



MIRELA-JOANA DORCESCU

SEMIOTICA METAFOREI

INDUCȚIA METAFORICĂ ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

SEMIOTICA METAFOREI

INDUCȚIA
METAFORICĂ
ÎN POEZIA
ROMÂNEASCĂ

MIRELA-IOANA DORCESCU

SEMIOTICA METAFOREI

INDUCȚIA METAFORICĂ
ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

Editura  *urostampa*

Timișoara, 2022

© Mirela-Ioana Dorcescu, 2022.

Coperta I: Școala din Atena (Rafael, frescă, domeniu public).

Consilier editorial: Eugen Georgescu.

Coperta: Dean Vasi.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DORCESCU, MIRELA-IOANA

Semiotica metaforei : inducția metaforică în
poezia românească / Mirela-Ioana Dorcescu. -

Timișoara : Eurostampa, 2022

ISBN 978-606-32-1260-4

821.135.1.09

Editura Eurostampa

Timișoara, Bd. Revoluției din 1989 nr. 26

Tel.: 0256-204816

edituraeurostampa@gmail.com

office@eurostampa.ro

www.eurostampa.ro

Tipărit la Eurostampa

*Lui EUGEN DORCESCU,
la 80 de ani*

ARGUMENT

Metafora este cea mai frecventă, mai imprevizibilă și mai expresivă dintre figurile de stil. În concepția unora, „figura... nu se spune pe sine decât prin metaforă” (Paul Ricoeur, 1984: 91-92). Alții reduc figurile la metaforă și metonimie, având în vedere opoziția dintre schimbările semantice bazate pe similaritate și cele determinate de contiguitate. Disproporția dintre interesul pentru metaforă și cel manifestat față de celelalte figuri l-a determinat pe Gérard Genette să afirme că în cultura umanității se poate urmări o restrângere progresivă a câmpului retoric: de la *ars bene loquendi* la *teoria figurilor* și, de aici, la *metaforologie* (1978: 161-162).

Dar metafora nu se suprapune doar conceptului de figură, ci și celui de discurs poetic. Fiindcă ea generează un tip special de discurs. Se infiltrează până în cele mai ascunse straturi ale acestuia. Acaparează largi secvențe. Îl ia în stăpânire. Îi sporește valoarea estetică. Îi conferă identitate. Dacă acceptăm că un discurs/text literar se

distinge de toate cele alcătuite din semne lingvistice prin realizarea sa estetică, vom accepta și că metafora, nu prin abundență, ci, neapărat, prin reverberație, asigură specificitatea discursului/textului poetic. Poeticile clasice impuneau anumite limite cantitative metaforei și restricționau dimensiunea ecartului dintre semnificația termenului propriu și cea a termenului figurat. Poeticile romantice au eliminat asemenea restricții, făcând din metaforă figura nucleară și din structurarea ei, în cele mai surprinzătoare variante, o țintă, un manifest, o artă. În ceea ce privește utilizarea metaforei, poezia eminesciană, de pildă, se dovedește romantică întru totul. Este creația unui poet romantic pursânge, cum se și autodefinește, de altfel: „Eu rămân ce-am fost: romantic” (*Eu nu cred nici în Iehova*). Adevărata poezie română se naște pe altitudinile romantice. Se poate spune că, așa cum prozatorii ruși au ieșit din *Mantaua* lui Gogol, poezii români descind din *Luceafărul* eminescian. Nu există mare cultură fără mari întemeietori spirituali. Fără modele durabile și recognoscibile. Dar nici fără cultul și performanța metaforei. Poeților români, Mihai Eminescu le-a deschis această cale a metaforei de anvergură. Sub autoritatea modelului său, „zilele de aur a scripturelor române” au dobândit referențialitate. Într-o „Poetică a non-imanenței”. Despre care vor fi mereu multe de spus.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, metafora a fost tratată mai întâi din perspectiva semanticii sale, apoi, din punct de vedere gramatical și pragmatic, insistându-se asupra acțiunii ei în plan discursiv (v. Paul Ricoeur, Michel Riffaterre, Henri Suhamy, Georges Kleiber, Anne Reboul, Jacques Moeschler, Eugen Dorcescu, Elena Slave ș.a.). Cele trei direcții, însumate, corespund unei semiotici a metaforei, în spiritul celebrei viziuni morrissiene, ce ne parvine tot din secolul anterior.

Aceste direcții teoretice, mai stabile și mai puternic reliefate decât altele din epocă, formează cadrul și asigură suportul pe care le considerăm necesare pentru prezentarea, în context istoric și ideologic, a teoriei inducției metaforice, în dreptul căreia se află numele lui Eugen Dorcescu. Începând din 1975, în câteva etape, pe durata unui deceniu, poeticianul timișorean elaborează și aplică un model original de interpretare a metaforei. Acesta a fost imediat îmbrățișat și valorificat în analizele metaforei poetice, cu notabile rezultate, de către colegii săi de Școală poetică, patronată de G.I. Tohăneanu. Așa cum se deduce din subtitlul cărții, modelul de abordare a metaforei conceput de Eugen Dorcescu ne va servi în interpretarea interdisciplinară de enunțuri/discursuri metaforice din poezia românească, de la Mihai Eminescu până în prezent.

1.

**ABORDAREA TEORETICĂ
A METAFOREI.
DIRECȚII AFIRMATE SPRE
FINAL DE SECOL XX**

Încă din Antichitate, s-au umplut bibliotecile lumii cu lucrări consacrate metaforei. Studiul acestei complexe figuri beneficiază astăzi de rezultatele unor orientări științifice diverse, dintre care au făcut istorie teoriile retorice, poetice, filosofice și stilistice.

Începând cu al șaptelea deceniu al secolului trecut, mai pregnant în următoarele două decenii, apar, se multiplică și se nuanțează preocupări și inițiative teoretice însemnate în studiul metaforei. În special datorită revirimentului retoricii/poeticii și dezvoltării stilisticii, interesul pentru metaforă a revenit în prim-plan, s-a extins și s-a nuanțat. În noul context științific, predilect interdisciplinar, un studiu autotelic al metaforei nu mai era de conceput. Cercetarea metaforei se prelungește, se ramifică în contextul noilor științe ale comunicării, chemate să clarifice numeroase particularități ale discursivității, să explice structura și semnificația enunțurilor metaforice, să contribuie la „discernerea anumitor codaje și travestiri convenționale ale expresiei” (H. Suhamy, 1981: 4).

Potrivit lui G. Kleiber, în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, au devenit dominante trei direcții în

studiul metaforei. Lingvistul francez le separă cronologic, vorbind despre trei perioade succesive: o perioadă sintactică, o perioadă semantică și o perioadă pragmatică. „Este absolut firesc ca, după dezvoltarea sintaxei, apoi a semanticii, să survină ascensiunea pragmaticii” (1982: 3).

Această succesiune corespunde celor trei nivele ale domeniului semioticii, a cărui structură a fost prezentată de către Ch. Morris (1938). În viziunea sa, semiotica este o metaștiință, ce înglobează o semantică – pentru studiul relației dintre semn și referent, o sintaxă – pentru studiul relației dintre semn și alte semne, precum și o pragmatică – pentru studiul relației dintre semn și utilizatorul său. Din acest punct de vedere, cele trei direcții – sintactică, semantică și pragmatică –, în conexiunea lor organică, întemeiază o semiotică a metaforei.

*

Metafora face parte din clasa tropilor (*tropos* „ocol”, „conversie”), adică a figurilor de sens/lexicale. Mai mult decât oricare alt trop, ea scoate receptorul din condițiile decodării unui limbaj transparent. Îi testează perspicacitatea. Cu cât *fora* este mai distantă față de temă, cu atât sporesc dificultățile de interpretare. Cu atât mai mult este apreciat autorul de metafore. Fiindcă metafora este mult mai mult decât „zicere pe ocolite”, decât de-

viație sau transfer. Este un mod de comunicare artistică. Strict personal. Intens creator. (V., la M. Eminescu: „enigma însăși a vieții mele-ntregi”; „judecătorii,/ Nendurații ochi de gheață”; „moartea morții și învierea vieții”, „solii dulci ai lungii liniști”, „somnia, vameș vieții”; „Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea” etc.).

Sensul metaforei are cu atât mai mare impact, cu cât creativitatea enunțiatorului transformă alegerea sa într-o ocurență discursivă nemaiîntâlnită și imposibil de repetat. Frecvent, de anumite metafore (expresii lingvistice cu statut de *hapax*) se leagă numele unui mare poet: „ochiul lumii cei antice” (Mihai Eminescu); „corola de minuni a lumii” (Lucian Blaga); „ou/Palat de nuntă și cavou” (Ion Barbu); „liceu – cimitir al tinereții mele” (George Bacovia); „mi-e sufletul o năruire de statui” (Alexandru Philippide); „leoaică tânără, iubirea” (Nichita Stănescu); „vulpea timpului” (Radu Stanca); „lumina – substanță a eternității” (Eugen Dorcescu); „brățara veche-a zâmbetului” (Șerban Foarță) etc.

Metafora are o evidentă forță estetică. Place. Încântă. Farmecă. Pe de altă parte, are și o remarcabilă forță gnoseologică, impulsionând cunoașterea, pe o arie foarte extinsă, de la cea științifică la cea sensibilă. Numeroase sunt tipurile de discurs/text în care metafora este inerentă (v. discursul poetic, în tradiția ebraică și în cea arabă, fondate pe magia cuvântului; discursul retoric,

mai cu seamă cel epidictic, datorită emoției pe care o degajă; discursul culturilor tradiționale, caracterizate de metafore intraductibile, strict dependente de o anumită mentalitate; discursul religios, pentru reprezentările transcendenței etc.). Este „cuvântul ce exprimă adevărul”. Analizând teoria aristoteliană a metaforei, H. Suhamy subliniază că „*Retorica* lui Aristotel propune o artă a discursului înnobilit prin elogiul adevărului și prin exaltarea a ceea ce poezia poate aduce cunoașterii” (1981: 15).

Descifrarea unei metafore este, deci, un exercițiu de factură cognitivă. Nu întâmplător, încercările de a cunoaște metafora au apărut de foarte multă vreme, din Antichitate, în chiar patria științelor și a artelor. Lui Aristotel însuși îi datorăm prima definiție a acestei figuri, definiție care pune accentul pe „transferul asupra unui lucru al unui nume ce desemnează alt lucru [transfer sau al genului asupra speciei, sau al speciei asupra genului, sau al speciei asupra speciei], operație efectuată conform unui raport de analogie” (1965: 1457 b 6-9). Și în accepțiunea consonantă a lui Pierre Fontanier, metafora presupune un transfer, întemeiat pe analogie și soldat cu substituirea unei idei cu alta, mai puternică:

„Metafora constă în a prezenta o idee sub semnul altei idei mai izbitoare sau mai cunoscute, care, de altfel, nu se leagă de prima decât printr-o anumită conformitate sau analogie” (1977: 78).

Din asemenea definiții-reper derivă principalele orientări în abordarea metaforei, care pun în circulație nu doar inițiative, ci și bibliografii vaste și consistente. Dintre acestea, le menționăm doar pe cele ce ghidează acest demers:

- legarea metaforei de categoria substanței, a numelui, dar și de ideea de mișcare;
- clasificarea metaforelor, schițarea unei tipologii (catachrezele și metaforele poetice; metaforele *in praesentia* și metaforele *in absentia*; metaforele filate etc.);
- descrierea mecanismului prin care metafora dezvăluie legături imperceptibile între obiecte;
- recunoașterea unei deviații, a unei incongruențe discursive în ocurența metaforică;
- corelarea deviației cu împrumutul *numelui străin* și substituția: „... ideea aristotelică de *allogrios* tinde să apropie trei idei distincte: ideea de deviație în raport cu uzajul obișnuit; ideea de împrumut dintr-un domeniu de origine; ideea de substituție în raport cu un cuvânt obișnuit, absent, dar disponibil” (Paul Ricoeur, 1984: 40);
- sublinierea intercondiționării operațiilor din procesul metaforic – de pildă, relația de intercondiționare dintre deviație și substituția metaforică:

„Aristotel vrea să spună oare că împrumutul unui cuvânt metaforic prezent este întotdeauna întovărășit de substituirea unui cuvânt non-metaforic absent? Dacă da, deviația va fi totdeauna o substituție, iar metafora o variație liberă la dispoziția poetului” (*Ibidem*: 39);

- sesizarea inovației, a soluției imprevizibile (dovădite de apropierea dintre două idei aflate la mare distanță din punct de vedere logic);
- eliminarea, prin metaforă, a unui „gol semantic”, atunci când termenul figurat apare în locul unui semnificant inexistent, generând un semn poetic;
- explorarea tensiunii, a conflictului de idei, ce se finalizează cu expunerea, în poziție favorabilă, a celei mai puternice;
- raportarea metaforei, ca figură de similitudine, la comparație: „Este legitim să se includă metaforele și comparațiile în aceeași rubrică, fiindcă diferența formală ce le separă nu trebuie să facă să se uite apartenența lor la un mod de percepție și de gândire similar. [...] Pe de altă parte, scriitorii cultivă aceste figuri cu o asemenea abundență și o asemenea varietate de tehnici, încât nu le distingem întotdeauna unele de altele” – Henri Suhamy, 1981: 31);
- relaționarea metaforei cu simbolul;

- abordarea rolului discursiv al enunțurilor metaforice;
- preocuparea pentru înnoirea perspectivelor, mai ales pentru abordările interdisciplinare (cum ar fi cea pragmatolingvistică, interesată de trecerea de la metafora-cuvânt la metafora-enunț/discurs, sau de distincția dintre sensul codic și cel de utilizare – perspective cu vizibile consecințe asupra analizei discursului poetic) etc.

1.1. Direcția semantică

Natura complicată a sensului figurat al elementului metaforic din discursul poetic a ridicat numeroase întrebări, generând, proporțional cu acestea, noi căi de cercetare. Bunăoară: ce anume presupune sensul figurat în cazul metaforei, cum se manifestă, de fapt, „ocolul”/„conversia” în geneza sa? Ei bine, unul dintre cele mai plauzibile răspunsuri ar fi acela că trecerea de la sensul propriu la cel figurat implică, în cursul metaforizării, acroșarea unui sens/sau a unui fragment de sens aparținând unei terțe entități, cu care atât termenul metaforic, cât și cel propriu prezintă evidente asemănări. Astfel, pentru realizarea unei metafore, semnificațiile a trei semnificanți se potențiază reciproc, generând o imagine conceptuală inedită. Așa susține Grupul μ (1974: 107), în celebra teză a interacțiunii

semantice (v. *infra*). Acest fenomen se ilustrează, de regulă, cu metaforele *in praesentia*, care probează mai clar decât celelalte desfășurarea procesului metaforic în etape:

„Primăvară.../O *pictură* parfumată cu vibrații de violet” (G. Bacovia, *Nervi de primăvară*).

Alunecarea dinspre numele anotimpului – *primăvară* – spre metafora plastică *o pictură* (utilizată cu sensul figurat „primăvară”) surprinde, într-o primă fază, și impune, apoi, căutarea motivului/motivelor pentru acest transfer. Centru al unui grup nominal, *O pictură* regizează determinanți de diferite grade, generatori de imagini olfactive (*parfumată*), dinamice (*cu vibrații*) și vizuale (*de violet*). Între referentul termenului propriu *Primăvară* și cel al termenului figurat *O pictură* există o asemănare/o serie de asemănări. Puntea între referenți o constituie, în plan semantic, un al treilea termen: *peisaj*, care justifică declanșarea procesului metaforic. Acesta rămâne absent în discurs, dar se deduce relativ ușor faptul că poetul percepe *primăvara* și *pictura* ca pe niște *peisaje* (Nu întâmplător, și poetul, și pictorul meșteșugesc pasteluri). Deci, pe referința termenului *peisaj* se sprijină atât apropierea termenului metaforic (*o pictură*) de cel propriu (*primăvara*), cât și suplinierea distanței dintre ei („opera de artă plastică” vs. „anotimpul dintre iarnă și vară”). Atât asemănările, cât și diferențele întrețin producția meta-

forică și permit dezvoltarea originală a discursului poetic pe care relația *Primăvară – O pictură* îl inaugurează. Așadar, poetul substituie conceptului de /anotimp//dintre iarnă/și/vară/ propria percepție a primăverii, pe care o desemnează prin substantivul *pictură*: /tablou//sinestezic/ care îngemănează /olfactivul/ și /vizualul/ cu /mișcarea/, în special cu mișcarea sufletească, influențată de schimbarea anotimpului. În majoritatea situațiilor, depistarea referentului unui termen metaforic este o activitate anevoioasă. În cazul de față, sugestiile lui G. Bacovia – el însuși poet și pictor – dirijează receptarea spre și în domeniul artelor, creând o metarealitate referențială, accesibilă unui destinatar cu (o minimă) experiență artistică.

Un asemenea incipit metaforic este o cheie de lectură pentru întregul poem, în care fiecare element își va afla locul și dinamica, oscilând între obiectiv și subiectiv, între adevăr empiric și adevăr artistic. Finalmente, ni se împărtășește o imagine lăuntrică a primăverii, oferindu-ni-se o „pictură” strict bacoviană, cu „vibrări de violet”.

Să luăm un alt exemplu:

„Luna pe cer: thanatică mireasă”

(Eugen Dorcescu, *Elegiile de la Carani* 7).

Acest vers coincide cu o metaforă, constituind nucleul semantic al unui poem elegiac de dragoste. Cele

două componente ale imaginii metaforice – termenul propriu *luna* și expresia metaforică *thanatică mireasă* –, dacă ar fi așezate pe talerele unei balanțe, ar reuși să o mențină în echilibru, deși ecartul este considerabil. Terțul-punte nu are o denumire anume, dar semnificatul său e transparent – conflictul dintre două idei forte: triumful morții și triumful iubirii/vieții. Interesant este că termenul propriu al metaforei *in praesentia* – *luna* – le simbolizează pe amândouă: prin lumina nocturnă, viața/iubirea; prin răceala astrului nocturn, moartea. Expresia metaforică (în care nu putem separa centrul nominal de determinantul său) este însă mai explicită: adjectivul metaforă *thanatică* induce fiorul biruinței morții, în vreme ce metafora substantivală *mireasă* menține trează nădejdea biruinței iubirii (S-ar putea ca descifrarea mesajului să fie mai dificilă din cauza sensului adjectivului *thanatică*, lexem creat de poet, pornind de la Thanatos, zeul morții.). Simbolistica bipolară a lunii este frapant relevantă de identificarea ei cu o *thanatică mireasă*. Cele două extreme – moartea și viața/iubirea – sunt coocurente și, prin învecinarea lor în discurs, sporesc tensiunea și ambiguitatea textuală. În plus, expresia metaforică *thanatică mireasă* reverberează, domină secvențe largi. Ea induce verbul *presărându-*, precum și adjectivul *funerar*, atașat grefei *crinii* din versul următor, ba chiar, ca determinant al verbului indus, și adverbul *calm*,

devenit el însuși lexem metaforic (în urma transferului de la <- uman> „luna” la <+uman> „mireasă”). Iată cum proliferază metaforele, ca dinspre un centru de comandă, ocupând poziție după poziție:

„Luna pe cer: **thanatică mireasă**,
Calm presărându-și crinii funerari” (Ibidem).

Imaginea *thanaticei mirese* rămâne o vreme în memoria cititorului. El va parcurge, sub influența acesteia, discursul poetic ce pendulează între viață/dragoste și moarte, între certitudine și incertitudine, până în distihul ultim, până la oximoronul din expresia metaforică finală, intens reliefată:

„Acolo am murit. Sau n-am murit?
Acolo chiar, în *luminișul criptic*” (Ibidem).

Unitatea poemului este cea a contrariilor ireconciliabile. Dar rezonante. În perfecta logică artistică. Ambiguitatea adusă în text de imaginea *thanaticei mirese* este nuanțată și amplificată, condusă dinspre o dilemă existențială spre o filosofie a poeziei erotice, caracterizată dintotdeauna de această sfâșiere.

Studiul metaforei are, ca și poezia însăși, o tradiție în sferile axiologiei. Procesul metaforic, în poezia clasică mai ales, vizează culmi axiologice. Transformările semantice pe care acesta le implică se realizează în-

totdeauna în beneficiul esteticii discursului, semnificația metaforică urmând sugestiile unui vector al valorii. Termenul metaforic comportă un sens mai subtil și, paradoxal, mai viguros, fiind mai motivat să figureze în enunț decât termenul propriu. Pe de o parte, poeții ce acceptă poezia ca *ars ornandi* aderă la constrângerile străvechi ale genului epidictic, care nu trebuie să convingă, ci să emoționeze, să impresioneze, să creeze efecte estetice cât mai percutante. Pe de altă parte, receptorii avizați caută/identifică repere axiologice (și estetice) în comunicarea metaforică.

Din exemplele oferite mai sus, care evidențiază raportul dintre semnificația metaforei și cea a discursului, se observă dinamismul, puterea de răspândire a semnificațiilor unei metafore/unui șir de metafore poetice. Pentru instituirea unei metafore, se mobilizează mai multe imagini conceptuale, dintre care se selectează, de obicei, una, trecându-se, deloc linear, de la potențialități multiple la o singură variantă de sens:

„Metafora transfigurează sensul cuvintelor, după cum precizează și etimologia sa, care dă ideea unui transport și a unei mutații” (H. Suhamy, 1981: 30).

Prin *transport* H. Suhamy se referă la tot traseul genetic al metaforei. La „unduirile”/oscilațiile între variantele de imagini ce premerg alegerea finală. Aceste

opțiuni conceptuale nu se anulează odată cu apariția metaforei, ci continuă să pulseze, adesea inefabil, în arhitectonica discursului poetic. *Transportul* metaforic are ascendent în *epifora* aristoteliană. Este, fără îndoială, o mișcare creativă. Un mare poet deschide o linie de mișcare metaforică, orientând-o spre alte elemente contextuale cu potențial metaforic. Plasează metafora într-un context propice expansiunii. Conferindu-i șansa de a intra în felurite relații. De a se mișca fără limite în spațiul infinit al creației, al cunoașterii, al existenței.

Metafora este punctul de plecare pentru interpretul de text poetic, care se ocupă de destinul acesteia după ce autorul o „abandonează”, încredințând-o unor receptori abstracți. Cum anume devine ea o posesie a interpretului?... Vom încerca să răspundem treptat.

Intuiția, inspirația, știința textului poetic – intens metaforizat și fecund – sunt doar câteva dintre condițiile întâlnirii, ideale, desigur, dintre emițătorul și receptorul de mesaj poetic, întâlnire mirabilă, oricât de superficială sau de profundă ar fi, cuprinzând, ca într-o acoladă, gândirea, trăirea și rostirea lirică:

„Metafora este cel mai elaborat dintre tropi, căci trecerea de la un sens la altul are loc printr-o operație personală, bazată pe o impresie sau o interpretare și aceasta trebuie regăsită, dacă nu retrăită de cititor” (Bernard Dupriez, 1984: 286).

Între sensul trăit (și exprimat) de poet și cel receptat (și aproximat) de interpret își face loc distanța aporiei.

Împrumut semiotic (primăvara = *pictură*) sau creație proprie (*thanatică mireasă*), metafora reprezintă, din punct de vedere tehnic, un semn verbal relocat, care se adaugă termenului propriu (v. metaforele *in praesentia*: *Primăvară... o pictură parfumată...*; *Luna – thanatică mireasă*) sau îl substituie pe acesta (v. metaforele *in absentia*: „în cuiabar rotind de ape” – M. Eminescu, *Călin – file de poveste*; „Sprijinit de butuci îmi ghicesc soarta/ din palma unei frunze tomnatice” – L. Blaga, *Heraclit lângă lac*; „În suflet numai vâsle, în cuget numai dor” – Al. Philippide, *Mărturisire*; „Când Domnul e cu noi, cine să sfarme/Acest torent de duh și de cuvânt?” – E. Dorcescu, *Diacul*; „Tu nici nu știi ce bine-i/când lăuntru/îți este ca un ol/cojit și spart./Mai vrei – de mântuială! –/s-astupi hăuri,/să-nchizi al nesfârșitului ecart” – N. Turtureanu, *Tu nici nu știi* etc.). În structurile metaforice elementare sau în cele complexe, metafora se ivește exact în locul unde pare a fi unica și inconfundabila modalitate de a da glas nu atât unei idei originale, cât unei experiențe distinctive, creatoare, a acelei idei. Metafora apare în locul destinat sieși („... venit din cer”). Dar, dincolo de asta, semnificația metaforică se revarsă și asupra cologațiilor sale, într-o dinamică textuală de nestăpânit, parțial, dacă nu în

întregime, descifrabilă. Pentru că instrumentele de interpretare, din ce în ce mai elaborate, totuși, mai „perfectionate”, rămân mereu în urma evanescenței metaforice. Asta nu înseamnă că ar fi inutile. Dimpotrivă...

Analizele semice/componențiale, modelările structurale de sens, care au marcat metaforologia din a doua jumătate a secolului trecut, au avut finalitatea de a explica tocmai mecanismele producerii de semnificații metaforice. Principalul câștig al aplicării metodelor structurale în cercetarea metaforei l-a reprezentat precizia descripțiilor. În linii mari, analiza semică a dovedit că semnificația metaforei este redevabilă unor fascicule de sens comune comparatului și comparantului, aflate la baza unei prealabile comparații – figură de echivalență, ce se găsește în structura de adâncime a oricărei metafore. Cu incontestabila-i rigoare, instrumentarul structuralist a demonstrat și că, în principiu, nu există deosebiri între structurile de adâncime ale comparației și cele ale metaforei, cele două figuri ale analogiei deosebindu-se doar în privința structurării discursive.

Semantica logică se intersectează cu cea structurală atunci când se ilustrează această realitate prin operații simple cu mulțimi de seme. De pildă, în analiza de acest tip, se pornește de la alcătuirea mulțimilor de seme aferente termenului comparat (propriu) și comparantului (termenului metaforic). Aplicând apoi operația de in-

tersecție a acestor mulțimi de seme, se constată obținerea unei alte mulțimi, întotdeauna diferită de zero.

De exemplu, în fragmentul de vers: „... Ștefan cel Mare, *zimbrul* sombru și regal” (M. Eminescu, *Epigonii*), structura semantică a termenului propriu, *Ștefan cel Mare*, generează mulțimea de seme: /voievod//puternic//autoritar//războinic//neînfricat//invincibil//credincios//devotat țării sale și creștinismului//impozant//simbol al Moldovei/. Termenul metaforic, *zimbrul*, are, în mod analog, un sens compus dintr-o mulțime de seme: /animal//sălbatic//din familia bovinelor//puternic//neînfricat//invincibil//impozant//simbol al Moldovei/ etc.

Raportarea termenului propriu *Ștefan cel Mare* la termenul figurat *zimbrul* este motivată de existența unei mulțimi de seme comune la intersecția mulțimilor de seme corespunzătoare celor două unități lexicale. Mulțimea nou configurată cuprinde câteva trăsături definitorii, precum /puterea/, /postura impozantă/, /neînfricarea/, /invincibilitatea/, calitatea de /simbol al Moldovei/. Acest segment semantic format din sensuri suprapuse este temeiul metaforei. Dar, chiar dacă metafora se justifică printr-un număr relativ mic de seme comune, ea instituie, printr-o trecere specifică de la particular la general, egalitatea, strict poetică, *Ștefan cel Mare – zimbru*.

Cum am subliniat deja, odată constituită, substanța metaforică se poate extinde liber și, de cele mai multe ori, imprevizibil, în discurs. În cazul de față, determinantele lexemului *zimbrul*, epitetele (sau metaforele adjectivale) *sombriu* și *regal*, relevă un transfer din sfera umanului în cea a non-umanului, reliefând atribute rarissime – forța și autoritatea mitică –, trecute în contul termenului metaforic *zimbru*, pentru a-l portretiza, indirect, magistral, memorabil, pe Ștefan cel Mare.

Pentru semanticienii de orientare structuralistă, descoperirea unui segment de sens comun, adică prezent atât în formula semică a comparatului, cât și în cea a comparantului, este o etapă obligatorie în analiza genezei metaforei. Dar semele comune nu sunt decât cele ale începutului de drum. Tot structuraliștii au subliniat și faptul că nu sunt de neglijat nici semele necomune termenului propriu/comparatului și termenului metaforic/comparantului, nici chiar cele ale terțului non-inclus, fiindcă acestea nu sunt eliminate după generarea metaforei, ci persistă în memoria cititorului, unde se combină în fel și chip cu nucleul metaforic, acționează unul asupra altora etc., configurând aspecte inimaginabile ale vitalității figurii și oferind noi și noi sugestii de lectură/interpretare.

Pe semantica structurală se bazează teze importante, precum cele ale raportării metaforei la comparație, ale

interacțiunii sau substituției, de care ne vom ocupa pe larg.

Din perspectiva lingvisticii și a teorii literare moderne, vom urmări câteva tendințe teoretice, din a doua jumătate a secolului trecut, care pornesc de la:

- raportarea metaforei la comparație, tendință ce își are originea în teoria lui Quintilian, potrivit căreia metafora... *brevior est similitudo*;
- descrierea structurală a procesului metaforic pe fondul unui domeniu semantic dinamic, în care, dincolo de polii similarității (termenul propriu și cel figurat), este avut în vedere și un termen intermediar, situat la intersecția mulțimilor de seme corespunzătoare *temei* și *forei* (sorgintea abordării unei structuri ternare a metaforei se află în contribuțiile teoretice ale structuraliștilor din Grupul μ);
- analiza motivațiilor și a efectelor substituției termenului propriu cu termenul figurat în enunțul metaforic, substituție ce se produce în favoarea *forei*, la nivelul căreia se exprimă, conform lui Pierre Fontanier, o idee mai slabă printr-una mai puternică.

Prezentarea unor poziții teoretice moderne vizavi de metaforă, cât și furnizarea unor probe adecvate ne-au determinat să optăm pentru structurări mixte, teoretico-aplicative, în încercarea de a dezvălui contribuția unor teze cardinale la îmbogățirea fondului de

cunoștințe despre această figură. Așa vom proceda cu tezele de natură semantică: *teza analogiei*, *teza interacțiunii* și *teza substituției*, ce premerg *tezei inducției*, de care ne vom ocupa în mod special.

1.1.1. Teza analogiei

Atunci când celebrul retor roman Quintilian definea metafora drept „brevior similitudo”, sugera și dependența ei de o altă figură de stil, care, pe de o parte, o anticipează, pe de alta, are dimensiuni mai ample. Stabilea, astfel, nu doar o ordine cronologică, ci și o ierarhie între cele două figuri. Comparația este *primum movens*. Se constituie ca figură cu o structură sintactică specifică. Din care metafora reține esențialul. De aceea se spune că metafora ar reprezenta o variantă prescurtată a comparației. Asemenea constatări, revizitate asiduu, adeseori citate, rezistă mai mult sau mai puțin unui examen critic. Căci, în procesul interpretativ, comparația poate apărea atât „în amonte”, cât și „în aval” de metaforă (Christiane Morinet – 1995). Iar, în cel creativ, sunt multe necunoscute. Poetul dispune de două figuri prin care poate exprima analogiile sesizate între elementele universului său de discurs: comparația și metafora. El alege una din cele două figuri înrudite. De ce se oprește la comparație? Poate pentru că presupune o relație analogică, de care nu este

foarte sigur. Poate din necesități prozodice. De ce alege metafora? Poate fiindcă are certitudinea echivalenței termenilor analogi. Sau preferă concizia. Ori din aceleași necesități prozodice, estetice etc. Motivațiile poetului nu se dezvăluie, decât rareori, în poezie. În general, ele nu pot fi decât bănuite.

Să revenim la Quintilian, care, referindu-se la *similitudo*, nu avea în vedere expresia comparării intensităților în care se manifestă, gradual, o însușire comună unor obiecte, de aceeași speță, din universul de referință. O asemenea ipoteză a fost îndepărtată de retorică, dar a fost rediscutată, recent, de pragmatică, în termeni mai permisivi. În retorică (și în stilistică), s-a făcut distincția dintre comparația propriu-zisă (*comparatio*) și figura comparației (*similitudo*). De pildă, Michèle Aquien și George Molinié (1996: 488) insistă asupra acestei diferențieri, observând că, atunci când raportul de asemănare se stabilește între două elemente ce aparțin aceluiași sistem referențial, din care unul servește la măsurarea celuilalt („Pierre este puternic ca tatăl său”), avem de-a face cu o comparație simplă, pe care anticii o desemnau cu termenul *comparatio* și care intra în competențele gramaticii; dar că, atunci când în structura comparativă intervine o reprezentare mentală „străină” elementului comparat („Pierre este puternic ca un leu”), ne aflăm deja în fața unei figuri, pe care anticii o numeau *similitudo*.

Aceasta interesează retorica, științele literaturii și ale limbii, științele comunicării etc.

În definirea comparației ca „figură de stil prin apropiere”, cum sunt, în viziunea lui Pierre Fontanier, și antiteza, retroversiunea, entimemismul, paranteza și epi-fonemul, se aduce în discuție relevanța opoziției *similitudine* – *disimilitudine* pentru abordarea acestei figuri. Reproducem definiția și comentariul lui Pierre Fontanier (1977: 342):

„Comparația constă în a apropia un obiect de un alt obiect străin sau de el însuși, pentru a-l defini, a-l reliefa sau pentru a-i dezvălui sensul, prin raporturi de adecvare sau de neadecvare sau, dacă vreți, de asemănare sau de diferențiere. Dacă raporturile sunt de adecvare, comparația se numește *similitudine*; ea se numește *disimilitudine*, dacă raporturile sunt de neadecvare. Dar cum *comparația* este mai des folosită pentru a marca adecvarea decât neadecvarea, ea a fost aproape totdeauna comparată cu *similitudinea*”.

Să ne întoarcem însă la exemplele cu care operează Michèle Aquien și George Molinié, și anume: „Pierre este puternic ca tatăl său” și „Pierre este puternic ca un leu”. În al doilea, referentul termenului comparat aparține altei specii decât referentul termenului comparant, condiție impusă de însuși Aristotel pentru recunoașterea metaforei: *allotrios* = numele străin. Ce anume se poate

compara pentru a se stabili similitudinea sau disimilitudinea pe care se întemeiază figura comparației menționează, cu precizia unui clasic, Pierre Fontanier (1977: 342- 43):

„*Comparația se face fie între oameni și animale, sau între animale și oameni, fie între un element moral și unul concret sau un alt element moral, fie între un element concret și unul moral sau alt element concret, fie între obiecte din natură și obiecte de artă sau între obiecte de artă și obiecte din natură, fie de la mare la mic sau de la mic la mare*”.

Lista obiectelor comparate este mult mai lungă. Și deschisă. Posibilitățile de comparare a entităților din universul de referință sunt, pentru un poet, nelimitate. Inspirația, impulsul creativ, talentul etc. îl fac să vadă asemănări incredibile între obiecte și să genereze comparații surprinzătoare:

„*Braț molatic ca gândirea unui împărat poet*”
(M. Eminescu, *Venere și Madonă*);

„*Cât de frumoasă-i salba de granit/A zilelor, a nopților, în urmă,/La fel de ireale ca o turmă/ Cuprinsă între culme și zenit*”

(E. Dorcescu, Ms. 18.03.1981) etc.

În ambele exemple oferite de Michèle Aquien și George Molinié („Pierre este puternic ca tatăl său” și

„Pierre este puternic ca un leu”), baza apropierei dintre referenți de aceeași specie sau dintre referenți de specii diferite este reprezentată de o trăsătură comună acestora: /puterea/, indicată de adjectivul *puternic*.

În stilistica românească, I. Coteanu (1973: 129) descrie mecanismul generativ al comparației din limbajul poetic popular, evidențiind mobilul semantic al asemănării dintre entități ontologice diferite. Pentru acesta folosește denumirea de *predicat identic*:

„Considerăm însușirea care asigură comparația drept un predicat identic pentru elementele comparate, ceea ce face ca fragmentele [din enunțul: *Albă-i lelea ca și cașul*] să devină pentru analiză:

- lelea este *albă*;
 - cașul este *alb*;
- «*albă-i lelea ca și cașul*»”.

Cele mai numeroase expresii ale similitudinii din poezia cultă românească includ asemenea „motive”, relevând logica unui demers comparativ finalizat printr-o comparație. Motivul comparației este de natură adjectivală (fiind exprimat prin adjectiv propriu-zis sau prin adjectiv provenit din participiu):

„Albi pe fruntea ta-și deschid subțirile pleoape/
trandafirii, /fragezi ca fiorii unor tănuite presimțiri...”
(L. Blaga, *Primăvară*);

„Ici-colo roșii stropi de mac/și-n lan/o fată/cu *gene lungi ca spicele de orz*”

(L. Blaga, *În lan*);

„Tăcerea mi-este duhul –/și-*ncremenit* cum stau și *pașnic/ca un ascet de piatră*,/îmi pare/că sunt o stalactită într-o grotă uriașă/în care cerul este bolta”

(L. Blaga, *Stalactita*);

„Îi sunt *obrajii zdrențuiți*/întocmai *ca un prapur vechi*”

(L. Blaga, *La mânăstire*);

„Sunt *pur ca un ghețar* din miază-zi”

(E. Dorcescu, Ms. 19.11.1979) etc.

Abordările Anei Orlandini (1992: 266) reprezintă o tendință mai nouă de raportare a metaforei la comparație. Domnia sa decantează ceea ce îi este specific metaforei în raport cu comparația, utilizând și elemente de analiză pragmatică. De exemplu, deosebește două versiuni de interpretare a metaforei prin intermediul comparației:

- **versiunea intensă/forte sau „comparația prescurtată saturată”** (v. *Jean est un lion* „Jean este un leu”, născută din comparația *Jean est courageux comme un lion* „Jean este curajos ca un leu” – situație în care baza comparației se limitează la o singură trăsătură semantică: *courageux* „curajos”. Implicit, prin refe-

rirea la aceasta, metafora își blochează forța creativă, iar receptorul decodează fără nicio dificultate mesajul exprimat metaforic);

- **versiunea slabă sau „comparația prescurtată deschisă”** (v. *Jean est un lion* „Jean este un leu”, născută din comparația *Jean est comme un lion* „Jean este ca un leu” – situație în care baza comparației este ascunsă. Prin urmare, atât enunțiatorul, cât și receptorul sunt liberi să presupună/să aleagă trăsăturile distinctive care justifică enunțul metaforic într-un context sau altul, în care apropierea dintre *Jean* și *leu* s-ar realiza grație oricăreia dintre posibilele trăsături comune: /curajos/, /regal/, /autoritar/, /puternic/, /necruțător/, /impozant/ , /maiestuos/ etc.).

Modelul Anei Orlandini este util și în interpretarea comparației poetice, explicită sau implicită, de la baza unei metafore. Acesta este un demers pur ipotetic, destinat evidențierii legăturii dintre comparație și metaforă, fiindcă, din moment ce poetul a ales să-și exprime mesajul printr-o comparație, a și eliminat alternativa metaforei. Nimeni nu mai poate transforma vreodată o comparație poetică într-o metaforă poetică. Și nici invers. Figurile au unicitate. Dar, teoretic, posibilitatea există.

De exemplu: „Lucian Blaga e mut ca o lebedă” (Lucian Blaga, *Autoportret*) este o comparație explicită,

ce poate conduce la o metaforă de tipul „comparație prescurtată saturată”, fiindcă este prezent în enunțul figurat și motivul apropierii celor doi termeni ai comparației: „mut”.

După schema generativă avansată de I. Coteanu, analogia: #Lucian Blaga e mut#; #leabăda e mută # a motivat comparația: „Lucian Blaga e mut ca o leabădă”.

Poetul a avut la îndemână și posibilitatea de exprimare metaforică: **Lucian Blaga este o leabădă*. Însă se vede cu ochiul liber că metafora predicativă nu ar fi avut o forță perlocuționară identică.

În cazul comparației deschise, nesaturate, motivul stabilirii unei asemănări între obiectele la care se referă locutorul se deduce de către receptor numai din context. Vom observa că, în funcție de numărul deducțiilor, se pot genera mai multe variante de metafore echivalente: *V. cu ochii ca marea/cerul/cicoarea (/de culoare//albastră/)* → metafore echivalente: **marea/cerul/cicoarea ochilor; badea-i ca bradul (/înalt/ sau /frumos//fălos/)* → metafore echivalente: **badea-i brad (frumos/fălos)* etc.

Pornind de la comparațiile deschise din limbajul poetic, inferențele receptorului pot duce, cu o firească aproximație, la mai multe versiuni metaforice ale acelorași conținuturi.

De exemplu: „*Ca un stâlp eu stam în lună*” (M. Eminescu, *Floare albastră*) → posibil șir inferențial:

Stâlpul este /vertical// drept//nemișcat//înalt/. Acestea sunt și trăsăturile eului liric, care, în romantism, coincide cu poetul, ce se descrie pe sine prin intermediul comparantului → posibile metafore echivalente: *Poetul este un stâlp (în lună)/ *Poetul – stâlp (în lună)/ *Poet-stâlp etc.

Din punctul de vedere al semanticii pragmatice, asemenea comparații deschise sunt exemple de implicatură. Enunțiatorul omite anumite segmente discursive, făcând economie de limbaj, fiindcă mizează pe capacitatea interlocutorului de a le deduce. Întotdeauna, în cazul implicaturii, structura de suprafață (= enunțul rostit) implică o structură de adâncime mai amplă (=enunțul implicit):

„Pe un deal răsare luna, *ca o vatră de jăratice*” (M. Eminescu, *Călin – file din poveste*) este enunțul actualizat. El presupune o comunicare mai explicită la nivelul structurii de adâncime. De pildă: **Pe un deal răsare luna [în tonuri roșietice], ca o vatră de jăratice*. În segmentul absent din enunțul poetic apare, de fapt, motivul comparației.

Poetul avea la îndemână și o mulțime de metafore echivalente, care ar fi „prescurtat” și mai mult versul: **Vatra de jăratice a lunii*/ **Luna – vatră de jăratice*/ **Luna este o vatră de jăratice* etc. Evident că versiunea poetului este superioară, în plan estetic, alternativei metaforice, pe care probabil că nici nu a luat-o în calcul. Ea rămâne o

ipoteză doar pentru interpretul mecanismelor poeziei. Un cititor obișnuit nu se gândește la altă variantă.

Dacă, în cazul metaforei percepute drept „comparație prescurtată saturată”, avem de-a face cu o generare mecanică, directă, a comparației, fiindcă pornim de la sursa analogiei și rămânem în vecinătatea ei, în „versiunea slabă” a „comparației prescurtate deschise”, posibilitățile de a ajunge la metaforă implică imaginația cercetătorului, care trece în revistă un număr de expresii metaforice ce pot fi generate în limba română, în paralel cu o astfel de comparație.

Analiza semică permite identificarea punții/punților semantice dintre comparat și comparant – cei doi poli ai unei imagini de similaritate. Semele comune duc spre un al treilea termen, a cărui structură semantică oferă sprijin pentru generarea figurii de asemănare. Presupus ca prezent în structura de adâncime a unui enunț poetic, „terțul” se poate deduce prin proceduri de analiză semantică structuralistă, combinate cu operații de logică matematică, precum intersecția și reuniunea mulțimilor.

Un procedeu derivat din teza interacțiunii va servi la analiza comparației subsidiare metaforei *varul* din versul:

„Sunt norii ce-și topesc în geamuri *varul*”
(E. Dorcescu, *Desen în galben 1*).

Termenul de pornire (metaforic) este *varul*. Termenul de sosire (propriu), *norii*. Semele din formula de sens a lexemului *varul* sunt: /substanță//de culoare albă//obținută prin/calcifierea/ și /hidratarea/ /rocilor calcaroase//; iar cele din formula de sens a lexemului *norii*: /mase/ /delimitate/ /de vapori/ sau /de picături de apă//de culoare albă/ sau /de culoare gri/aflăte în suspensie//în atmosferă/. Din intersecția celor două mulțimi de seme, rezultă semul de natură cromatică «alb». *Alb* este motivul (=predicatul logic) unei comparații deschise, care, conform teoriei structuraliste a interacțiunii, constituie termenul intermediar între *norii* și *varul*. Metafora de față are, așadar, o structură de adâncime triadică: [norii – alb – varul]. *Alb* este semnul lingvistic absent în discurs, având calitatea de punte între temă și foră. Deci, se găsesc în această construcție poetică toate elementele necesare pentru a genera o comparație după schema lui I. Coteanu (v. *supra*): termenul propriu/tema *norii*, motivul/predicatul logic *alb* și termenul figurat/fora *varul*, la care vom adăuga marca analogiei *ca*:

- norii sunt albi;
- varul este alb → *norii sunt albi ca varul*.

În versul „Sunt norii ce-și topesc în geamuri varul” se consfințește, într-o logică a poeziei, de la un punct diferită de cea a limbii, identitatea *norii – varul*. Termenul metaforic *varul* induce metafora verbală *a se topi* (*varul*

se topește, norii nu), sporind, prin asocierea celor doi termeni figurați: #-și topesc în geamuri varul#, concretitudinea imaginii, extrem de expresivă¹.

Este important să precizăm că asemenea deducții, necesare pentru descrierea procesului de semnificare metaforică, nu constituie operații preliminare uzuale, nicidecum necesare sau obligatorii, în creația poetică. Tzvetan Todorov et alii (1979: 125) îl citează pe Mallarmé, care mărturisea că „poetul, fără să știe, se mișcă într-o ordine de relații și de transformări posibile, din care el nu percepe și nu urmează decât efectele care îl interesează [*lui important*] într-o anumite stare [*dans tel état*]”. Gérard Genette (1978), vorbind despre literaritatea poeziei, reproduce replica furibundă a lui Breton, în legătură cu o perifrază a lui Saint-Pol-Roux: „Nu, domnule, Saint-Pol-Roux *nu a vrut să spună*. Dacă ar fi vrut, ar fi spus-o”. Prin urmare, poetul nu fabrică metafore. Exprimă idei în modul său original de a privi spre lume sau spre sine. „Nu vorbește figurat. Tot ce spune este la propriu” (E. Dorcescu, 2019: 102).

*

¹ Această analiză anticipează aplicabilitatea tezei inducției metaforice, construcție teoretică cu același autor (Eugen Dorcescu), de mare utilitate în explicarea vitalității metaforei (v. *infra*).

Olivier Reboul (1991: 129) definește metafora ca figură de sens, realizând o sinteză eficientă între definiția aristoteliană, ce afirmă necesitatea apariției unui „nume străin” în configurarea metaforei, și cea a lui Quintilian, care consideră că metafora este *brevior similitudo*:

„Metafora desemnează un lucru prin numele unui alt lucru, având cu el un raport de asemănare. [...] ... este o comparație prescurtată, care pune în locul lui *ca* un *este*: *Ea este [frumoasă ca] un trandafir*”.

Copula gramaticală *a fi* este semnul unei echivalențe logice, fapt ce îl îndreptățește pe Paul Ricoeur să insiste asupra rolului acesteia în ontologia metaforei:

„Locul cel mai intim și cel mai ultim al metaforei nu este discursul, ci copula verbală *a fi*” (1984: 11).

Elemente de natură morfologică contribuie la diferențierea sintactică a metaforei de comparație, în vreme ce, la nivelul structurilor profunde, ele rămân apropiate, până la coincidență.

În aceste condiții, introducerea în structura unei metafore *in praesentia* a prepozițiilor ce marchează comparația (în special a prepoziției *ca*), în imediata proximitate a copulei gramaticale, conduce spre o figură „pe care anticii o numeau *eikôn*, iar englezii *simile* (= o comparație dintre doi termeni eterogeni)” (*Ibidem*).

Simile este un termen adoptat de Olivier Reboul, care caută a dovedi că această figură, cea mai apropiată formal de metaforă, este o interesantă sursă de poeticitate. Apare în „aval de metaforă”, descinde din aceasta sau se infiltrează în ea. Aparent, metafora și comparația sunt imbricate într-o *simile*, al cărei semn distinctiv îl reprezintă succesiunea copulelor specifice fiecăreia dintre ele: „a fi ca”. Deopotrivă cvasi-metaforă și cvasi-comparație, o *simile* impune în conștiința cititorului relația de echivalență dintre două entități dispersate în universul referențial. De regulă, punerea semnului egalității între acestea este atribuită unui poet. În opera lui Mihai Eminescu, apar frecvent structuri metaforice care se pretează la transformarea într-o *simile*: v. „... dragostea? Un lanț/Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți” → posibilă *simile*: **Dragostea [unei curtezane] este ca un lanț/Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți*” → **Eminescu spune că „dragostea este ca un lanț/Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți...”* etc.

În didactica metaforei se pot utiliza asemenea *simile* ca auxiliare în analiza metaforei *in absentia*, pentru identificarea termenului propriu, substituit de cel metaforic. Cum anume? Dacă se include această figură mixtă într-o întrebare formulată după modelul ghicitorilor. Bunăoară, la M. Eminescu, în *Melancolie*, figurează metafora „regina nopții moartă”. Posibilă *simile* în

întrebare: **Cine este ca o regină a nopții moartă?*
/sugestii: astrul nocturn, cu lumină indirectă, rece/ →
Posibilă *simile* în răspuns: **[Luna] este ca o regină a nopții moartă.* La același autor, în *Luceafărul*, apare metafora „chip de lut”. Aceeași procedură ajută la aflarea termenului propriu. Posibilă *simile* în întrebare: **Cine este ca un chip de lut?* /sugestii: făptura din lut asupra căreia Creatorul a suflat suflare de viață/ → Posibilă *simile* în răspuns: **[ființa umană/Cătălina] este ca un chip de lut.*

Cel puțin la fel de eficient este exercițiul euristic în situația metaforelor *in praesentia* cu structura sintactică SN-SG („metafore coalescente difuze”, în terminologia lui E. Dorcescu, 1975), pentru a se diferenția termenul propriu de cel figurat. De pildă, în versurile: „Privea cum ranele amurgului se vindecau pe boltă” (L. Blaga, *Noapte*). Posibilă *simile* în întrebare: **Ce este ca ranele/rănilile?* → Posibilă *simile* în răspuns: **Amurgul este ca ranele/rănilile* → *amurgul* este termenul propriu, iar *ranele* este termenul figurat; „Căci dincolo de-a lacrimii perdea/O-mbrățișai. Și ea te-mbrățișă” (E. Dorcescu, *Triada*). Posibilă *simile* în întrebare: **Ce este ca o perdea?* → Posibilă *simile* în răspuns: **Lacrima este ca o perdea* → *Lacrima* este termenul propriu, iar *perdea* este termenul figurat etc.

În general, recurgerea la comparație pentru clarificarea traseului logic ce se încheie printr-o imagine metaforică demonstrează nu neapărat anterioritatea com-

parației, ci, mai degrabă, caracterul redundant al acestei figuri față de metaforă. În linii mari, comparația explică metafora. Ea ajută la clarificarea referinței metaforice, fără a se aduce un plus de semnificație sau de emoție în urma suplimentării structurii metaforice cu copula comparativă ori a înlocuirii verbului copulativ cu aceasta.

Indiferent de reprezentările particulare, este cert că, în plan logico-semantic, metafora coincide cu comparația (George Kleiber, 1984:135; Henri Suhamy, 1981: 31), că nu există diferențe semnificative între mecanismul generativ al metaforei și cel al comparației. Și îndrăznim să afirmăm că nici la nivelul realizării artistice. A se vedea comparații care taie respirația cititorului, precum:

„Voi, **ochi!** Profunzi și tandri *ca veninul*”
(E. Dorcescu, *Thanatica oglindă 4*).

Surpriza adusă de comparant în discurs constă în oferirea unor argumente false (*profunzi și tandri*), care nu justifică apropierea elementului comparat *ochi* de comparantul *veninul*. Ascunderea motivului comparației, adjectivul de natură cromatică [*verzi*], face ca termenul figurat *veninul* să contrarieze receptorul. Impactul afectiv al figurii este cel puțin de intensitatea celui pe care l-ar produce metafora corespondentă: **veninul ochilor*, de pildă.

De asemenea, impactează în cel mai înalt grad lectorul comparațiile implicite din versurile următoare:

„Nu-i vedeam decât **mâinile**,/când se desfăceau *ca niște aripi*,/gata să zboare, și-i cuprindea pe toți,/ *ca o ninsoare*,/ca și cum ar fi vrut să-i îmbrățișeze”

(N. Turtureanu, *Nu știi nimic despre Ea*).

Absența motivelor analogiei incită cititorul să și le imagineze într-un cadru al irealității, al transcendenței, foarte plastic, evocator, exultant.

Expertiza clasicilor confirmă valoarea estetică a comparației:

„*Comparația* poate contribui considerabil la frumusețea discursului, fiind una dintre podoabele lui cele mai seducătoare. Dar, presupunând că ea este conformă cu natura subiectului și i se potrivește, iată condițiile pe care trebuie să le îndeplinească:

- să fie exactă și adevărată, nu în toate privințele, ci numai în acelea pe care se bazează analogia;
- obiectul cu care comparăm să fie mai cunoscut decât cel pe care vrem să-l facem mai bine sesizabil;
- ea să dezvăluie imaginației ceva nou, interesant, uimitor, în consecință, nimic josnic, vulgar sau banal;

ceea ce este mai ales de dorit este ca raporturile să fie neașteptate și frapante, în același timp sensibile și ușor de perceput” (Pierre Fontanier, 1977: 344).

Raportarea metaforei la comparație demonstrează că unele structuri metaforice sunt mai apropiate și altele mai îndepărtate de structura sintactică a acesteia:

„Treptele de la comparație la metafora implicație ni se par a fi următoarele: Comparație – Metaforă coalescentă (predicativă – predicativă suplimentară – apozitivă) – Metaforă implicație” (E. Dorcescu, 1975: 29).

Vom ilustra și vom nuanța această aserțiune, imaginând o scală a îndepărtării formale a metaforelor de comparații. Începem cu clasa metaforelor *in praesentia*:

A. predicative (cele care îndeplinesc, conform gramaticilor tradiționale, funcția sintactică de nume; sau care figurează, în gramaticile generativ-transformaționale, în poziția de centru al unui grup verbal).

Cele mai apropiate de comparație sunt metaforele în care raportul de inerență/interdependență dintre subiectul (corespunzător termenului comparat) și numele predicativ (corespunzător comparantului) se realizează prin conotație, prin indicația de aparență adusă în enunț de copula

lexico-gramaticală *a părea* (= „a fi ca”). A se vedea echivalarea lor cu o *simile*, figură în care metafora și comparația sunt imbricate:

„Un cer de stele dedesupt,/Deasupra-i cer de stele –
/Părea un fulger nentrerupt/Rătăcitor prin ele”
(M. Eminescu, *Luceafărul*) – v. *([luceafărul] era ca un fulger);

„Domnind semeț și tânăr pe roinicile stoluri,/Căror
a mea ființă un semizeu părea,/Simțeam că uni-
versul la pasu-mi tresărea” (M. Eminescu, *Strigoii*) –
v. *(a mea ființă era ca un semizeu);

„Luna pare, în oftat,/Un continent cunoscut”
(G. Bacovia, *Nocturnă*) – v. *(luna este ca un conti-
nent cunoscut);

„În vițe roșii strugurii *par sâni* goi/ai toamnei, care se
dezbracă rând pe rând/de foi” (L. Blaga, *Anacreon*) –
v. *(strugurii sunt ca sâni goi ai toamnei) etc.

Pliate pe structura logică a comparației sunt metaforele *in praesentia* în care diferența față de comparație este asigurată de copula gramaticală *a fi*, opusă prepoziției *ca*. A se vedea echivalările cu comparații implicite, în urma înlocuirii verbului copulativ cu prepoziția *ca*:

„... din umbră mă ispitesc singur să cred/că lumea
e o cântare” (L. Blaga, *Biografie*) – v. *(lumea ca o
cântare);

„Pentru tine **lumea e o pecete**/pusă pe o taină mai mare” (L. Blaga, *Biblică*) – v. *(lumea ca o pecete);

„Sunt cel din urmă *strop de vin*/Din rustica ulcică de pământ” (I. Minulescu, *Nu sunt ce par a fi*) – v. *(poetul ca un strop de vin)

„**Sufletul** meu *e o sală a armelor*” (E. Dorcescu, *Agonia caniculei XXXI*) – v. *(sufletul ca o sală a armelor) etc.

Mai îndepărtate de structura comparației sunt metaforele *in praesentia* în care relația termen propriu-termen figurat se realizează prin copule lexico-gramaticale diferite de *a părea*, cum ar fi: *a deveni*, *a ajunge*, *a ieși*, *a se face*, *a se preschimba*, *a rămâne* etc., al căror sens împiedică transformarea într-o comparație, proiecțiile comparative fiind relative:

„**El a devenit** apă,/râu și mare,/apăsător ca strugurele/sub propria sa apăsare” (N. Stănescu, *Izgonirea din rai*) – v. aprox. *(El... ca o apă, un râu, o mare).

„Își cată-n noi duh geamăn... și, de-l îmbii cu humă,/” **Rămâi** o biată urnă cu zgurile durerii...” (V. Voiculescu, CLXXIII) – v. aprox. *(Tu... ca o urnă);

„**cuvintele** în loc să crească, descresc/se retrag în adânc/se despart și *se schimbă*/într-un alt alfabet/

într-o stranie limbă” (N. Turtureanu, *Portretul altei necunoscute*) – v. aprox. (Cuvintele... ca un alfabet).

Distanța cea mai mare față de comparație se înregistrează, în această clasă a metaforelor predicative, atunci când termenul figurat se exprimă printr-o propoziție asociată verbului copulativ. Echivalările sunt aproximative, propoziția PR sugerează sensul termenului metaforic, nu îl precizează. Acesta poate fi orice lexem dintr-o serie sinonimică:

„Ți-e sufletul – *cum se frământ-un vânt*”
(Al. Philippide, *Berceuse*) v. aprox. *(Sufletul ca un zbucium/tumult/freamăt; ca o furtună etc.).

Din punct de vedere sintactic, metafora în poziție de nume predicativ are expresie propozițională, formând împreună cu verbul *a fi* un predicat nominal complex.

B. nepredicative:

În această categorie, sunt mai apropiate de structura comparației așa-numitele construcții gerunziale și participiale, unde verbul copulativ asociat metaforei este la moduri nepersonale. Echivalările cu o comparație comportă aproximare, din cauza sensului copulei lexico-gramaticale:

„Simțirea, ca și bunătatea, deopotrivă pot să piară/
Din inima îmbătrânită, din omul *reajuns o fiară*,/Dar

dintre flori și dintre stele nimica nu va fi clintit/
Veniți: privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit”
(Al. Macedonski, *Noapte de mai*) – v. aprox. *(Omul...
ca o fiară);

„Și m-am coborât pe scară.../Dar pe cea din urmă
treaptă/Cheia ce mi-ai dat aseară/Am găsit-o
prefăcută/Într-o cupă albă, plină/Cu vin verde de
cucută” (I. Minulescu, *Romanța cheii*) – v. aprox.
* (Cheia... ca o cupă) etc.

Ecartul față de structura comparației se amplifică
atunci când metafora are structura SN-SG/SN-SAc,
corespunzătoare *coalescențelor difuze* (E. Dorcescu, 1975).
Echivalările sunt tot aproximative, comparația nefiind în
stare să capteze sensul metaforei în integralitatea lui,
fiindcă adeseori, în asemenea construcții, nu mai avem
de-a face cu similitudine, ci cu limita dintre similitudine
și contiguitate:

„Murit-a emirul *sub jarul pustiei*” (Al. Macedonski,
Noapte de decembrie) – v. aprox. *(*Pustia... ca un
jar, dar și jarul aparține pustiei...*)

„*Izvoarele-amintirii* în suflet s-au deschis”
(Al. Philippide, *Miraj*) – v. aprox. *(*Izvoarele... ca
o amintire, dar și izvoarele aparțin amintirii*) etc.

Metaforele din structuri predicative suplimentare se
distanțează și mai mult de structura comparației, radical

chiar, atunci când se exprimă prin verbe la gerunziu. Distanța este motivată, mai ales, de schimbarea tipului de relație sintactică. Dacă în metaforele predicative, termenul figurat era în raport de interdependență cu termenul propriu, acum același termen este dublu subordonat: față de termenul propriu, nominal, dar și față de un element verbal. Echivalările (forțate) se fac cu câte două comparații (una strict gramaticală, cealaltă cu un grad de poeticitate redus):

„Te-a văzut plutind *regină* printre îngerii din cer”
(M. Eminescu, *Venere și Madonă*) – v. aprox.
*(*plutind ca o regină/cum plutește o regină + tu... ca o regină*).

Nu se mai poate vorbi de echivalarea cu o comparație, atunci când elementul predicativ suplimentar cu sens metaforic se exprimă printr-un gerunziu:

„*Tresărind* scânteie lacul/Și se leagănă sub soare”
(M. Eminescu, *Freamăt de codru*);

„Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept când te văd,
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintâi,
din lumina aceea-nsetată adânc de vieceță?”
(L. Blaga, *Lumina*) etc.

Metaforele din structuri apozitive se află pe alt teritoriu decât comparațiile. Pe de o parte, termenul figurat, apozat, este de același rang sintactic cu termenul propriu; pe de alta, termenul figurat și cel propriu sunt coreferențiali, aparțin aceleiași specii:

„Cerulele **stelele**-și arată,/Solii dulci ai lungii liniști” (M. Eminescu, *Povestea teiului*) [Stelele nu sunt **ca solii**, stelele și solii desemnează același obiect din universul referențial al poetului];

„Dă-mi degetele-ți inelate –/Poeme-n pietre nestemate –/Vreau să le-nvăț pe dinafară și să le cânt...” (I. Minulescu, *Romanța fără muzică*); [Degetele inelate nu sunt **ca poemele**, degetele inelate și poemele desemnează același obiect din universul referențial];

„Și pieri,/când soarele năvălește prin fisurile/noapții,/când **umbrele** (*lăncieri* sumbri)/se-ntorc în abis./risipindu-ți, cu tălpile,/ființa...” (E. Dorcescu, *Între veghe și somn*) [Umbrele nu sunt **ca lăncierii**, umbrele și lăncierii desemnează același obiect din universul referențial] etc.

C. implicații:

În opoziție cu metaforele *in praesentia/coalescente*, care sunt explicite, metaforele într-un cuvânt, ocurente într-o singură poziție sintactică, sunt considerate *implicite*/

implicații. Acestea presupun un proces complex și riscant de depistare a comparației echivalente, fiind cele mai îndepărtate formal de comparații. Nu vom propune echivalări, căci orice echivalare ar fi hazardată:

„S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște,/Mistuit *de focul* propriu, el atunci s-ar recunoaște” (M. Eminescu, *Scrisoarea V*);

„Dar ziua care trece și mă rănește-n treacăt,/Îmi umilește *cârja* și-mi încovoiaie *crinii*” (T. Arghezi, *Nehotărâre*);

„Ce aprig *vânt* iscoditor de stânci/Dărămă-n mine poartă după poartă?” (Al. Philippide, *Invocație*) etc.

În concluzie, cu cât o metaforă este mai transparentă din punct de vedere semantic, cu atât aceasta se află mai aproape formal și logic de comparație. Și invers, cu cât semnificația metaforică este mai ambiguă, cu atât distanța față de comparație este mai mare, cu atât analogia este mai greu de (re)stabilit.

*

Foarte importantă pentru echivalarea unei metafore cu o comparație este gramatica figurilor. Caracterul explicit/implicit al metaforei este determinat, în majoritatea cazurilor, de forma acesteia. La o limită se situează

metaforele explicite, coalescente, foarte apropiate de structura sintactică a comparațiilor:

„Prezentarea metaforelor *in praesentia* îmbracă întotdeauna o formă gramaticală prin care se introduc relații de comparație, de echivalență, de similitudine, de identitate sau relații derivate” (Grupul μ , 1974: 164);

„Metaforele coalescente sunt, putem zice, niște metafore primitive, deoarece termenii «comparați» sunt ambii prezenți în expresie, atâta doar (și aici e saltul) că, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în cazul comparațiilor, ei nu se mai leagă cu adverbe, ci cu verbe copulative [...]” (E. Dorcescu: 1975: 29).

La cealaltă limită, se situează metaforele într-un cuvânt, ieșite parcă din orbita comparației, greu de descifrat sau chiar indescifrabile.

O foarte concentrată și convingătoare demonstrație a trecerii progresive de la comparație la metaforă ne oferă Grupul μ . Lingviștii belgieni vorbesc despre *comparații metaforice* și le ilustrează foarte inspirat:

- *Obrajii ei sunt proaspeți ca trandafirii* – toți termenii sunt normali din punct de vedere semantic și perfect compatibili, conform codului lexical;

- *Obrajii ei sunt ca trandafirii* – anomalie, atributul comun dispare;
- *Trandafirii din obraji ei* – metafora *in praesentia*;
- *Pe chipul ei, doi trandafiri* – metafora *in absentia* (Grupul μ , 1974: 167).

Iată o situație de ambiguitate, ce permite două variante de lectură:

„Parcă și viața intră în ceața/*tăinuitoare*, ca o lumină”
(N. Turtureanu, *Ce mai scrieți?? – răspuns*).

Aparent, aici avem de-a face cu o comparație: „... ceața/*tăinuitoare*, ca o lumină”. Identificăm termenii comparați: *ceața* și *o lumină*. Ni se oferă motivul similitudinii: *tăinuitoare*. Și indicele comparației: prepoziția *ca*. O a doua lecțiune plasează în centrul imaginii artistice expresia metaforică *în ceața tăinuitoare*, cu funcția sintactică de circumstanțial de loc față de verbul-predicat *intră*, căruia i se subordonează și circumstanțialul de mod *ca o lumină*. Cele două circumstanțiale admit permutarea: *Parcă și viața intră, ca o lumină, în ceața tăinuitoare.

Ambele interpretări sunt plauzibile. Comparație sau metaforă? Ce a vrut să spună autorul?... Întocmai ce a spus. A comparat/identificat viața cu ceața, cu taina, cu lumina... Orice este posibil în spațiul poeziei.

1.1.2. Teza interacțiunii

În solidaritatea pe care o implică strădaniile milenare de analiză a metaforei, în general, și de descriere a genezei sale, în special, s-a cristalizat o teorie științifică a acestei figuri. De la *epifora* aristoteliană la teoriile structuraliste și poststructuraliste, timp îndelungat specialiștii în metaforologie s-au străduit să doteze acest domeniu cu noțiuni, concepte, metode și teze care să permită un acces tot mai larg și mai competent la fascinanta figură.

Teza interacțiunii urmărește fenomene de ordin constitutiv, pentru a le lămuri cu precizie matematică. De pildă, suprapunerea sensurilor termenilor de pornire și de sosire, pe care au evidențiat-o analizele semice și componențiale, ajunge să fie abordată într-o nouă lumină de reprezentanții Grupului μ , în al optulea deceniu al secolului XX. Astfel, ei valorifică achizițiile importante ale structuralismului și avansează o nouă teză semantică, eliberată de ambiguități. S-a afirmat că o mișcare definitorie pentru procesul metaforic o reprezintă ocolul spre un al treilea termen, cel „acroșat” pe parcurs, care se menține doar în structura de adâncime a metaforei, fără a-i complica structurile de suprafață. Această implicare a „terțului non-inclus”, adică absent din discurs, a stimulat, în special, interesul lingviștilor structuraliști postchomskyeni,

care beneficiau atât de realizările semanticii structurale, cât și de modelul unei sintaxe universale, logice, de tip generativ-transformațional. Aceștia au reușit să prezinte mecanica interacțiunii semantice dintre cei trei termeni în măsură să legitimeze și să activeze o metaforă.

Un precursor al teoriei interacțiunii semantice generatoare de metaforă este I.A. Richards (1936). Potrivit acestuia, în procesul metaforic se exprimă o idee (*tenorul*) prin intermediul unui termen (*vehiculul*), care desemnează, în mod independent, o altă idee. Între *vehicul* și *tenor* se produce, la un moment dat, un conflict, o tensiune, care necesită o soluție creativă: apariția termenului metaforic. Pe asemenea aserțiuni, s-a conturat o teorie foarte interesantă: cea a tensiunii între ideile cuprinse în „mișcarea” metaforică. Paul Ricoeur nu se arată mulțumit de o asemenea abordare, dar remarcă la Richards fenomenul „interanimării”, care prefigurează, în mod clar, apariția teoriei interacțiunii: „Cu I.A. Richards, intrăm într-o semantică a metaforei care ignoră dualitatea unei teorii a semnelor și a unei teorii a instanței de discurs și care se construiește direct pe baza interanimării cuvintelor în enunțarea vie” (1984: 129).

Mergând pe linia lui I.A. Richards, Max Black (1962) susține că esența metaforei constă în redescrierea identității conceptuale a *tenorului* („subiectul discursului primar”), în condițiile valorificării conținutului propriu al

vehiculului („subiectul discursului subsidiar”). Cele două câmpuri semantice care interacționează într-un enunț metaforic sunt, în viziunea sa, centrul (*le foyer*) și cadrul (*le cadre*). Tot Max Blank a introdus noțiunea de *filtru*, care reține doar ceea ce este necesar pentru constituirea metaforei. A metaforei nepoetice, a cathacrezei, căci o metaforă poetică nu poate face abstracție de tot ceea ce, în context, produce semnificație (este interesată inclusiv de factori para- și non-lingvistici). „Filtrarea” prin intersecție semică permite identificarea unui fragment de sens comun nu doar semnelor polare (comparatul și comparantul), ci și unui al treilea semn cu proprietăți semantice foarte asemănătoare.

Jean Cohen, semantician structuralist, introduce analiza componentială în teoria literaturii, pentru a formaliza limbajul descriptiv din sfera analogiei. El deschide calea structuraliștilor belgieni din Grupul μ , care pun bazele unei retorici generale, dar și pe cele ale unei retorici a poeziei. Pentru cei din Școala de la Liège „... structura intersecțivă [a metaforei] face din ea tropul conector prin excelență. Punând în relație două ansambluri semice distincte prin unele elemente și analoage prin altele, metafora realizează o structură lizibilă în două izotopii pe care le unește, asigurând trecerea de la una la alta” (Grupul μ , 1997).

Iată deci că metafora nu favorizează doar o deplasare a unui element dintr-un domeniu de sens care îi este propriu în altul (v. definiția lui Aristotel), ci își circumscrie și un domeniu original de semnificare etc.

Structuraliștii de la Liège fac ultimul pas în trecerea de la un model binar la unul ternar al metaforei. Ei remarcă existența unui termen intermediar în structura metaforei, a unui termen ascuns, dar absorbit de „opinia” comună autorului și receptorului.

Așa cum am mai arătat, vorbind despre baza unei comparații subsidiare metaforei, alunecarea dinspre sensul termenului primar spre cel al termenului figurat se produce grație existenței unui element comun între formulele de semnificație ale celor doi termeni implicați. Acest termen (al treilea, în schema generativă) este foarte important pentru demersul analogic (V. *supra* referințele la *motiv*).

Grupul μ susține că gândirea analogică presupune nu doar o relație de similitudine între termenul propriu și cel figurat, ci și asemănarea ambilor termeni cu cel de-al treilea, pe care îl numesc *intermediar*. În viziunea structuraliștilor de la Liège, traseul interpretării metaforei este încheiat „atunci când cititorul a găsit acest «al treilea termen», virtual, cu statut de balama între ceilalți doi. [...] Fiecare cititor poate avea reprezentarea sa personală, esențial fiind să stabilească itinerarul cel mai scurt pe care două obiecte se pot alătura” (1970: 107). „Clasa-limită”,

noțiune introdusă de aceștia, poate fi descrisă ca o *intersecție* între cei doi termeni din structura metaforică, reprezentând partea comună a mulțimilor lor de seme.

„Metafora extinde până la reunirea celor doi termeni o proprietate care nu aparține decât intersecției lor:

D – (I) – A

D – termenul de la care se pleacă, A – termenul la care se ajunge, trecerea de la unul la celălalt se face printr-un termen intermediar, întotdeauna absent din discurs, și care reprezintă o clasă-limită sau o intersecție semică, în funcție de punctul de vedere adoptat” (*Ibidem*).

Dar, subliniază autorii citați un aspect la fel de important pentru stabilirea imaginii metaforice, nu este indiferentă sau indispensabilă nici mulțimea semelor necomune, a cărei configurație se stabilește prin operația de reuniune: „Și dacă această parte [comună] este necesară pentru a fonda pretinsa identitate, partea non-comună nu este mai puțin indispensabilă pentru a crea originalitatea imaginii și a declanșa mecanismul de reducere. Metafora se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersecția a doi termeni, pentru a afirma identitatea lor în întregime” (*Ibidem*). Aceasta este dimensiunea ilogică (irațională) a metaforei: identifică doi termeni, pe baza câtorva seme comune, uneori a unuia singur.

Elena Slave (1991: 9) ilustrează această teză a interacțiunii atunci când constată că, în urma unui transfer metaforic, „apar noi relații în planul conținutului între termenul propriu și cel figurat; dacă unui om care vorbește mult și fără rost i se spune că *lătră*, avem de-a face cu neutralizarea opoziției dintre *a vorbi* și *a lătra*, care, altfel, sunt unități distincte. Deci procesul metaforic are la bază încălcarea raporturilor semantice și sintagmatice de implicație (*a lătra* → câine; *a vorbi* → om), raporturi pe care E. Coșeriu (1967) le numește «solidarități lexicale» sau «solidarități semantice» (1978)”. Lingvistica română urmărește cum se produce interacțiunea, aplicând, la cazul particular al metaforei verbale *a lătra*, modelul avansat de Grupul μ:

„De pildă, *a vorbi* poate fi analizat în semele:
1. «a emite sunete», 2. «a articula cuvinte»,
3. «a exprima gânduri, sentimente umane». De asemenea, *a lătra* e format din trăsăturile distinctive:
1'. «a scoate sunete», 2'. «a repeta sunete scurte, sacadate», 3'. «a reda stările caracteristice speciei câine». *A lătra* este deci termenul de plecare metaforic, metasememul, iar *a vorbi* reprezintă termenul de sosire. [...] Între P și S se stabilește o relație de intersecție. P și S sunt două mulțimi de seme care se întretaie, iar intersecția respectivă alcătuiește ceea ce se numește termenul intermediar (I). [...] Cele două operații care determină reorga-

nizarea semelor în procesul metasememic sunt suprimarea și (sau) adăugarea semelor. [...] Interesează aici mai mult structura semantică a metaforei propriu-zise ca termen de plecare (P). De fapt, acesta preia semele din (S), termenul propriu, peste care se suprapun parțial (v. P. Miclău, 1983: 63-74) semele sale originare: *a lătra* pentru «a vorbi» păstrează trăsăturile 2', 3', dar numai ca aspect sugestiv: «a vorbi sacadat, ca și cum s-ar reda stări proprii câinelui». Mecanismul metaforei se bazează tocmai pe faptul că semele denotative ale termenului figurat, existente în structura sa semantică, nu dispar total: dimpotrivă, tocmai păstrarea lor este condiția indispensabilă a realizării abaterii «manifeste», metasememice” (Elena Slave, 1991: 10-11).

Pragmaticienii francezi Patrick Charaudeau și Dominique Maingueneau (2002) sintetizează principalele poziții teoretice din semantica metaforei și sunt de părere că teoria interacțiunii este crucială pentru cunoașterea acestui trop, este treapta necesară spre abordarea sa pragmatică. La pagina 375, autorii *Dicționarului de analiză a discursului* subliniază importanța a două contribuții cardinale: cea a cadrului discursiv al metaforei (pentru care îl citează pe Le Guern: „Metafora apare imediat ca străină față de isotopia textului în care este inserată” – 1973:16); și cea a procesului tropic, ce implică o intersecție între domenii de sens distincte, dar conectate

(pentru care citează *Grupul* μ , care afirmă că această intersecție este însoțită de „o modificare în conținutul semantic al termenului metaforic” – 1970: 106).

Și Georges Kleiber (1983: 122) apreciază perspectiva interacțională pentru transcenderea limitelor unui studiu lexical al metaforei, dar și pentru introducerea unor concepte foarte utile pentru metaforologie, precum *interacțiunea* și *tensiunea*. El însuși apelează la teza interacțiunii ca instrument de explicare a genezei metaforelor de proprietate, exprimate prin adjective (v. *infra*).

Analiza semantică structurală câștigă enorm prin asimilarea tezei interacțiunii. Dacă se intrase într-un oarecare impas cu investigațiile structurale înainte de formularea acestei teze, apelul la acestea în căutarea „terțului exclus” le reabilitează, le recunoaște competența de a stabili cvasi-complet amploarea mișcărilor de idei în procesul de generare a unei imagini metaforice. Într-o secvență poetică precum:

„Noi *cârpim cerul* cu stele”...
(M. Eminescu, *Epigonii*),

metafora centrală, *cerul*, se referă, reductiv, la suportul material al scripturii – pagina (de hârtie), pergamentul, palimpsestul etc. Cerul planetar este /suprafața//vizibilă// ce înconjoară//un corp ceresc/, în vreme ce pagina (de hârtie), pergamentul, palimpsestul reprezintă o /suprafață//

special preparată//pentru a se scrie pe ea/. La intersecția celor două mulțimi de seme se găsește indicația de /suprafață/. Aceeași indicație o găsim în combinația /suprafață//textilă/, semnat pentru *pânză/pătură* – și anume terțul exclus care susține apropierea dintre imaginea suportului material pentru textul poetic și cerul/bolta cerească, văzute amândouă ca niște suprafețe asemănătoare celei ale unui material textil (cf. la T. Arghezi, *Psalm*: „*Steagul* nopții, desfășurat cu stele,/Adăpostea faptele mele”). Altfel, n-ar fi justificată inducerea verbului-metaforă *a cârpi*, care desemnează /acțiunea//de a coase//un material//textil//rupt/ (v. și „Îmi voi ucide timpul și visurile, deci./*Cârpi*-voi pe-ntuneric *mantaua vieții* mele” – T. Arghezi, *Nehotărâre*; sau „*cârpocind* la *haina vremii*” – M. Eminescu, *Scrisoarea II*). Folosind peiorativ, în contextul *a cârpi cerul cu stele*, verbul, sinonim cu *a petici*, sugerează eroarea deplorabilă în care se complac poezii contemporani lui M. Eminescu, iluzionându-se că au acces la altitudinea unui act creator veritabil, când, de fapt, nu sunt în stare decât de îndeletniciri ridicole. Discrepanța dintre ariile referențiale ale *cerului*, *stelelor* și cea a verbului *a cârpi* este izbitoare, provocându-i un rictus, nu un zâmbet, celui conștient de adevărul enunțului metaforic.

Probează un foarte interesant traseu semantic și metaforele ce presupun relocarea în cadrul aceleiași

categorii ontologice. De pildă, *sapă* → *condei* și *brazdă* → *călimară* în versurile argheziene:

„Ca să schimbăm, acum întâia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară”
(T. Arghezi, *Testament*).

Acestea evocă saltul de la o cultură materială la una spirituală. Ambele transferuri implică și un terț ascuns: *unealta*, respectiv, contiguitățile acesteia: *brazda* pentru *sapă* și *călimara* pentru *condei*, ce pun în contrast munca fizică și cea intelectuală. În *Diacul*, această traiectorie spirituală este continuată de condeiul dorcescian. *Condeiul* este semn identitar pentru poet, dar nu se raportează la evoluția uneltelor, ci a armelor – simbol al invincibilității. Eul liric, al cărui „blând condei” este „cea mai oțelită dintre arme”, se definește, precum înaintașii săi, ca luptător pentru valorile sfinte ale poporului român: „grai, și neam, și cruce”. Cea mai eficientă, cea mai durabilă, cea mai puternică armă este cuvântul. În procesul metaforic, echivalența *condei-armă* este legitimată de terțul absent – *cuvântul*:

„Privesc, pe masă, blândul meu condei:
Îl port și când nu-l port. Și zi, și noapte.
Hârtia albă, în – albă – carnea ei,
E plină de tășuri și de șoapte.

Condei avea și tata. Însă el
Îl mânuia spre-a desluși vreo carte.
Eu am făcut la fel. Dar și-n alt fel:
Am dus condeiul tatei mai departe.

Bunicul – Dumnezeu să se îndure
De duhul lui – trudea, și el, la scris.
Plimba penița iute pe zăpis,
Ca pe-o închipuire de secure.

Străbunii mei, popor întrezărit
În tulburata sângelui oglindă,
S-au sprijinit pe plug. Și, negreșit,
Pe sabie, pe lance sau pe flintă.

Îi știu pe toți. Îi simt. Plugari, oieri,
Cu snopul de săgeți într-o desagă,
Călugări, scribi, în post și privegheri,
Ori călăreți, înveșmâțați în fier,
Rotind în soare lanțul greu cu ghioagă.

Din începuturi, fiecare-și duce
Destinul către mine, cel de-acum.
Eu însumi sunt fărâcă dintr-un drum,
Cu-aceleași semne: grai, și neam, și cruce.

Când Domnul e cu noi, cine să sfarme
Acest torent de duh și de cuvânt?
Condeiul meu, condeiul meu cel blând,
E cea mai oțelită dintre arme.

12.12.1999 - 11.07.2022”.

1.1.3. Teza substituției

Dacă teza interacțiunii este îmbrățișată de promotorii neoreticiei și de semiologii îndatorați teoriei structurale a lui F. de Saussure, teza substituției are ascendent în retorica/poetica aristoteliană: „*Metafora desemnează un lucru prin numele altuia* (s.n.), având cu el un raport de asemănare” (Olivier Reboul, 1991: 129).

În vreme ce semanticienii structuraliști și post-structuraliști urmăresc, în procesul metaforic, dinamica relației dintre structura de adâncime și o structură de suprafață motivată de aceasta, adepții tezei substituției au în vedere ceea ce se întâmplă în locul unde termenul metaforic apare ca o surpriză, ca o inovație datorată măiestriei creatorului. De pildă, atunci când, într-o poezie autobiografică, Lucian Blaga imaginează un dialog cu satul său natal, care se numea Lancrăm, nu folosește numele acestuia. În adresarea directă, poetul recurge la expresia *sat de lacrimi* – metaforă ce se bazează pe cvasi-omofonia *Lancrăm-lacrimă*. În poezie, această asemănare sonoră este o sursă de emoție și expresivitate: „Sat al meu, ce porți în nume/*sunetele lacrimii*”. Dincolo de apropierea sonorităților, analogia *Lancrăm-lacrimă* valorifică și semnificațiile simbolice ale lacrimii, știut fiind că aceasta este simbolul unei suferințe adânci. Expresia dramatismului atâtor dureri din satul natal

sublimează în imaginea metaforică: „*sat de lacrimi fără leac*” (L. Blaga, 9 mai 1895).

Modul cum se raportează adepții acestei teze la mecanismul metaforic își găsește justificarea în definițiile clasice ale metaforei. În primul rând, în definiția lui Aristotel, apoi în cea a lui Pierre Fontanier, definiții care, în esență, se suprapun. Așa cum observa și Paul Ricoeur (1984: 97): „... metafora lui Aristotel este tropul lui Fontanier”.

Substituirea unui termen cu un echivalent mai expresiv, în contextul unic al poeziei, înseamnă, de fapt, *transfer* (Aristotel, 1965: 1457 b 6-9), adică „a prezenta o idee sub semnul altei idei mai izbitoare sau mai cunoscute” (Pierre Fontanier, 1977: 78). Altfel spus: substituirea „... are loc între două idei, printr-o mișcare de transport de la una la cealaltă” (Paul Ricoeur, 1984: 97), implicând și anumiți vectori ai translației semantice, precum cei de natură estetică, pragmatică, axiologică etc. În esență, ținta nu este doar „o idee mai cunoscută” (decât cea exprimată de termenul propriu). Aceasta ar asigura accesibilitatea mesajului figurat, în vreme ce intenția de a aduce la iveală „ideea mai izbitoare” ar privi impactul emoțional al comunicării metaforice. Ambele finalități probează că semantica metaforei nu face abstracție de destinatarul acesteia.

„Numele străin” este un „împrumut” strident, prin care se produce *o contradictio in adiecto*, încălcându-se regulile semantico-sintactice de combinare a semnelor lingvistice, dictate de gramatică și lexicon:

„... un element este impredictibil tocmai în raport cu ceea ce ar fi fost de așteptat în virtutea unei norme, chiar dacă aceasta este locală” (Ecaterina Mihăilă, 1980: 57).

Ineditul imaginii contează mai mult decât norma lingvistică:

„Ceea ce ne interesează mai mult este interacțiunea elementelor de sens la nivelul combinației de semne, adică în cadrul semanticii cuvântului, propoziției și textului, și anume în perspectiva abaterilor posibile de la normă” (H. P. Plett, 1983: 284).

Abaterea este întotdeauna intenționată. De multe ori, programată. De exemplu, există tipuri de metafore în constituirea cărora nu se respectă nici condiția de similaritate dintre termenul propriu și cel figurat:

„... metafora barocă, cea manieristă și cea modernă pun în relație termeni disjuncti, care se intersectează semic doar în contextul poetic individual” (Emilia Parpală, 2006: 153).

Intenționată este și ambiguitatea. Dacă termenul propriu de la care pornește metafora este un pronume sau are expresie morfemică, vagul prevalează asupra transparenței semantice. V. „Și-am renăscut în două *flori de plasmă*” (E. Dorcescu, *Montségur*), unde termenul propriu este marcat prin desinența de persoana I, plural, a verbului *am renăscut*. El corespunde unui subiect inclus (*noi*), a cărui referință reiese din datele discursive: „(cuplu de) îndrăgostiți, care include eul liric”. Termenul figurat, *flori de plasmă*, este un „nume străin” pentru referentul „cuplu de îndrăgostiți”, total neașteptat în context. Verbul predicat „am renăscut” conține informația semică <+ uman>, prin urmare ar trebui să nu admită combinația cu substantivul compus *flori de plasmă*, cu indicația semică <- uman>. Expresivitatea metaforei este augmentată de distribuția sa într-un context aberant din punct de vedere logic.

Mai clară este traiectoria spre o idee de impact major în situația metaforelor *in praesentia* cu termenul propriu exprimat printr-un substantiv. De pildă, în axiologia eminesciană *sui-generis* din *Epigonii*: „Sufletul vostru: *un înger*, inima voastră: *o liră*,/Ce la vântul cald ce-o mișcă, cântări molcome respiră” este evident caracterul ascensional al substituțiilor metaforice, transferul de la sensurile substantivelor *suflet* și *inimă* la cele ale substantivelor *înger* și *liră* implicând conotații spirituale și artistice.

În urma substituției, termenul metaforic pare incongruent cu elementele cotextuale. A se vedea, în acest sens *oceanul (cel de gheață)* pentru ideea abstractă de „îndepărtare sufletească, în grad maxim de intensitate”: „De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,/Oceanul cel de gheață mi-apare înainte” (M. Eminescu, *De câte ori, iubito...*); *o mână de pământ* pentru „om”, cu aluzie la constituția sa genetică: „Astea toate te apropie de dâșii... Nu lumina/Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,/Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/Într-un mod fatal legate de o mână de pământ” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*); *ciot* pentru „o capacitate minoră de opoziție”: „ – «Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândești că pot/Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?»” (M. Eminescu, *Scrisoarea III*); *năluci* pentru „umbrele flăcărilor pe zid/perete”: „Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește.../Pe ziduri, aleargă albastre năluci...” (Al. Macedonski, *Noapte de decembrie*); *V. și vreme* pentru „inimă”: „Odată mi-era frică de tăcere:/Simțeam cum bate vremea-n pieptul meu” (Al. Philippide, *Seară cu fulgere*); *seceri* pentru „creste” (de pășări, de munți, ambiguitate susținută pe parcursul poeziei): „Seceri dintre secete-au sclipit!” (I. Barbu, *Secol*); *catalige* pentru „raze solare”: „Atunci, spre valuri, soarele născând/Coboară-ncet din nori pe catalige” (Eugen Dorcescu, Ms. 13.05.1980); *polen* pentru „cuvânt”: „poemul care/rotește sori/și mută

stelele/își scutură/polenul lunatic/pe aripi de înger” (Zoja Elena Deju, *cum ar mai putea...*) etc.

Condițiile în care se produce substituția termenului așteptat într-un punct al discursului cu un „nume străin” leagă, în analiza lui Paul Ricoeur (1984: 38-39), substituția metaforică de deviație:

„... faptul că termenul metaforic este împrumutat dintr-un domeniu străin nu-l împiedică pe acela de a fi substituit unui cuvânt obișnuit pe care l-am fi putut găsi în același loc. [...] cuvântul metaforic vine în locul unui cuvânt non-metaforic ce ar fi putut fi întrebuițat (dacă acesta există); el este în acest caz de două ori străin, prin împrumutul unui cuvânt prezent și prin substituirea unui cuvânt absent. Aceste două semnificații, deși distincte, par asociate în mod constant în teoria retorică și la Aristotel însuși. [...] Aristotel vrea să spună oare că împrumutul unui cuvânt metaforic prezent este întotdeauna întovărășit de substituirea unui cuvânt non-metaforic absent? Dacă da, deviația va fi întotdeauna o substituție, iar metafora, o variație liberă la dispoziția poetului”.

În general, două sunt motivele perceperii termenului metaforic ca „străin”: mai întâi, el este incompatibil semantic cu unitățile vecine (v. *supra*) și, apoi, nu se găsește într-unul dintre contextele în care îl întâlnim în mod

obișnuit. De exemplu, metafora *cută* figurează în poziție sintactică de apozitie față de termenul propriu *un flutur* în versul:

„Un flutur, *cută* de văzduh, se pierde”
(Al. Philippide, *Pastel*).

Definițiile de dicționar nu justifică echivalarea celor doi termeni, prin urmare, nici relația de apozare. În plus, nici determinantul *de văzduh* nu este compatibil cu substantivul *cută*, care se combină, în mod uzual, cu *țesătură*, *piele*, *pământ* etc. Totuși, grație unui fond de cunoștințe lingvistice și de convenții literare, cititorul percepe substantivul *cută* drept echivalent metaforic pentru *flutur*. Deviația „admisă” atestă complicitatea cititorului cu poetul, căruia îi recunoaște libertatea gândirii și a rostirii artistice.

În majoritatea enunțurilor metaforice, ideea concentrată în cuvântul-metaforă aduce în text un sens complex și o imagine neobișnuită. Substituția metaforică este un câștig textual incontestabil. „Corola de minuni” blagiană, realizând transferul de la abstract la concret, include semele proprii lexemului *mister* (/imposibil/ /de cunoscut/ /până la capăt/), dar, concomitent, aspiră și alte seme (/frumusețe//perfecțiune//putere de atracție/ etc.), potențând, până la sublim, sememul (estemul) creat pe tema misterului.

Chiar și în structurile metaforice *in praesentia*, în care termenul propriu nu este nicidecum abandonat, termenul figurat acționează ca un substituent. Din momentul în care apare în text, termenul figurat – soluția metaforică – decide modul cum se va desfășura discursul poetic, impune aria semantică a viitoarelor selecții lexicale, în acord cu semnificația cu care a fost investit. De exemplu, în cazul metaforei *in praesentia* „gândurile, șerpi”, substantivul abstract *gândurile* este imediat trecut într-un plan secund, chiar ignorat. Textul poetic continuă grație unor elemente din sfera semantică a substantivului *șerpi*, care atrage lexeme din sfera sa semantică: „plesnesc din coadă”, „se târăsc”, „șuieră” („Și gândurile, șerpi, plesnesc din coadă,/Și se târăsc în lung și-n lat/Și șuieră...” – Al. Philippide, *Vânt*)²; în mod analog, odată produs transferul dintre termenul propriu *viața* și termenul figurat *râul* în metafora-definiție „Viața-i râul”, dezvoltarea ideii poetice se realizează în jurul termenului figurat, continuându-se cu cele de oglindire, potolire a setei, scaldă – aspecte ce ocazionalizează relaționări conforme cu semantica acvatică (cu cerul, stelele, boii însetați, strigoi). Metafora *râul* atrage în proximitate verbe din sfera semantică a apei, precum *a bea* și *a se scaldă*: „Viața-i râul acesta cu ceru-ntors pe dos/Pe care îl beau boii blajini, cu gâtul gros,/Unde noaptea se scaldă stelele

² Avem de-a face aici cu un lanț metaforic inductiv (v. *infra*).

și strigoi/(Și cerul nu-i cel răsfrânt, pe care-l beau boii)” (Al. Philippide, *Proclamație*).

Ileana Oancea vorbește chiar de un *semn poetic*, opus semnului lingvistic, pe care îl identificăm, cu siguranță, în expresia metaforică:

„Poezia este un fenomen semiotic de o notă specială, iar semnele poetice, care o fac posibilă ca limbaj în limbaj, se desprind, prin finalitatea lor comunicativă, de cele lingvistice [...]” (1998: 71).

*

Contextul de ocurență, reconfigurările imaginii și implicațiile textuale ies din cadrul unei abordări semantice de natură structuralistă. Inovațiile pe care aceasta le introduce nu sunt suficiente pentru gestionarea integrală a sensului metaforic. Problematika semnificației metaforei se mută, de aceea, dinspre vocabulă spre enunțul figurat. Și mai departe, spre discurs/text. Influențele exercitate în plan semantic de metaforă asupra vecinătăților, dar și de acestea asupra metaforei sunt sursa unei permanente mișcări a ideilor, aflate fie în conflict, fie în cooperări neprevăzute și irepetabile. Exemplele de mai sus, cărora li se pot adăuga multe altele, întăresc afirmația potrivit căreia „semnificația nu mai e tributară unor factori istorici, ci unor factori discursivi” (Irène Tamba Mecz, 1981: 138).

1.2. Direcția sintactică

Formalizarea descripțiilor a condus, în aceeași perioadă, la un interes tot mai pronunțat pentru particularitățile gramaticale ale metaforei. Încadrarea lingvistică a figurilor, în general, și a metaforei, în special, a făcut, în perioada de referință, obiectul unor studii însemnate (v. Catherine Brooke Rose, *A Grammar of Metaphor*, 1958; E. Dorcescu, *Metafora poetică*, 1975; D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, 1979; Elena Slave, *Metafora în limba română*, 1991 etc.).

Abordarea gramaticală vizează, într-o primă fază, încadrarea metaforelor într-o parte de vorbire/clasă gramaticală/categorie. La noi, îndeosebi Elena Slave pledează pentru o taxonomie gramaticală a metaforelor:

„Clasificarea metaforelor va fi făcută în primul rând după un criteriu formal, după «semnificatul categorial», implicând apartenența la o anumită parte de vorbire. Această organizare este impusă de scopul cercetării, acela de a descoperi structurile metaforice, de a vedea în ce măsură cuvintele care alcătuiesc un sistem în planul sensurilor proprii formează un sistem și în folosirea figurată, mai mult sau mai puțin dependent de primul” (1991: 29).

Aceasta nu este o noutate absolută, dat fiind că Pierre Fontanier observase, cu aproape două secole

înainte, că metaforele pot aparține oricărei clase lexico-gramaticale:

„Toate speciile de cuvinte pot să fie deci folosite sau se folosesc metaforic, dacă nu cu titlul de figură, cel puțin cu acela de catachreză” (1977: 79) și delimitate, în principiu, cinci tipuri categoriale de metafore (*Ibidem*: 79-81 *passim*):

- *metafora substantivală* („când unui om i se spune *tigru*, unui războinic curajos *leu*, unei persoane blânde *miel* [...]”);
- *metafora adjectivală* (când trăsătura unei persoane îi este atribuită unui obiect și invers: hârtie *vinovată*, viață *amară* etc.);
- *metafora exprimată prin participii* (*turtit* de băutură, *aprins* de mânie; *înfometat* de onoruri etc.);
- *metafora verbală* (care constă în asocierea la un subiect a unui predicat ce exprimă o acțiune nespecifică acestuia: îi *fierbe* capul; *fumegă* de mânie; vinul *i-a legat* limba etc.);
- *metafora adverbială* (realizată prin determinarea modală nespecifică acțiunii desemnate de verb: a răspunde *sec*; a scrie *obscur* etc.).

Aceste tipuri se pot ilustra și cu exemple din poezia românească. Le vom rândui în funcție de frecvența claselor metaforice:

1) Metafore substantivale – substantive *simple*: „Necunoscuta care se vindea/Era chiar *tinerețea* mea!” (I. Minulescu, *Romanța tinereții*); „Mă-ntorc de acum ca/albina spre stup,/cu harul sub aripi/cu-*amurgul* în trup” (L. Blaga, *Arhanghel spre vatră*); „... Voi pleca, pe înserat, de-acasă/Și voi deveni, de-atunci, *ogor*” (L. Bureriu, *Decizia*); „e bine să știi/că *exiști/atol* în mijlocul/Pacificului” (Zoaia Elena Deju, *atol în pacific*) etc.; substantive *compuse* ocazional, **cu structura internă:**

a) SN-SN: „Sunt *omul-cal*,/sunt numai bătăături,/fiece deget/e un inel cu-o piatră de granit” (E. Jebeleanu, *Visul omului-cal*); „*frunzele altar*/chipuri în oglindă/cu palmele ating piatra rece” (Lörinczi Francisc-Mihai, *fețele spiralei*); v. și titlul unei poezii de V. Voiculescu: *Crucea-cheie* etc.; **b) SN-SG:** „La *cumpăna apelor*/balaurul ascultă spre hotare deșarte” (L. Blaga, *Drumul sfântului*); „Stuparul ceresc peste/ciuturi se-ndoaie,/în *mierea fântânilor*/barba și-o-nmoaie” (L. Blaga, *Peisaj trecut*); „în *pridvorul pleoapei*/un dor de livadă coaptă” (Zoaia Elena Deju, *în pridvorul pleoapei*) etc.; **c) SN-SAc.:** „Și pe lume *plumb de iarnă* s-a lăsat” (G. Bacovia, *Gri*; v. și titlurile *Plumb de iarnă*, *Plumb de toamnă*); „...Reptilele norilor/presară din gușă,/peste sufletul tău, un/*potop de cenușă*” (E. Dorcescu, *Nunc fluens 15*); substantive *provenite din alte părți de vorbire*: „Sunt *solitarul* pustiilor piețe” (G. Bacovia, *Păлинд*); „Vezi, să nu te vadă/*Multul* ome-

nesc, trecând grămadă” (L. Bureriu, *Ada*); substantive **determinate de adjective inseparabile**: „Acum când trecem, boare săgetată,/Ca două flori de ger în Andromeda!” (E. Dorcescu, *Reversul planetelor*); „Pasăre vestitoare/poemul/în liliacul înflorit/un înger obosit/poposește/pe umărul tău” (Zoia Elena Deju, *înger obosit*); „jos/în ferigile văii/un copil cu ochii/atârnați/de vulturul zânatic/și rotitor” (Zoia Elena Deju, *în pridvorul pleoapei*) etc.;

2) Metafore verbale: „... la curcani vână-i creasta/Și cu pasuri melancolici *meditând* împlă-n ogradă” (M. Eminescu, *Cugetările sărmanului Dionis*); „Din veac în slujbă viermii sunt./Sub glie-i văd, *lucrând, lucrând*,/Intra-voi iar, sub veghea lor,/În ciclul elementelor” (L. Blaga, *Glas de seară*); „Și-ascute timpul coasa lângă tine” (Al. Philippide, *Îndemn la drum*); „Priveam, printre crenele, câmpul gri,/Pe care fiara *fulgera*, în goană” (E. Dorcescu, *Avatar II*); „aud/cum stelele/*spintecă* cerul pe viu/pe nimeni nu doare/Dumnezeu nu zice nimic” (Zoia Elena Deju, *dor abisal*); „(cândva cineva/luase-n picioare/covorul de raze -/și pașii Domnului/*susurau*/tot mai apropiat,/i se-aude sângele/*tresărind* în icoane!)” (Zoia Elena Deju, *Pelerină cu dor*) etc.;

3) Metafore adjectivale: „Era orașul de-altădată/
Sub plopi de-argint, muiiați în soare,/O verde oază

fermecată/Cu repezi ape *cântătoare*” (Al. Macedonski, *Rondelul oraşului de altădată*); „Şi dacă-am să cad pe covoare/În *tristul, tăcutul* salon, –/Tu cântă-nainte, iubită,/Încet, monoton” (G. Bacovia, *Trudit*); „Port acum în mine febra eternităţii,/negru prundiş, eres *vinovat*” (L. Blaga, *Sat natal*); „Bolnav e omul, *bolnavă* piatra” (L. Blaga, *Boală*); „am trecut împreună pe unde n-o să mai treci pe/unde pleoapa de lună alunecă *oarbă* pe veci” (E. Jebeleanu, *Decembre*); „Fie. Dar ia-mi, de pe cuvinte, ceaţa,/opreşte *somnoroasele* ei roţi” (N. Turtureanu, *Melca II*); „Mă arde-n suflet dorul viu,/Şi zilele mi-s *moarte*” (G. Topârceanu, *Amintire*); „Şi cuvântul lui e *tânăr, de aramă, statuar*,/Mantia-i se-nnobilează de izvoare şi pădure” (L. Bureriu, *Eminescu*); „Depart, într-un paltin *mohorât*,/Se sparge cupa lunii în puzderii” (E. Dorcescu, *Spre seară*) etc.;

4) Metafore adverbiale: „Îţi plânge toamna în priviri/Şi-ţi moare *leneş* la fereastră” (B. Fundoianu, *Sonet de toamnă*), „Trimite, Doamne, semnul depărtării,/Din când în când, câte un pui de înger.//Să bată *alb* din aripă la lună/Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună” (T. Arghezi, *Psalm*); „Nicio vitrină nu surâde *galben*/Chiar felinarele se-ascund prin colţuri, zgribulite” (Al. Philippide, *Cântec de noapte*); „Ei trec şi clopotele bat,/ei trec şi tunurile bat,/ei trec şi ceasurile bat/*din ce în ce*

mai repede și mai turbat” (N. Stănescu, *Lat*); „În urmă-mi, iarăși iarba rămâne doar cu sine./Se-avântă *poematic* și strălucind de dor/În profunzimea veche a ploii care vine” (L. Bureriu, *Ciupercațiile*); „Se sparge cupa lunii în puzderii./Se sparge fără țipăt: *rar* și *lin*,/Ca-n mers ferestre oarbe, fără glastre./Iar zarea e o vatră de pelin/Scurș *amărui* în cerul gurii noastre” (E. Dorcescu, *Spre seară...*); „Izvorul de ce râde și lăcrimează *stins*,/La fel cu umbra verde, pierdută-n necuprins,/Când sângerează *aspru*, sub raza lunii, iazul?” (E. Dorcescu, *Flaut*) etc.;

5) Metafore participiale³: „Vedeam Ceahlăul la apus,/Departa-n zări albastre dus,/Un uriaș cu fruntea-n soare,/De pază țării noastre *pus*” (G. Coșbuc, *Vara*); „Dar zilnic se simte *furat* de-o visare” (Al. Macedonski, *Noapte de decembrie*); „Oceanul meu de patimi, *robit* de-a tale raze,/Tălăzuind, lunatic, se umflă spre-nălțime” (V. Voiculescu, *CCXIII*); „Vai, dacă nu mi-ați rupt urechea,/vai,/dacă nu mi-ați smuls timpanul/*înghesuit* de trupul de fiară/al adevărului” (N. Stănescu, *În Grădina Ghetsimani V*); „... Însumi mă scufund/Spre-acel inel de negură, rotund,/Iluminat intens de-un negru soare...” (E. Dorcescu, *Păduroasa cetate*) etc.

³ Asimilate, de regulă, unei metafore adjectivale sau unei metafore adverbiale, în funcție de natura termenului regent.

În opinia lui Eugen Dorcescu (1975), metaforele substantivale dețin primatul. Nici n-ar putea fi altfel, din moment ce la nivelul substanței se produce transferul de la termenul propriu, justificat logic în enunț, la cel metaforic, care, fie că îl înlocuiește pe cel propriu, fie că îl întărește cu argumente superioare, dar, în niciun caz, nu îl anihilează.

Metaforele substantivale se actualizează în cele mai multe variante structurale:

- metaforele exprimate prin substantive simple: „Pământule, dă-mi aripi:/săgeată vreau să fiu să spintec/nemărginirea” (L. Blaga, *Vreau să joc!*); „Nu-mi presimți iubirea când privesc/cu patima-*n prăpastia* din tine/și-ți zic:/O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu/mai mare!?” (L. Blaga, *Nu-mi presimți?*); „Regină bolții mele de granit,/Același cântec ploaia să înceapă –/Plimbându-ne-n rădvanu-i liniștit/Așa cum suntem, apă lângă apă” (E. Dorcescu, *Aniversare*);
- metaforele exprimate prin substantive compuse, cu structura internă SN-SG: „Și acum cântă *lăutele absențelor*/și ceea ce a fost și pare doar că nu mai e/și ceea ce-i nenăscut și se va întrupa și ne va semăna/și nu va fi niciodată oprire,/ci o neauzită, ridicată-n uimire/moară de argint, tăvălug de valuri,/nesfârșită cascadă a unor aripi/circulare” (E. Jebeleanu, *Fără oprire*); „Copacii/*florile ochilor* și le-au deschis”

(E. Dorcescu, *Abaddon* 22); „Acele vremi, desigur, au apus,/Și noaptea mea în gongul lunii bate” (L. Bureriu, *Sclavia liber-consimțită*);

- metaforele exprimate prin substantive compuse, cu structura internă SN-SAc: „O pasăre e o *sămânță cu aripă*/însă ea nu este iubită de pământ/ea încolțește numai desfoindu-și/foile-n văzduhurile arate de vânt” (E. Jebeleanu, *Aripile și pământul*); „Păreau *năluci de carnaval*/Cum se mișcau catifelate,/Gătite toate-n rochi de bal,/De vântul serii sărutate,/De vântul serii sărutate” (Al. Macedonski, *Valțul rozelor*);
- metaforele exprimate prin substantive, simple sau compuse, determinate de adjective: „Spre munți trec nori *cu ugerile pline*” (L. Blaga, *Melancolie*); „Ca tânărul spartan ascund sub haină/*Vulpea furată-a timpului* ce trece” (Radu Stanca, *Vulpea*); „Trec fantome-ale verii în declin,/corăbiile *sufletului* meu marin” (N. Stănescu, *Viața mea se iluminează*) etc.; sau de substantive, cu calitatea de atribut: „Cine-a văzut pe cei ce,/prefăcând într-o *sahară de cenușă*/nu o cetate, nu doar case,/nu străzi doar, nu doar templele/de veacuri,/ci prunci de-o zi.../, mai vântură și azi cu pașii lor/cenușa sfântă?” (E. Jebeleanu, *Cine-a văzut?*); „E pace sufletească pădurea în amurg./Când verdele speranței dizolvă calde stele;/De fosfor *căprioare* prin

vaste liniști curg,/Înfiorând aroma desişurilor grele”
(L. Bureriu, *Pacea sufletească a pădurii*);

- metaforele exprimate prin substantive colective însoțite de un determinant substantival, la forma de plural (*pădure de* + cantitate mare de obiecte de același fel, *bagaj de* + cantitate mare de cunoștințe): „El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii/Și din *noian de ape* puteri au dat scânteii” (M. Eminescu, *Rugăciunea unui dac*); „Cum oare din *noianul de neguri* să te rump” (M. Eminescu, *Din valurile vremii...*); v. și *noian de negru* – G. Bacovia; *noian de beznă* – E. Dorcescu); „Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie/Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/Ea din noaptea amintirii *o vecie*-ntreagă scoate/*De dureri*, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*); „De atunci și până astăzi *colonii de lumi pierdute*/Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*); „Pe sub amurgu-ntristător,/Curg *vălmășaguri de suspine*,/Și-n marea noapte care vine,/Duiioase-și pleacă fruntea lor.../- E vremea rozelor ce mor” (Al. Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*); „Ești slab și vechi, dar te-ai luptat voinic/Să crești *un stol de suflete sărace*” (G. Coșbuc, *Bordei sărac*); „Ca și cum s-ar sparge o frunză/și-ar curge din ea/*o gărlă de ochi verzi*” (N.

Stănescu, *Criza de timp*); „În urmă vin *alaiuri de livezi* (E. Dorcescu, *Prolog*); „Dorm scoicile, sub *vrafuri de tăcere*” (E. Dorcescu, *Faleză*); „Eu voi dormi și-n *marea de sicrie/Vor curge râuri și vor crește flori*” (L. Bureriu, *E-același cer*) etc.

În viziunea lui Eugen Dorcescu, metaforele substanței sunt singurele care determină generarea altor categorii de metafore, prin atragere, în proximitate, a substanței (grefă), a acțiunii (exprimată de metaforele verbale) sau a calității (exprimată de metaforele adjectivale/participiale):

„Analiza textelor ne îndreptățește să credem că în procesul creației artistice primul salt de la propriu la figurat se face în domeniul substanței, urmând ca o viziune puternic integratoare să asocieze termenului figurat, potrivit exigențelor acestuia, acțiunea și calitatea” (1975: 12).

Altfel spus, în apropierea unor metafore verbale, adjectivale/participiale, vom identifica (sau, uneori, vom presupune, la nivelul structurii de adâncime a enunțului) o metaforă substantivală, care le generează. De pildă, în versurile:

„De câte ori calc/prin brazda bătută,/buzele humei/ pe
tălpi mă *sărută*” (L. Blaga, *Arhanghel spre vatră*),

metafora *buzele humei* trimite o punte semantică spre verbul *a săruta*, care denumește acțiunea predilectă a buzelor. Acțiunea de *a săruta* este indusă de semnificația metaforică diriguitoare a sintagmei nominale *buzele humei*. Relația de inerență dintre cele două elemente metaforice motivează coocurența lor într-o secvență discursivă. De asemenea, în versul: „Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce *ruginită*” (M. Eminescu, *Epigonii*), *lanțul*, ca metaforă simbol a oprimării, implică o compatibilizare cu adjectivul *ruginit*, care apare ca element străin în calitate de determinant al substantivului *voce*, fiind incompatibil cu acesta din punct de vedere semantic. Categoria substanței, exprimată de metafora *lanț*, permite însă, prin contaminare, asocierea substantivului *voce* cu adjectivul *ruginită*, ce exprimă o calitate a *lanțului*... personificat. Într-o lecțiune non-poetică, asemenea asocieri ar părea cel puțin bizare.

O gramatică a metaforei – chomskyană sau postchomskyană –, care include semantica în sintaxa generativă și transformațională, trebuie să urmărească, în enunțul metaforic, atât realizarea relațiilor semantice dintre componentele structurii sintactice a metaforei, cât și raportul dintre sensul structurii de suprafață a metaforei și sensul logic, din structura sa de adâncime.

Prin urmare, o metaforă corect constituită trebuie să fie și perfect logică. Licența poetică nu poate depăși

limitele firești de coabitare a semnelor lingvistice, care sunt dictate de reguli (morfo)sintactice precise, dar și de „simțul” combinațiilor lexicale admise de sistem. Metaforele trebuie să comunice idei recognoscibile, chiar din sfera lumilor posibile, cum ar fi *imaginea morții* („o, de-ar fi liniște, cât de bine s-ar auzi/ciuta călcând prin *moarte*” – L. Blaga, *În marea trecere*); *imaginea strigoiului* („Era îmbrăcată-n fotă și ie/și-i zbură din piept o *ciocîrlie*,/sau o *mierlă*,/sau o *privighetoare*” – N. Turtureanu, *Nu știu nimic despre Ea*); *imaginea unui peisaj sufletesc* („Acestor *peisaje ale sufletului*/eu le sunt fidel caligraf.../Toate lucrurile au câte-o aură/de praf, de propriul praf...” – N. Dabija, *Peisaje ale sufletului*). Altfel, comunicarea metaforică este ratată. Confruntat cu lipsa de logică sau cu golul referențial, receptorul riscă fie să nu înțeleagă, fie să discrediteze sau chiar să nu sesizeze metafora.

*

Vorbind despre structurile sintactice ale metaforelor, Georges Kleiber (1983: 94-95) nu pierde din vedere corelațiile dintre acestea și clasele gramaticale în care se încadrează metaforele. El prezintă trei variante distribuționale, diferențiate în funcție de natura morfologică a metaforelor:

- o structură predicativă de apartenență sau de incluziune de tipul *X este un N/un N al...: Paul este*

un leu; *Kopa este un Napoleon al fotbalului*, care corespunde metaforelor nominale;

- o structură predicativă de atribuire sau de proprietate de forma *X este Adj.*: *Bradul este trist*; *Vinul este lucid* – specifică metaforelor adjectivale;
- o structură predicativă de acțiune de forma *SN+V*: *Comisarul latră*; *Paul devorează o carte* – proprie metaforelor verbale.

Și E. Dorcescu delimitează trei tipuri sintactice de metafore (*apozitivă*, *predicativă suplimentară* și *predicativă*), dar criteriul taxonomic este altul, și anume cel al „relațiilor gramaticale care se stabilesc între termenul propriu și cel figurat” (1975: 28-29). A se vedea că aceste structuri implică tipurile morfologice de metafore (substantivale, adjectivale și verbale) pe care le-am găsit în clasificarea propusă de Kleiber. Observăm și că structurile sintactice la care se referă poeticianul român corespund unor raporturi logico-sintactice distincte: cea apozitivă – relației de apozare, cea predicativă suplimentară – relației de dublă dependență (nominală și verbală), iar cea predicativă, raportului de inerență dintre subiect și predicatul nominal. Vom ilustra această clasificare cu extrase din poezia românească, trecând în revistă:

A. metaforele din structurile apozitive, care sunt substantivale și se exprimă prin:

- a) substantive propriu-zise, simple, fără determinanți: „Dumnezeul nostru: *umbră*, patria noastră: *o frază*” (M. Eminescu, *Epigonii*); „Ești ca vioara, singură, ce cântă/Iubirea toată pe un fir de păr,/Și paginile tale, *adevăr*,/S-au tipărit cu litera cea sfântă” (T. Arghezi, *Ex libris*);
- b) substantive propriu-zise, simple, cu determinanți adjectivali: „Și zidul, **crunt** *tovarăș fără glas*” (Al. Philippide, *Visul rău*); „Focuri pe culmi au început să ardă/trupurile noastre – **înstelate ruguri**” (N. Turtureanu, *Linia fierbinte*); „Privesc salcâmi sacri, grei de floare,/Tălăzuind din cer spre caldarâm/ – **Edenic** *ceas* al florilor-fecioare” (E. Dorcescu, *Salcâmi sacri*); „și din alt cer s-aștept să se pogoare/cina de taină – **adevărată mană** –” (N. Turtureanu, *De leac*) etc.;
- c) substantive simple, provenite din alte părți de vorbire: „Câmpia albă – *un imens rotund*” (G. Bacovia, *Amurg de iarnă*); „Și iată-l, *îmbăiatul* în văpăi!” (E. Dorcescu, *Cristal*); „Atunci, sub plasa apelor, pe prund,/Involtă își desface-n umbră floarea/Ea, perla; ea, regina din afund;/Ea, crinul din abis. *Nemuritoarea*” (E. Dorcescu, *Perla*); „Eu, *nimicul*, eu/visul,/eu,

paraclisul/lui Dumnezeu” (E. Dorcescu, *Psalmul 9*) etc.;

- d) substantive compuse ocazional, cu structura internă SN-SG/SN-SAc., însoțite sau nu de atribute: „Lună, tu, *stăpâna mării*, pe a lumii boltă luneci” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*); „Cu cât se-nsera peste arborii rari,/cu atât începeau să lumineze mai tare/inimile noastre de hoinari,/ *căutătorii pietrei filozofale*” (N. Stănescu, *Cu o ușoară nostalgie*); „numai rouă dac-ar bea/cu cenușă, *scrum de stea*” (L. Blaga, *Stă în codru fără slavă*); „Rămâi ce ești: *făptură de pământ*,/Mai crudă și mai tragică-ntre toate!” (E. Dorcescu, *Psalmul I*); „Ziua de ieri (*o lacrimă de aur*)/S-a prăpădit într-un pierdut tezaur” (E. Dorcescu, *Psalmul 60*) etc.

B. metaforele din structurile predicative suplimentare:

- **substantivale:** „Te-a văzut plutind *regină* printre îngerii din cer” (M. Eminescu, *Venere și Madonă*); „Înamorați de tine rămână ochii-mi triști/Și vecinic urmărescă cum, *marmură*, te miști” (M. Eminescu, *Renunțare*);
- **adjectivale:** „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;/Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,/ Ochii mei nălțam *visători* la steaua/singurătății”

(M. Eminescu, *Odă – în metru antic*); „Robit mereu de clipa care vine,/De ce vreau veșnic clipa cea de-acum/Și-alerg *rodită* s-o culeg în mine,/Crin răsărit în pulbere de drum?” (Al. Philippide, *Invocație*); „Și acest gând (particulă/A lui Dumnezeu) din care se naște/*Rotitor perpetuu*/Sfârșitul întru început” (Zoja Elena Deju, *Rotitor*);

- **verbale:** „Lumina ce-o simt/*năvălindu*-mi în piept când te văd,/oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/din lumina aceea-nsetată adânc de vieață?” (L. Blaga, *Lumina*); „Pe pod, sub noaptea alba, vocea-n grilă/O sparge halebarda *fulgerând*” (E. Dorcescu, *Camelot 16*) etc.

C. metaforele din structurile predicative:

- **nume predicative simple:**
 - exprimate prin substantive propriu-zise sau provenite din alte părți de vorbire: „Ci eu *voi fi pământ*/În singurătate-mi” (M. Eminescu, *Mai am un singur dor*); „*Sunt solitarul* pustiilor piețe” (G. Bacovia, *Pălind*); „*o cruce mare*/din cer/întoarsă/spre pământ/e îngerul meu//dar al tău?” (Simona Constantinovici, *47 îngeri de catifea*, p. 19);

- exprimate prin substantive compuse ocazional, cu structura internă SN-SG/SN-SAc.: „Căci e *vis al neființii* universul cel himeric” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*); „Ni-e sufletul *spadă/de foc* stinsă-n teacă” (L. Blaga, *Cântăreți bolnavi*); „Răsăritul și azi,/ca și ieri,/e *firul cu plumb/al adâncului*” (E. Dorcescu, *Agonia caniculei VII*); „Jertfa mea e *zdrobirea de inimă*” (E. Dorcescu, *Psalmul 74*);
- exprimate prin adjective: „De e sens într-asta, e-ntors și *ateu*,/Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu” (M. Eminescu, *Mortua est*); „Trei bufnițe îmi ciuguleau azi-noapte/privirile./ – Ah! sunt aproape *coapte*” (Șt. Augustin Doinaș, *Mică baladă cu bufnițe*);
- **nume predicative multiple:** „Orașele-s *bulgări* și *gheme*,/Ghitare adânci de blesteme” (T. Arghezi, *Cenușa visărilor*); „Clipele sunt *semințe* și *flori*” (Al. Philippide, *Proclamație*); „O *năruire* de crini/e orașul,/un *vârtej* de/miresme,/o *vâltoare* verzuie, desenată de/dârele albe-gălbui,/de dunga de spumă/a crinilor” (E. Dorcescu, *Agonia caniculei XXVII*); „Era mult, mult mai bine/să rămân un *grăunte de vid*, un/*grăunte de duh* ne-ntrupat, un *necine*” (E. Dorcescu, *Sfârșit de veac 2*);

- **nume predicative cu expresie propozițională** (PR): „Ți-e sufletul – *cum se frământ-un vânt*” (Al. Philippide, *Berceuse*), propoziția predicativă formând împreună cu verbul *a fi* un predicat nominal complex;
- **predicte verbale**, exprimate prin verbe predicative la moduri personale: „O, vin’, în părul tău bălai/S-anin cununi de stele,/Pe-a mele ceruri *să răsai*/Mai mândră decât ele” (M. Eminescu, *Luceafărul*); „Carbonizat, amorul *fumega*” (G. Bacovia, *Negru*); „Mă plec, ascult în mine prin sufleteasca noapte/Și-aud cum *se dezbracă* pământul de zăpadă” (V. Voiculescu, *Noapte de martie*); „Șuvița stelei noi *întinge-n* ape,/Un stăpânit pământ *ascultă* ani,/Pământul *s-a lipit* de steaua-aproape./*Nuntesc*, la curtea galbenă, curcani” (I. Barbu, *Izbăvită ardere*) etc.

Concluzia i-o cedăm lui Eugen Dorcescu:

„Limbajului poetic îi corespunde o «gramatică» aparte (așa cum îi corespunde și o logică aparte), cu relații și «clase» morfologice identice cu cele ale gramaticii comune, dar altfel realizate și constituindu-se diferit, potrivit funcțiilor sale distincte” (E. Dorcescu, 1975: 32).

1.3. Direcția pragmatică

Înspre finalul de secol XX, necesitatea unor studii pragmatice s-a resimțit în trei domenii de prestigiu ale umanioarelor: în logică, vizând adevărul enunțurilor în context; în filosofie, pentru examinarea subiectivității enunțurilor, și în lingvistică – mai întâi pentru soluționarea enunțurilor respinse de o gramatică de tip chomskyan, apoi pentru rezolvarea unor aspecte de natură semantică (valoarea de uz a deicticelor, intenția cu care este utilizat enunțul, impactul enunțului asupra interlocutorului, cooperarea în interacțiunea verbală etc.), ce conduc la separarea unei semantici pragmatice de cea lingvistică.

Majoritatea pragmaticienilor interesați de dimensiunile enunțiative/discursive ale metaforei, de implicațiile ei discursive/textuale etc. sunt (foști) lingviști structuraliști sau poststructuraliști, chomskyeni sau postchomskyeni, care își stabilesc noi finalități de cercetare, distanțându-se „critic” de rezultatele investigațiilor semantice și gramaticale de până la ei. De ce? În principal, fiindcă le contestă acestora capacitatea de a clarifica natura metaforei, de a preciza rolul analogiei nu doar în constituirea sensului metaforic, ci și în interpretarea figurii, de a evalua influența factorilor contextuali în receptarea metaforei, de a estima implicațiile metaforei în discurs, impactul ei asupra cititorului de text poetic etc.

Înainte de a se recunoaște o direcție pragmatică în studiul metaforei, s-au făcut câțiva pași decisivi dinspre lingvistică înspre acest domeniu de cercetare de graniță, desprins, târziu, abia spre sfârșit de veac, de știința limbii: a fost analizată semnificația metaforei în context; s-a studiat, la limita cu retorica și stilistica, distribuția metaforei în diverse tipuri de discurs/de stiluri funcționale ale limbii; a devenit de interes implicarea autorului – de la intenția de comunicare la enunțare – în utilizarea metaforei (v. M. Riffaterre, 1969), respectiv implicarea alocutorului în stabilirea semnificației metaforice – de la intenția de decodare la capacitatea de receptare a metaforei (v. Ecaterina Mihăilă, 1980) etc. În linii mari, problematica sensului figurat (implicit) a fost transferată dinspre vocabula/expresia metaforică spre enunț și discurs. Au fost evidențiate neajunsurile stilisticii – mărcile stilistice n-au mai fost puse exclusiv pe seama creatorului, ci au început să fie privite prin prisma relației receptor-discurs/text: „Marcajul este rezultatul unei întâlniri între un număr de fapte lingvistice și perceperea lor. Marca este solidară cu percepția marcajului: o marcă nepercepută nu există” (G. Molinié, 1991: 91). Teoriile receptării plasează metafora între obiectele predilecte, deoarece o identifică în foarte multe tipuri de discurs (poetic, jurnalistic, publicitar, politic etc.). Asemenea discursuri au destinatari diverși, ce se străduiesc să

perceapă sau să reconstituie cât mai exact sensul pe care locutorul l-a atribuit enunțului metaforic. În această privință, Bernard Dupriez subliniază intervenția factorilor subiectivi în construcția metaforică, în care „trecerea de la un sens la altul este o operație subiectivă bazată pe o impresie sau pe o interpretare, care trebuie regăsită, dacă nu re trăită de receptor” (1984: 286).

Așadar, până a se definitiva o concepție cu adevărat pragmatică asupra metaforei, aceasta a fost supusă la un examen nou „în termeni care nu mai sunt exclusiv semantici” (G. Kleiber, 1984: 124). Ana Orladini (1992) afirma, de pildă, că, pentru rezoluția unui enunț metaforic, perspectiva pragmatică este cea mai oportună, fiind singura capabilă să descrie polisemia (Nürnberg) și polisemia (Ducrot) în cazul metaforei.

Achizițiile semanticii, ale stilisticii și ale sintaxei nu puteau fi global negate, dar lingviștii de orientare pragmatică le reformulează sau le înlocuiesc, gradual, în funcție de propriile viziuni asupra fenomenului metaforic. Spuneam că aceștia se raportează la metaforă prin intermediul noțiunii de enunț. Autorii GALR3 afirmă tranșant că „... enunțul nu aparține sistemului lingvistic” (2005, vol. II: 13). Pe cale de consecință, adepții direcției pragmatice nu mai tratează metafora într-o unitate lingvistică, ci într-o unitate comunicațională:

„Distincția dintre frază și enunț este o distincție majoră: dacă fonemul, morfemul sau fraza sunt unități lingvistice, enunțul este o unitate pragmatică” (Anne Reboul, Jacques Moeschler, 2001: 195).

Orice enunț are și evidente particularități semantico-sintactice:

„... enunțul/textul sunt și unități sintactice, nu exclusiv comunicative (ceea ce ar fi un truism), întrucât orice act comunicativ lingvistic este implicit sintactic, utilizând toate elementele sintaxei de la nivelul unei limbi naturale (*unități sintactice, raporturi sintactice, funcții sintactice*). Enunțul presupune, deci, o triplă dimensiune: *sintactică* (relevantă prin raporturile sintactice în baza cărora există), *semantică* (el fiind, pe de o parte, locul unde se stabilesc relațiile dintre referenți și semnele lingvistice, iar, pe de altă parte, relațiile dintre semne și semnificațiile lor) și *pragmatică* sau *pragmalingvistică* (această dimensiune decurge din relațiile dintre emițători și receptori – cf. și Mariana Tuțescu, 1979; I. Diaconescu, 1995), în baza cărora enunțul este *act de comunicare*” (Mihaela Secrieru, 1998: 13).

În calitate de unitate comunicațională/pragmatică, enunțul în general și cel metaforic, în particular, implică mai multe niveluri constitutive:

- un agent al enunțării și un destinatar;
- intenția de comunicare;
- acțiunea de enunțare;
- acțiunea de receptare;
- relația dintre interlocutori;
- contextul total al comunicării etc.

Complexitatea unității pragmatice constă în corelarea informației lingvistice cu conținuturi para- și non-lingvistice, responsabile pentru modul în care se integrează subiectivitatea autorului în enunț.

Aceeași frază poate genera enunțuri diferite:

„Alcătuită din aceleași cuvinte, încărcată exact cu același sens, menținută în identitatea ei sintactică și semantică, o frază nu constituie același enunț dacă este articulată de cineva în cursul unei conversații, sau este tipărită în textul unui roman, dacă a fost scrisă odinioară, cu veacuri în urmă, și reapare acum, într-o formulare orală. Coordonatele și statutul material al enunțului fac parte din caracterele ei intrinseci” (M. Foucault: 1999: 123, apud J.M. Adam, 2008: 49).

Exemplele din textul citat subliniază diferența dintre frază și enunț. Enunțul înseamnă praxis. Prin enunț, emițătorul acționează cu o anumită intenție asupra destinatarului de mesaj:

„Enunțul nu are un sens pur. El e un mijloc de acțiune asupra lumii și asupra partenerilor de comunicare. Vizează modificarea reprezentărilor despre lume, modificarea modurilor lor de acțiune sau chiar modificarea propriilor reprezentări” (Jean-Marie Klinkenberg, 1996: 312).

Metaforele revelatorii descrise de Lucian Blaga (v. *infra*) ilustrează foarte bine capacitatea enunțului metaforic de a acționa asupra reprezentărilor lumii. V., la Tudor Arghezi, cum este introdusă ideea superiorității lumii noi, aflată în ascensiune axiologică, dar și cum este marcat în enunț destinatarul acestuia, care trebuie responsabilizat: „Cartea mea-i, fiule, *o treaptă*” (*Testament*). Revelatorii sunt și alte metafore la Arghezi. Cele prin care muntele este înfățișat drept biserică: „Munte, *cădelniți de izvoare,/ Altar de șoimi, sălaș de sori*” (*Muntele Măslinilor*); iar ființa/sinele, ca mănăstire: „*Cântecul tău a umplut clădirea toată,/Sertarele, cutiile, covoarele,/Ca o lavandă sonoră. Iată,/Au sărit zăvoarele./Și mănăstirea mi-a rămas descuiată*” (T. Arghezi, *Morgenstimmung*) etc.

M. Eminescu nutrește convingerea superiorității înaintașilor și își arată respectul pentru aceștia prin enunțuri metaforice: „*Rămâneți dară cu bine, sânte firii vizionare,/Ce făceați valul să cânte, ce puneți steaua să zboare,/Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi*” (M. Eminescu, *Epigonii*).

În litera și în spiritul teoriei actelor de vorbire a lui John L. Austin (1962), semantica pragmatică urmărește, spre deosebire de cea lingvistică, intenția de comunicare a autorului de enunț/discurs:

„Ceea ce numim *sensul* unui enunț asociază două componente: pe lângă conținutul propozițional sau valoarea sa descriptivă (care ar fi aceeași în *Paul pleacă.* și *Paul pleacă?*), există o forță ilocutorie care indică ce tip de act de limbaj este îndeplinit prin enunțare, cum trebuie să fie receptat un enunț de către destinatar. [...] Interpretarea enunțului va fi completă, iar actul de limbaj reușit doar dacă destinatarul recunoaște intenția asociată în mod convențional cu enunțarea sa” (Dominique Maingueneau, 2007: 21).

De pildă, elogierea înaintașilor și, în antiteză, contestarea valorii contemporanilor, în *Epigonii*. Implorarea iertării divine în *Rugăciunea regelui Manase*. Receptarea nu poate face abstracție de intențiile de comunicare ce transpar în enunțurile/discursurile poetice.

Opoziția sens locuționar (al mesajului)-sens ilocuționar (al autorului de mesaj), ce reiese încă din teoria actelor de vorbire a lui J. L. Austin (1962), este lămurită de Jean-Marie Klinkenberg (1996: 315-316):

„Noțiunea de *forță ilocuționară* a fost degajată din condițiile de utilizare a limbii. Actul locuționar corespunde nivelului semanticii enunțului, nivelului sensului literal al unei fraze, care presupune coeziune semantică și sintactică [...]. Dar, când trebuie să studiem enunțurile în situații de comunicare reale, nu ne putem opri la o analiză a componentei locutorii. Trebuie să interpretăm aceste enunțuri în funcție de o situație enunțiativă dată. De exemplu, într-un context dat, o frază interogativă de tipul *Nu mai taci?* poate fi un ordin, un act directiv și nu o întrebare la care se așteaptă un răspuns. Unui act locuționar dat îi pot corespunde mai multe acte ilocuționare”.

Intenția, unul dintre cei mai importanți factori care fac ca verbul *a comunica* să însemne mai mult decât *a vorbi* sau *a scrie*, devine factor modelator pentru pragmatică, în viziunea Georgiei Green:

„Termenul *pragmatică* se referă la *studiul acțiunii deliberat asumate* cu *intenția* de a determina alocutorul să-și refacă propria viziune despre starea de lucruri [...], imaginea lui despre convingerile, atitudinile și intențiile vorbitorului” (1996: 5).

Pornind de la estimarea intenției de comunicare, pragmatica enunțului (și a enunțării) cercetează atât *forța ilocuționară*, în virtutea căreia „enunțurile sunt *luate* de

colocutori drept rugăminți, scuze, promisiuni, amenințări, aserțiuni”, cât și forța perlocuționară, întrucât „rostirea unor enunțuri caracterizate printr-o anumită forță ilocuționară urmărește producerea anumitor efecte, orientând reacția receptorilor în conformitate cu intențiile emițătorului” (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, 2003: 23). Într-o pragmatică de tip Grice, axată pe principiul cooperării, problema metaforei presupune corelarea forței ilocuționare cu cea perlocuționară, materializată în enunțuri decodabile, care să faciliteze sau, în orice caz, să facă posibilă cooperarea dintre interlocutori.

În cazul enunțului ce conține o metaforă *in praesentia*, al cărei termen propriu se exprimă prin deicticul de persoana I, sg., ce desemnează locutorul, și al cărui termen figurat, printr-un pronume demonstrativ, factor de coeziune textuală, *acela*: „acela-s eu!”, autorul furnizează, în context, un șir de argumente, în pretinsa descriere a dealului cu care se identifică. Avem de-a face aici cu un autoportret mascat, ce conține trăsături comune dealului și eului liric, trăsături care să ajute la descifrarea sensului metaforic:

„Mi-aduc aminte-un deal: urcat cu greu,
Pustiu și pârjolit, plin de crevase.
Cumplitul foc ceresc îl devastase.
Mi-aduc aminte-un deal: *acela-s eu!*”
(E. Dorcescu, *Cronică 40*).

O pragmatică postgriceeană, axată pe principiul pertinentei, va considera lipsit de relevanță un enunț metaforic care reclamă eforturi cognitive prea mari. Cu alte cuvinte, atunci când ecartul dintre expresia metaforică și referent este foarte mare (precum în ghicitori) sau legătura dintre aceștia este ocultată (ca în poezia ermetică), enunțiatorul este considerat „vinovat” de îndepărtarea alocutorului. Procedând astfel, el coboară o barieră comunicațională, de-o parte a căreia blochează receptarea. De fapt, de cealaltă parte, își anulează relevanța propriului enunț, retrăgându-l finalmente din actul de comunicare.

Importanța acordată intenției enunțiatorului, dar și sensului, pertinentei, valorii comunicaționale ale unui enunț face ca abordarea acestora să nu se cantoneze între granițele unei singure discipline, ci să revină unui domeniu interdisciplinar, integrator, cum se dovedește a fi cel pragmatic. De pildă, o abordare pragmatică a enunțului metaforic se diferențiază de toate celelalte prin raportarea la multiple variabile. Una dintre ele este enunțarea. *A enunța* nu înseamnă numai a pune în act niște idei, ci și a integra corect enunțul/discursul în scena de enunțare, la care se referă în detaliu D. Maingueneau (2007: 101 ș.u.), structurând-o în trei planuri complementare:

1) *scena înglobantă*: corespunde tipului de discurs (mediatic, publicitar, politic, științific, religios, literar etc.),

definind „spațiul stabil în interiorul căruia enunțul capătă sens, cel al tipului și al genului de discurs” (2007: 103);

2) *scena generică*: orice discurs se integrează într-o scenă de enunțare care îl legitimează: *Călin (file din poveste)*; *Oadă (în metru antic)*; *Celesta (o poveste de dragoste)*; *Îngerul Adâncului (Pagini de jurnal: 1991-1998)* etc.;

3) *scenografia*: pe măsură ce se desfășoară, enunțarea își legitimează treptat propriul dispozitiv de producere. Scenografia este producătoare de discurs, în măsura în care este și produsă de discurs. Aceasta este predictibilă pentru anumite genuri de discurs și impredictibilă pentru altele:

„Nu toate genurile discursive sunt favorabile dezvoltării unor scenografii variate, dar putem să le repartizăm pe o linie continuă, care ar avea ca poli extremi:

- pe de o parte, genurile, puțin numeroase, care respectă scena lor generică și care nu sunt, deci, susceptibile să producă scenografii variate (cf. *cartea de telefon, rețetele medicale* etc.);
- pe de altă parte, genurile care, prin natura lor, impun alegerea unei scenografii: este cazul genurilor publicitare, literare, filosofice etc.” (D. Maingueneau, 2007: 106-107).

Cartea de telefon nu se poate abate de la scenografie, deoarece aparține unui gen utilitar. În schimb, discursul

literar se integrează în mai multe genuri, admite scenografii variate (realiste sau fictive), adresându-se rațiunii, imaginației sau afectului destinatarului său:

„*Discursul literar*, ca tip particular de discurs, dezvoltă criterii derivate din teoria acțiunii, ca: intenționalitatea discursivă și tipul de practică socială discursivă, reinterpretându-se în funcție de o anumită specificitate. De exemplu, intenționalitatea discursivă în discursul literar selectează un anume set de convenții lingvistice și discursive susceptibile să asigure eficiența maximă a actului, convenții care urmează instituția literarității, fiind fixate într-un cod estetic sau putând fi instituite în și prin discurs. [...] Situația instituțională sau instituția literarității, contextul, cum i se mai zice, cu participanții săi specifici, având roluri variabile (autori, cititori), determină un statut instituțional al acestora, deoarece nu trebuie confundați doar cu indivizii reali, ci se recunosc ca *instanțe discursive abstracte*. Acestea se construiesc în și prin discurs, fiind produsul unei generări formale (discursive), similare efectului de sens (Parret, 1983), ceea ce conduce la bine cunoscuta autoreferențializare a discursului literar. Cât privește contextul, ca situație discursivă, i se recunoaște numai discursului narativ, din perspectiva sociosemioticii, *calitatea de discurs în situație*, celelalte subtipuri de discursuri literare creându-și, prin textele produse, situația de

discurs; de exemplu, **discursul poetic se afirmă, e dialogic, întrucât sensul se construiește, nu se exprimă** (s.n. – M.I.D.)” (Elena Dragoș, 2000: 95).

Corolarele poeziei sunt ambiguitatea și polisemia. Poezia și-a rezervat emoția, sugestia, inefabilul. Ea nu vrea să convingă, ci să impresioneze, să stimuleze o trăire, o experiență. Un loc aparte în enunțarea poetică îi revine metaforei, care nu este doar un trop punctual, ci un proces continuu de semnificare, după cum vom încerca să dovedim.

Enunțarea aduce în prim-plan și instanța enunțatorului, în relație cu un alocutor:

„Mai întâi, emergența indicilor de persoană (raportul *eu-tu*) nu se produce decât în și prin enunțare: termenul *eu* desemnând individul care produce enunțarea, termenul *tu*, individul prezent în ea ca alocutor” (E. Benveniste, 2000: 70).

Poezia este un act individual de enunțare. Autorul discursului liric/al enunțului metaforic se reprezintă pe sine în enunț. Referința la subiectul enunțator prin deicticul personal *eu* este constantă în discursul liric, în special în cel romantic („*Eu* nu cred nici în Iehova” – M. Eminescu), dar nu numai: „*Eu* nu strivesc corola de minuni a lumii” (L. Blaga); „*Eu* sunt o pată de sânge/care vorbește” (N. Stănescu). În ultimul exemplu, ca și în foarte multe

altele ce se puteau aduce aici, deicticul personal ce denotă enunțiatorul face parte dintr-o metaforă coalescentă. Subiecții enunțiatori își personalizează enunțul prin „cuvinte pragmatice”, precum deicticele și modalizatorii, dar și prin modul de raportare la factori contextuali influenți – aspecte fiziologice, psihologice, relaționale, culturale etc.:

„Cea mai mare parte dintre enunțurile noastre [...] impune o anumită imagine a locutorului în momentul în care acesta vorbește [...] Ele impun, de asemenea, și destinatarului o imagine despre el însuși, atribuindu-i, în momentul când i se adresează cineva, o anumită atitudine” (O. Ducrot, J.M. Schaeffer, 1996: 90-91).

Pentru a identifica enunțiatorul, nefăcând abstracție de nimic relevant, sunt necesare atât cunoștințe lingvistice, cât și, mai ales, extralingvistice (de natură istorică, culturală, literară, psihologică, axiologică etc.). Introducerea acestora în analiza pragmatică reflectă competențele de natură inter- și transdisciplinară ale interpretului.

*

Dependența de contextul enunțării determină singularitatea oricărui enunț. Evenimentul enunțării este irepetabil:

„... în calitate de enunț (sau fragment de enunț), nicio propoziție, chiar dacă ar fi alcătuită dintr-un singur cuvânt, nu poate fi repetată niciodată: vom avea totdeauna un nou enunț (fie el și sub formă de citat)” (M. Bahtin, 1984: 316, apud J. M. Adam, 2002: 50).

În situația enunțului metaforic, unicitatea este o condiție *sine qua non*, legată nu doar de contextul de comunicare, ci și de imperativul originalității.

Enunțurile reflectă, în măsură diferită, numeroase aspecte ale contextului în care sunt emise. Raportată la contexte diferite, aceeași expresie lingvistică are semnificații diverse. Într-un fel este perceput și interpretat un enunț la prima enunțare/lectură și în alt fel la enunțări/lecturi ulterioare. Deși poezia pare a fi indiferentă față de timp, receptorul vede altceva în ea de la un moment la altul, de la o stare sufletească la alta, de la un nivel de informare culturală la altul etc. Enunțul metaforic trebuie să fie și să rămână unic, în solidaritate cu autorul său prim. „Corola de minuni”, „Liceu – cimitir al tinereții mele” sunt metafore definitiv legate de Lucian Blaga și de George Bacovia. Fenomenele de intertextualitate au adeseori ca punct de pornire expresii metaforice din capodopere lirice, pe care le relochează și le vitalizează în noile contexte de ocurență: v. la Eugen Dorcescu (*Scribul*), „diac tomnatic și alumn”, metaforă eminesciană („Iar la

sfârșit, strângându-și pana-n pumn,/Lăsându-i lumii râsetul și plânsul,/Pe veci «diac tomnatic și alumn»,/Nu trup, ci duh; nu flacăra, ci scrum,/Doar zeii-s mai ferice decât dânsul”); la Nicolae Turtureanu (*Itinerar în doi*), „sfântă și clară”, metaforă predicativă suplimentară, la M. Eminescu, metaforă predicativă aici („Luna la Blaj/era sfântă și clară/un cap de fetiță/de la școala primară,/pictat de Tonitza”); la Șerban Foarță (*Holorime XVII*): „Decor de doliu, funerar”, o metaforă bacoviană („*Decor de doliu, funerar?*/Sorgintea râde cristalină,/Sorgintea râde. Crist alină/de cor de doliu, funerar”) sau una citată de autor, din poezia lui Ilarie Voronca („«Zăpadă – floare-a aerului» (cum/spunea Ilarie Voronca,-n iarna/când apa gârlelor era ca marna/de tare și de griul unui fum,/dar aerul mai proaspăt ca acum,/mai pur omătul ce-nstela lucarna/sau viscolea precum, în El-Amarna,/nisipurile fine ca un scrum)...” – *O seamă de sonete (Zăpadă – floare-a aerului)*).

Pragmaticienii susțin, pe căi variate, că enunțul metaforic este un act de vorbire special și caută să stabilească în ce constă specificitatea acestuia. De pildă, ei încearcă să lămurească modul cum, în enunțul metaforic, se trece de la sensul propriu/codic la cel metaforic, apelând la concepte operaționale precum *implicitul*, *deviația*, *contextul* etc., concepte nicidecum noi, dar regândite și reformulate din unghi pragmatic.

Existența sensurilor implicite demonstrează, de exemplu, că, în foarte multe situații, ceea ce se afirmă are o altă referință decât cea literală:

„Numim *sensuri implicite* toate sensurile care nu sunt direct asociate semnificanților unui mesaj, dar care sunt conjecturale, calculate, pornind de la semnificațiile în mod normal asociate semnificanților mesajului [...].

Lingvistica a arătat că, în numeroase enunțuri, esența comunicării nu rezidă în ceea ce este formulat explicit, ci în lucruri care rămân implicite” (J.M. Klinkenberg, 1996: 323).

Forța perlocuționară a enunțului metaforic se datorează, deci, și capacității enunțiatorului de a atrage atenția asupra unor sensuri ascunse, care au un impact comunicațional cel puțin comparabil cu cel al sensurilor evidente. Frecvent, ceea ce afirmă enunțul-metaforă opacizează sau exagerează intenția de comunicare a poetului. Forma concisă a metaforei, în special a metaforei într-un cuvânt, cu sau fără determinanți, dar și forma mai amplă a metaforei coalescente, șirurile de metafore sinonime sau lanțurile metaforice inductive obligă receptorul la inferențe, la „reconstrucții” de secvențe absente din enunț/discurs/text, pentru identificarea unită-

ților purtătoare de semnificații punte, care să conducă spre recunoașterea valorilor semantice ale semnelor poetice.

Implicaturile circumscriu o clasă de operații pragmatice care vizează „aspecte semantice legate numai indirect de conținutul lingvistic al enunțurilor” (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, 2003: 50). Ori de câte ori enunțurile se analizează cu ajutorul unor operații logice, care pornesc de la date ale expresiei lingvistice, pentru a interpreta nu atât ceea ce se afirmă, cât ceea ce nu este cuprins în enunț, aceste operații inferențiale suplinesc lipsa unor secvențe discursive.

De exemplu:

„Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta *fecioară*” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*) este un enunț în a cărui interpretare implicatura duce la comparația extinsă (cu argumente și copulă argumentativă), cu caracter explicativ (la „comparația saturată”, v. *supra*), din structura de adâncime a metaforei purității indiscutabile: *Mii pustiuri scânteiază [noaptea] sub lumina [lunii, care este pură/neprihănită ca o fecioară];

Pentru deslușirea metaforei *ceață* din enunțul „Intrând încet cu mâinile *în ceață*”, plasat în contextul: „Biata bătrână a murit./Știa că moare negreșit,/Ca toți bătrânii când se simt că-ngheață/Intrând încet cu mâinile *în ceață*” (T. Arghezi, *Poarta cernită*), implicatura are tot aspectul unei comparații saturate: *Intrând încet cu mâinile

[într-o stare tulbure/nedeslușită/umedă/rece] [precum] ceața.

Alteori, comparația subsidiară spre care ne conduce implicatura reclamă prezența unei subordonate comparative: v. „Te *soarbe* ușa-n cercuri de tăcere” (Eugen Dorcescu, *Desen în galben 6*). Aici, „cercurile de tăcere” se raportează la cercurile apei dintr-o bulboană, la sorbul acvatic. Metafora indusă *soarbe* se interpretează prin completarea enunțului cu secvențe deductibile din context: *Te *soarbe* ușa în cercuri de tăcere [așa cum *soarbe* apa un obiect în cercurile unei bulboane].

Sigur că asemenea reconstrucții semantice sunt orientative, dar ele conțin complinirile necesare pentru deslușirea sensului metaforic.

Receptorul recurge frecvent la implicatură în fața enunțului metaforic, din pricina faptului că acesta vehiculează, prin semnificații săi, erori de semnificație, ce se cer eliminate. Carențele de logică se rezolvă prin stabilirea variantei optime de semnificație enunțiativă, în condiții de coerență și coeziune. Sensurile intenționate de enunțiator sunt, de obicei, trecute sub tăcere. De aceea, ele se caută... dincolo de cuvânt. Se presupun.

Implicatura poate lămuri sensul unui enunț metaforic, atunci când datele contextului lingvistic sunt suficiente pentru a suscita parafrazări:

„Trec *fantome ale vieții în declin*,/corăbiile sufletului meu *marin*” (N. Stănescu, *Viața mea se iluminează*) → *Viața în declin este fantomatică așa cum iluzorii sunt corăbiile unui suflet împătimit de mare. Indiciul *marin* este salutar pentru identificarea unei semnificații ce ilustrează coerența părților enunțului metaforic.

Sau când sunt permise adăunări de secvențe, absente în structura enunțului:

„An după an, peste întinsul zării,/am arcuit **un tainic viaduct**/pe care tu să treci, nemaivăzută/de nimeni – numai eu să îți percep/surâsul și prea dulcea ta derută/cînd ploaia pe trotuare joacă step” (N. Turtureanu, *Se pare că...*) → *am arcuit un tainic viaduct [ca o punte între moarte și viață] pe care tu [cea care ai murit] să treci...

Însă nu întotdeauna există, în contextul unei expresii metaforice, suficiente date pentru a-i depista sensul prin implicatură, din diverse motive. De pildă, pentru că sunt trecute sub tăcere informații pe care locutorul presupune că alocutorul le deține. În completarea implicaturii, în preambulul acesteia, se activează atunci presupoziția pragmatică.

„Mi-e *trupul stîncă-n lanțuri* pe o stîncă!” (Al. Philippide, *Izgonirea lui Prometeu*) → **presu-**

poziția: Prometeu a fost pedepsit de Zeus pentru că a furat focul pe care îl dețineau numai zeii Olimpului și l-a dăruit oamenilor. De aceea, a fost înlănțuit pe o stâncă din Munții Caucaz; **plus implicatura:** *Trupul lui Prometeu a dobândit consistența stâncii de care era înlănțuit.

„Am dinainte, pe masă,/o *sabie* cu nenumărate/
tăișuri./Cu ea mănânc, cu/ea mă îmbrac,/cu ea
dorm,/cu ea tac,/cu ea scriu...” (E. Dorcescu, *Nunc
fluens 1*) → **presupoziția:** Duhul Sfânt are o *sabie* –
înfricoșătoare – cu două tăișuri; **plus implicatura:**
*Sabia cu nenumărate tăișuri e sacră precum cea a
Sfântului Duh, și, grație ei, sfinte devin toate
acțiunile eului liric, printre care și cea de a scrie.

Articolul hotărât enclitic apare în structura metaforelor ca indice al presupoziției pragmatice, făcând trimitere la existența unui fond de cunoștințe comun interlocutorilor, datorită căruia ambii sunt în măsură să individualizeze substanța metaforică:

„Deschide-ți brațele –/Altarul în care mă-nchinam
alt’ dată...” (G. Bacovia, *Liceu*);

„Din casele bătrâne, rând pe rând,/Bătrânii se retrag.
Își mută *casa*/În liniștea preabunului pământ/
Mângâietor și rece ca mătasa” (E. Dorcescu, *Nunc
fluens 4*);

„Am fost *văpaia* albă-a unei stele” (D. Mălin, *Să dorm cântând*) etc.

Pe tema opoziției dintre sensul literal și cel intenționat de autorul unui enunț metaforic s-au creionat teorii ce dovedesc lipsa de unitate a demersului pragmatic. Astfel, adepților tratării metaforei prin prisma teoriei generale a enunțării (J.R. Searle, H.P. Grice, Sperber & Wilson) li se opun cei ce se concentrează exclusiv pe oferta enunțului metaforic (G. Kleiber, J. Moeschler). Pentru J.R. Searle (1982), metafora, ca act de predicăție indirectă, nu este decât un caz particular de discordanță între ceea ce locutorul vrea să comunice și ceea ce enunță efectiv. La o analiză structurală a sensului unui enunț metaforic se pot observa două straturi de semnificare distincte: al intenției de comunicare, respectiv, al capacității de reprezentare a semnelor enunțului. Simbolizând cu S subiectul, cu P predicatul și cu R referentul, J.R. Searle (1982: 164) schițează modelul predicăției indirecte, specifice enunțului metaforic. Pe scurt, el demonstrează că, atunci când autorul unui enunț metaforic afirmă că *S este P*, el exprimă faptul că *S este R*, că P este diferit de R, dar că, pentru a se ajunge la relația *S este R*, trebuie să se treacă prin sensul literal al expresiei *S este P*.

Problema sensului non-literal al metaforei se regăsește și în teoria pertinentei (D. Sperber și D. Wilson,

1986). Aceasta face distincția dintre descripția/reprezentarea unei stări de lucruri și interpretarea unei stări de lucruri (a unei atribuirii, a unei dorințe etc.). Interpretarea, definitorie pentru predicția indirectă, duce la exprimarea unui sens non-literal, ca în cazul metaforei. „Atunci când afirmă că *Robert e un bulldozer*, locutorul emite un enunț în care forma propozițională nu coincide cu forma gândirii sale. Utilizarea metaforică este astfel o utilizare interpretativă non-literală” (1986: 246).

G. Kleiber susține, dimpotrivă, că sensul enunțului metaforic nu diferă de sensul locutorului (1983, 1984, 1990, 1993). În aceeași linie, J. Moeschler (1991) consideră că enunțurile metaforice nu constituie cazuri marcate sau deviate de utilizare a limbajului, ci cazuri normale, de utilizare obișnuită a formelor lingvistice. În opinia sa, în termeni de veridicitate, un enunț literal corespunde unei enunțări literalmente adevărate. Să ne amintim că, pentru J.R. Searle (1982), un enunț metaforic este adevărat dacă și numai dacă se supune unui ansamblu de condiții de veridicitate diferit de cel pe care l-ar presupune sensul literal al enunțului în care apare metafora. Însă, în formularea lui Kleiber, care rămâne ferm convins de coincidența sens metaforic – (cu adevărat) sens al locutorului, „condițiile de veridicitate ale enunțării metaforice sunt, pur și simplu, condițiile de adevăr ale parafrizei literale utilizate” (1984:151).

Georges Kleiber își construiește argumentația privind egalitatea dintre sensul enunțului metaforic și cel al locutorului pe modelul comparației: „În cadrul unei teorii a celor două tipuri de sens, problema care se pune vizavi de un enunț de tipul *Paul este ca un leu* este, înainte de toate, aceea de a ști dacă este vorba de o enunțare literală sau nu. Răspunsul nu poate fi decât afirmativ, fiindcă, enunțând această propoziție, locutorul vrea efectiv să spună că *Paul este ca un leu*. Sensul locutorului corespunde așadar sensului propoziției sau sensului literal: locutorul vrea să exprime ceea ce exprimă cuvintele, ca să se știe că Paul se aseamănă unui leu. Efectul unui asemenea enunț nu se oprește aici. Condițiile de veridicitate ale enunțării comparative pretind ca interlocutorul să găsească trăsăturile de asemănare pe care se bazează comparația făcută de el. Comparația trebuie justificată, interpretată” (1984: 153). Kleiber propune ca problema unui sens al autorului în raport cu sensul enunțului metaforic să se trateze în mod analog, fiindcă, și în situația metaforei, enunțiatorul intenționează să exprime exact ceea ce denotă componentele enunțului. Introducerea comparației în interpretarea structurii logice a metaforei este o măsură justificată, din moment ce

„modelul comparației este singurul care permite interlocutorului să rezolve problema antinomiei ridicate de o predicție de apartenență deviantă din

cauza incompatibilității categoriale, pentru că este singurul care răspunde exigenței de a parcurge două volute antagonice, de la non-identitate la identitate: pe de o parte, el presupune obligatoriu non-identitatea (x se aseamănă cu y sau x este ca y nu este adevărat decât dacă x nu este y), pe de altă parte, el postulează, în același timp, existența unor trăsături comune (x este asemănător cu y sau x este ca y nu este adevărat decât dacă x are trăsături comune cu y)” (1993: 208).

După Doina Comloșan (2002), autorul unui enunț metaforic probează o intenție de natură estetică, metafora pretându-se la un mod specific de comunicare, și anume la comunicarea estetică. Aceasta nu se realizează punctual, ci, neapărat, discursiv:

„Coșul ei cu *soare*,
Proptit în șold, pe cingătoare,
Ducea *znopi de ochi galbeni, cu gene de lapte...*”
(T. Arghezi, *Tinca*);

*

„Despre trădări nu se poate vorbi.
Ele sunt *nimicul*
Ce *curăță* copacii
De *semnele solstițiului*”
(Ana Pop Sîrbu, *Îngerul*);

*

„cerurile s-au rupt,
stelele frânte
cad
totul e năruire
de muguri și certitudini”
(Zoia Elena Deju, *clocot*)

*

„... Ci despre cel ce-alboarea lunei
o are, despre unicorn
și despre cum, de dragul unei
copile,-i prins,
cu *glas de corn!*

să spui că,-n floare, ea, și dulce,
adastă-l sub salcâm sau tei;
că,-n goană, vine el să-și *culce*
zăpezile la sânul ei... ”

(Ș. Foarță, *Norocul inorogului I*) etc.

Un exemplu de abordare pragmatică magistrală a metaforei îl reprezintă studiul intitulat *Métaphores et vérité*, publicat de Georges Kleiber în 1983. Aici, (pragma)lingvistul francez distinge trei tipuri de enunțuri metaforice, în funcție de natura predicăției – de apartenență, de proprietate sau/și de acțiune (v. *supra*).

Primul tip – *predicația metaforică de apartenență* – este specific enunțurilor metaforice cu structura unei

definiții: *Paul este un leu*, care prezintă o anomalie logică, de natură categorială. În fața unui asemenea enunț, receptorul sesizează predicția falsă (din moment ce Paul este om, nu animal), dar participă la descifrarea mesajului metaforic, conștient că trebuie să existe o compatibilitate între cele două entități (*Paul* și *leu*), care să justifice echivalarea lor/identitatea certificată de metaforă:

„De îndată ce interlocutorul a înțeles că intenția locutorului nu este cea de a exprima o incorectitudine și deci că enunțul este interpretabil (și anume că are un sens metaforic), el trebuie să se conformeze la condițiile de veridicitate ale predicției de apartenență și să caute trăsăturile identice între subiectul «clasificat» și categoria de apartenență” (G. Kleiber, 1983: 112).

După Kleiber, comparația trebuie să fie inclusă în chiar sensul enunțului metaforic, laolaltă cu rezultatul acțiunii comparative.

Al doilea tip – *predicția metaforică de proprietate (deviantă)* – constituie un enunț metaforic în care subiectul este calificat cu o trăsătură ce nu-l caracterizează, în mod curent, întrucât aparține unei alte categorii: *Bradul este trist*. La o primă vedere, contrariază eroarea de atribuire. *Bradului*, care include în structura sa semică indicația /-uman/, i se oferă o descriere care ignoră încadrarea

categorială. Adjectivul *trist* comportă semul distinctiv /+uman/. Analiza naturii deviației duce la concluzia că metafora de proprietate se întemeiază pe contradicție, nu pe incompatibilitate, precum metafora de apartenență. În interpretarea acesteia, explicația semantică nu este concludentă: metafora *Bradul este trist* nu presupune nici extindere, nici suprimare semică, nici schimbare de sens. Sensul metaforei este decis, ca și în cazul precedent, de strategia interpretativă. Prin urmare, receptorul are un rol important în modelarea semnificației unui enunț metaforic. Kleiber pătrunde în intimitatea mecanismului interpretativ:

„Pentru a accepta sau refuza adevărul enunțului *Bradul/Acest brad este trist*, trebuie mai întâi să înțelegem în ce măsură specia brazilor poate fi calificată drept tristă. Rezoluția se face pe acceptarea propoziției universale *Brazii pot fi triști* și, în mare măsură, pe răspunsul la întrebarea *Ce este un brad trist?*” (1983:120).

Pentru a soluționa această dilemă, receptorul recurge tot la comparație. Numai că nu compară sensurile lexemelor *brad* și *trist*, ci starea bradului și stările sufletești ale omului. Această comparație este posibilă numai în plan imaginar. Foarte interesantă este și varianta interpretării metaforei de proprietate deviantă cu sprijinul teoriei in-

teracțiunii. Enunțul metaforic *Bradul este trist* nu poate fi parafrizat printr-o comparație explicită. A se vedea: *Paul este un leu* → *Paul este ca un leu*. vs. *Bradul este trist* → **Bradul este ca trist*, iar corectura logică se face prin apel la un al treilea element, în speță *om*: *Bradul este ca [un om] trist*.

Cel de-al treilea tip – *predicația metaforică de acțiune* – corespunde metaforelor verbale, la a căror origine se află tot o eroare logică. G. Kleiber ia în discuție două enunțuri de acest tip: *Comisarul latră* și *Ele hămăiesc* pentru a arăta că deviația apare fie la nivelul întregului enunț (*Comisarul latră*), fie la nivelul raportării enunțului la universul de referință (*Ele hămăiesc* – *Cine sunt ele?*). În ambele enunțuri, subiectul realizează o acțiune care nu este cea exprimată de verbul predicat, sau, altfel spus, predicatul desemnează o acțiune ce se asociază, de regulă, unui alt subiect. Acest fapt reprezintă primul nivel de incorectitudine, ce constă în dezacordul dintre relația paradigmatică și relația sintagmatică dintre semne. Cum deviația se instituie în urma încălcării regulilor de combinare a semnelor, metafora verbală se clădește fie pe o contradicție, apropiindu-se, în această privință, de metafora predicației de proprietate, fie pe o incompatibilitate, precum metafora predicației de apartenență. În litera lor, enunțurile citate sunt false. Dar receptorul este convins că enunțiatorul a avut intenția de a

nu le transmite ca atare și caută să reconstituie semnificația cu care le-a conceput autorul lor.

În ce privește rezoluția acestor metafore verbale, receptorul are la îndemână două posibilități: strategia adecvată interpretării metaforelor de apartenență (comparația saturată) și cea propice interpretării metaforelor de proprietate (modelul interactiv).

„Ceea ce rezultă, fapt remarcabil, este că acest tip de metaforă este singurul în care clasa de obiecte căreia îi aparține subiectul nu joacă un rol determinant în căutarea unei soluții metaforice” (1983: 127).

Primul tip de enunțuri asupra căruia s-a oprit Kleiber este foarte bine reprezentat în poezie. În principiu, intenția autorului este cea de a echivala (identifica) două entități ce aparțin unor categorii ontologice diferite. Prin urmare, în interpretarea acestor enunțuri metaforice, trebuie căutată justificarea apropierii termenului figurat de cel propriu și redusă, dacă nu anihilată, relevanța semnelor diferențiatore, deși tocmai acestea aduc surpriza în discurs, semnalând conversia specifică tropului. De exemplu, relațiile de opoziție dintre **uman-vegetal**: „Ce sunt eu azi? – o frunză, o nimică” (M. Eminescu, *Ah, mierea buzei tale*); „Un val în râu, un fir de iarbă verde:/ Așa ai fost și ești dintru-nceput” (E. Dorcescu, *Psalmul 1*); **uman-animal**: „Refren pe care, ca-ntr-un climax,/da capo-l relua Dimov,/pentru ca,-n zori, când ești cam *limax*,/și-adormi

în scaun ca-n alcov,/să nu-și încetine, pe ax,/roțițele cu zimți oraru, –/ trezindu-te (de răs) la «Vax!/Să vezi ce a făcut Stelaru...»” (Ș. Foarță, *Odată-n zori, când ești mai lax*); **temporal-vegetal**: „Luni e un măr, marți e o pară, iar miercuri/e un strugure agurid” (N. Stănescu, *Fructe înainte de a fi mâncate*); „Sunt zile și nopți,/Plante crescute/Direct din inimă” (Ana Pop Sîrbu, *Morbidezza lumii*); **astral-vegetal**: „Soarele se face ghindă/Nevăzută” (Ana Pop Sîrbu, *Fire fragile*); **obiectual-vegetal**: „ceasornicul (o floare de platină-ntr-o rouă/de nestemate-azure)” (Ș. Foarță, *Remember – o nuvelă*); **uman-obiectual**: „Regreți că nu i-ai fost, pe vremuri, piepten/de galben chihlimbar, aceluși păr/pe care, pieptănându-l în răspăr,/l-ai fi făcut luminescent...” (Ș. Foarță, *O seamă de sonete – Regreți că nu i-ai fost, pe vremuri, piepten*); **obiectual-animal**: „taur ridicat/din praf/poemul își scutură coama” (Zoja Elena Deju, *viziune*) etc. sunt irelevante pentru un pragmatician, care pornește de la intenția de comunicare a enunțiatorului pentru a urmări forța ilocutionară a enunțului metaforic. Acest enunț este, cum am arătat deja, întotdeauna adevărat pentru autorul său, care vede analogii, în majoritatea cazurilor imposibil de perceput de către ceilalți, între obiectele universului său de discurs. Instrumentul cel mai eficient pentru determinarea relației de echivalență între termenul propriu și cel figurat este comparația. De pildă, în enunțul cu aspect de definiție:

„Pacifical e-o *fiară* imens nepăsătoare”
(L. Bureriu, *Pacifical*),

interpretul introduce, într-o primă fază, copula comparativă, pentru a marca raportul de echivalență: **Pacifical e ca o fiară*, apoi se caută argumentele în baza cărora se stabilește analogia. La o primă vedere, un adjectiv precum /terifiant (fioros)/ ar părea suficient. Totuși, contextul lingvistic imediat mai furnizează un argument: /indiferent/ (nepăsător). Enunțul se rescrie în urma acestor inferențe, iar comparația devine saturată: *(Enunțiatorul spune că) Oceanul Pacific este terifiant și indiferent față de pradă, ca o fiară...

Cel de-al doilea tip, care conține tot o eroare de atribuire, se găsește, ce-i drept, mai rar, în limbajul poeziei. De pildă, în enunțul: „Trei bufnițe îmi ciuguleau azi-noapte/*privirile*./– Ah! sînt aproape *coapte*” (Șt. Augustin Doinaș, *Mică baladă cu bufnițe*), adjectivul *coapte* nu admite, în mod logic, combinația cu substantivul *privirile*, pe care îl determină, întrucât formula sa semică include indicația /-animat/, în vreme ce aceea a substantivului *privirile* include semul /+animat/. Analogia în baza căreia enunțul are veridicitate implică un al treilea termen, absent (terțul exclus), care intervine în modelarea comparației nesaturate subiacente: **Privirile sunt [ca fructele] coapte*.

Versul blagian „Bolnav e omul, *bolnavă* piatra” (*Boală*) este, în fapt, un enunț explicit, cu terțul inclus

[omul]. Secvența metaforică se află în al doilea emistih, eliptic de predicat: *bolnavă piatra*. Adjectivul *bolnavă* descrie o vietate. Or, piatra nu este o vietate. Prin urmare, atribuirea se face datorită recunoașterii proprietății de a fi bolnav la un al treilea termen, prezent în prima parte a enunțului: *Bolnav e omul*. Reconstituirea comparației suport duce la implicatura *Bolnavă [e] piatra ca și [omul].

Pentru cel de-al treilea tip, care presupune metafore verbale, există două soluții interpretative: *comparația saturată* și *modelul interacțiunii*.

„Cântări tânguitoare prin zidurile reci/*Cerși-vor* pentru mine repaosul de veci” (M. Eminescu, *Despărțire*); „Carbonizat, amorul *fumega*” (G. Bacovia, *Negru*); „O, vin’, în părul tău bălai/*S-anin* cununi de stele,*Pe-a* mele ceruri *să răsai*/*Mai* mândră decât ele” (M. Eminescu, *Luceafărul*); „Mă dor de crudul tău amor/*A* pieptului meu coarde/*Și* ochii mari și grei mă dor/*Privirea* ta mă *arde*” (M. Eminescu, *Luceafărul*); „*Nuntesc*, la curtea galbenă, *curcani*” (I. Barbu, *Izbăvită ardere*) etc.

Și în analiza metaforelor verbale, pragmaticianul recurge la șiruri de inferențe cu ajutorul cărora vizează descoperirea semului comun/semelor comune în virtutea căruia/cărora enunțul nu este aberant, ci are o motivație precisă.

Bunăoară, în enunțul „Carbonizat, amorul *fumega*” (G. Bacovia, *Negru*), verbul *a fumega* (/a scoate fum/după

ardere/ cu referire la /un obiect/) este în contradicție logică cu substantivul abstract *amorul*. Acesta însă primește o complinire „concretă”, prefixată prin adjectivul *carbonizat*, în poziție sintactică de atribut circumstanțial. Este indicat, deci, ca acest enunț metaforic să se interpreteze apelându-se la terțul exclus: *Amorul [ca orice **obiect** care tocmai a ars] este carbonizat și fumegă. Dimpotrivă, enunțul metaforic „*Nuntesc, la curtea galbenă, curcani*” (I. Barbu, *Izbăvită ardere*) se bazează pe transferul /+uman/ (*nuntesc*) – /-uman/ (*curcani*). Oamenii *nuntesc* (/participă// la o petrecere//de nuntă//după o cununie/). Transferul metaforic, corelarea verbului predicat *a nunti* cu subiectul *curcani* implică utilizarea unui sens secundar al verbului: „a se împerechea”, cu referință la animale și păsări. Metafora *nuntesc* este un exemplu de înnobilare semantică.

Asemenea reformulări, estimative, încearcă să demonstreze că enunțurile poetice nu sunt false sau hazar-date, așa cum s-ar putea crede, dacă le-am interpreta literal. Pornind de la prezumția că poetul este cooperant cu cititorul său și, deci, nu are nicio intenție de a încălca maxima calității, pragmaticianul caută argumentele în temeiul cărora se poate dovedi că autorul de metafore afirmă numai lucruri despre care are convingerea că sunt adevărate.

*

Asupra acestor tipuri de enunțuri metaforice vom reveni după ce vom prezenta detaliat teoria inducției, elaborată în deceniile 8-9 ale secolului trecut de Eugen Dorcescu, teorie potrivit căreia acțiunea și calitatea sunt induse de substanța metaforică pe care o evidențiază textul sau subtextul poetic. Vom încerca să probăm relevanța acestei teorii în plan semantic, gramatical și, nu în ultimul rând, în sfera pragmaticii. Astfel, vom dovedi utilitatea aplicării acestui model teoretic în studierea metaforei poetice din perspectivă globală. Adică, semiotică, în felul în care privim noi lucrurile.

2.

**TIPURI
DE
METAFORE**

Din punct de vedere etimologic, metafora trimite spre spațiul indefinibil al mișcării ideilor, grecescul *metaphorein*, compus din *meta* și *phorein*, traducându-se aproximativ prin perifraza „a duce încolo și încoace”. Orice taxonomie a metaforei are în vedere disocieri relative, din moment ce toate producțiile metaforice decurg dintr-un mod de gândire subiectiv (în virtutea căruia autorul lor stabilește analogii, echivalează sau/și identifică entități conform propriilor percepții) și vizează efecte estetice, care comportă, de asemenea, un grad înalt de relativitate. Schițele taxonomice se impun, totuși, pentru a structura cumva imensa producție de metafore din zestrea umanității și pentru a furniza o terminologie operațională.

Gândirea analogică/metaforică este nu doar proprie individului uman, ci și definitorie pentru acesta:

„Nu dispunem de suficiente mijloace de expresie pentru a sublinia cum se cuvine că felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferial al psihologiei omului sau un *ce* întâmplător: felul

metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umană. Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat odată cu omul. [...] De la Aristotel încoace a rămas faimoasa definiție: «Omul este animalul politic». Mai îndreptățită decât oricare dintre formule ni se pare aceasta a noastră, care nu este culeasă chiar la întâmplare de pe ulițele gândului: «Omul este animalul metaforizant». Accentul ce-l dorim pus pe epitetul «metaforizant» este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa” (L. Blaga, 1994: 41).

Din istoricul clasificării metaforelor în cadrul mai larg al taxonomiei figurilor, reținem câteva lucrări teoretice, al căror ghidaj este indispensabil:

- *Tratatul despre figurile limbajului* realizat de Pierre Fontanier (1821-1830) în spiritul retoricii clasice, în care găsim o clasificare sistematică a figurilor, axată pe opoziția dintre figurile din limbajul comun și cele din limbajul poetului. Fontanier preia de la Aristotel ideea transferului de nume și deosebește, în funcție de realizarea sau nerealizarea acestuia, două clase fundamentale: tropii și non-tropii. Metafora este încadrată în categoria tropilor și cunoaște două variante, de uzaj și de invenție.

- *Retorica generală* a Grupului μ (1970/1974), care prelucrează schema claselor stilistice a lui Quintilian și adoptă ca principiu director deviația lingvistică (*l'écart linguistique*). Aceasta este sesizabilă încă de la „gradul zero” (concept introdus de structuraliștii belgieni pentru a denota un element inserat conform așteptărilor receptorului într-un punct al discursului în care este justificat de logica și structura acestuia – „tot ceea ce face parte din cadrul lingvistic constituie o normă, adică un grad zero” – 1974: 47). Metafora este inclusă în categoria metasememelor, alături de metonimie și de oximoron.
- Sinteza teoretică a lui Heinrich P. Plett, intitulată *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică* (1983), în care se construiește un model de clasificare a figurilor având ca repere *deviația lingvistică* (privită ca abatere de la normă) și *unitatea lingvistică* (segmentul sintactic în care se înregistrează abaterea). Dat fiind faptul că deviațiile se aplică unor unități lingvistice variate, H.P. Plett (1983:165) identifică cinci tipuri de figuri, în funcție de natura unității afectate de variație: fonologice (sonore, prozodice – *metafone*); morfologice (*metamorfe*); sintactice (*metataxe*); semantice (figuri de sens, *metasememe*); grafemice (figuri de grafică, *metagrafe*). Metafora aparține figurilor de sens, este un metasemem.

- *Metaphors we live by/Les métaphores dans la vie quotidienne*, de G. Lakoff și M. Johnson (1980/1985), o lucrare de semantică de tip cognitiv, care introduce noțiunea de metaforă conceptuală, metaforă ce modelează, în cele din urmă, acțiunea socială. Referindu-se la metaforele cotidiene, autorii delimitează trei variante: structurale, de orientare și ontologice.
- *Geneza metaforei și sensul culturii* de Lucian Blaga (1934/1994), lucrare în care mijeste transdisciplinari-tatea, distincția metafore plasticizante-metafore revelatorii beneficiind de un suport filosofic.
- *Metafora poetică* de Eugen Dorcescu (1975), în care identificăm un model structural al metaforei, axat pe opoziția structuri metaforice simple (în care se încadrează coalescențele și implicațiile) – structuri metaforice complexe (specifice proliferării metaforei pe spații extinse, până la coincidența metaforă-discurs).

Pe aceste temeuri, vom trece în revistă câteva clase de metafore, sistematice și relevante pentru finalitățile acestei cercetări. Vom adopta drept criterii: tipul de limbaj/discurs căruia îi aparțin metaforele; structura sintactică și funcția metaforelor în discursul poetic (în accepțiunea blagiană).

2.1. Metaforele de uzaj vs. metaforele poetice

Metafora nu este doar un produs al imaginației poetice sau un ornament al unui discurs specializat. Departe de a fi un apanaj al elitelor, ea se poate repera în toate practicile comunicative:

„... după cum s-a tot repetat de la Dumarsais încoace, știm bine că se creează «mai multe figuri de stil într-o oră într-o hală decât într-o zi la Academie». Metafora, ca și funcția poetică, este disipată, inexpugnabilă prin cuvânt și, probabil, nenumărabilă: putem număra figurile de stil dintr-un poem? E ca și cum ai vrea să numeri fulgii dintr-un bulgăre de zăpadă” (Daniel Bougnoux, 2000: 71).

Cel mai apropiat de limbajul poetic, în privința frecvenței metaforelor, este limbajul comun. Dintotdeauna, omul de rând stabilește analogii între obiectele lumii sale, desemnează noi realități cu numele altora similare, deja cunoscute, îmbogățind vocabularul, estetizând vorbirea. Procedând astfel, el parcurge, intuitiv, traseul metaforic al poetului. Nefiind, totuși, poet. Neajungând la aceleași rezultate. Particularitățile metaforelor din vorbirea colectivă sunt diferite de cele ale metaforelor din rostirea poetică. După cum sublinia axiomatic Emilia Parpală, „mecanismul metaforei fondează activitatea lingvistică” (2006: 154).

H. Suhamy (1981) sesizează continuitățile și discontinuitățile dintre *metafora moartă* (de uzaj) și *metafora vie* (de invenție). Pentru lingvistul francez, *metafora moartă* reprezintă acel tip de metaforă care nu mai face apel la sensibilitatea actuală, fiind fosilizată și destinată exclusiv studiului etimologic. Când se spune despre un avion, de pildă, că *își ia zborul* spre o anumită destinație, nimeni nu se mai gândește la comparația subsidiară cu pasărea ce *își ia zborul* de la sol, chiar dacă nu este necesar să fii filolog pentru a simți că e vorba de un transfer metaforic bazat pe analogia dintre o pasăre ce își ia zborul de pe pământ și aparatul (de zbor) care decolează. Dacă se afirmă despre o persoană că *își ia zborul* spre o destinație anume sau pentru că își urmează propriul destin, părăsindu-și familia nucleară, se poate urmări un lanț metaforic, constatându-se o trecere metaforică de la imaginea păsării la cea a avionului și a pasagerului, respectiv de la puii ce părăsesc în zbor cuibul la copiii ajunși la vârsta când își iau viața pe cont propriu, desprinzându-se de familie, precum puii de păsări zburătoare de cuibul originar.

Așa-numitele *metafore moarte/cathacreze/metaforele de uzaj* aparțin unor comunități lingvistice, sunt moștenite și nu produc prea multă emoție, din cauza caracterului lor închis, repetabil, generalizat. V. *gâtul sticlei, ochi de baltă, poalele muntelui, regina nopții, căluț de mare, coada calului, cioboșica cucului* etc. Totuși, cândva, și

acestea au constituit o inovație, având un rol esențial în denumirea obiectelor. Modul în care s-au format nu se deosebește fundamental de cel în care sunt generate metaforele poetice – v. analogia, compararea, echivalarea, transferul, substituția de pe traseul constitutiv al cathacrezelor: *hienă, șarpe, podul palmei, cerul gurii, brațele Dunării, gura-leului, oglinda apei, căluț de mare, cântec de lebedă, Viața e o luptă, Căsătoria este o loterie, Meseria-i brățară de aur* etc. Multe dintre acestea au fost introduse, fixate, valorificate în limbajul poeziei:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis-o poartă/Prin care trece, albă, *regina nopții* moartă” (M. Eminescu, *Melancolie*);

„Din cer a venit un *cântec de lebedă*./Îl aud fecioarele ce umblă cu frumuseți desculțe/peste muguri. Și pretutindeni îl aud eu și tu” (L. Blaga, *Din cer a venit un cântec de lebedă*);

„*O luptă-i viața*; deci te luptă/Cu dragoste de ea, cu dor” (G. Coșbuc, *Lupta vieții*) etc.

Identitatea formală a metaforei de uzaj și a celei poetice nu este dublată de egalitate și în plan estetic. Să analizăm primul exemplu: *regina nopții*, metaforă de uzaj, care are drept referent o suavă plantă ce se deschide seara în grădini, pe alei, prin parcuri, răspândind un

parfum estival debordant, inconfundabil. Orice metaforă include în structura sa semantică și termenul propriu, denotativ, care, aparent, se dovedește a fi insuficient de expresiv pentru necesitățile estetice ale creatorului de poezie. În cazul de față, floarea la care ne-am referit nu este cu totul uitată atunci când cititorul identifică metafora *regina nopții* la Mihai Eminescu. De obicei, un poet pornește de la imaginea referențială a termenului propriu, direct (inspirat) sau indirect, prin procedee variate (lărgirea ariei referențiale, prin cuprinderea unor zone proxime nebănuite; sugerarea, în locul referentului prim, a unui obiect, mai mult sau mai puțin similar, dar mai frapant, la care gândul cititorului poate n-ar fi ajuns pe alte căi decât cele ale poeziei). Dar, chiar dacă el ajunge, din coincidență, la o expresie identică, lectorul activează din memorie metafora de uzaj echivalentă din punct de vedere formal. Bunăoară, în debutul poemului *Melancolie*, de Mihai Eminescu, metafora poetică *regina nopții*, al cărei referent este luna, apare într-un cadru celest: *regina nopții... moartă, trece... albă* printr-o *poartă deschisă* printre *nouri*, în urma îndepărtării acestora de pe firmament („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/ Prin care trece albă *regina nopții* moartă”). Contextul evidențiază rezultatele unor abile modificări conotative ale referentului: *luna* (V., pentru contrast, imaginea creată prin utilizarea poetică a denotației: „Și dacă norii deși se

duc/De iese-n luci *luna*” – *Și dacă...*). Imaginea selenară conține, în *Melancolie*, nenumărate seme suplimentare celor din formula de sens a termenului propriu (*luna*), prezente atât în coalescența *regina nopții*, unde transpare și o relație de contiguitate (*luna* este astru nocturn) specifică și cathacrezei (*regina nopții* este o plantă nocturnă), cât și în contextul poetic ce descrie dominația lunii pe cerul nopții: /regalitate/, /solemnitate/, /feminitate/ /frumusețe/, /grație/, /emoție/ etc. Toate acestea se regăsesc într-o altă metaforă, cu statut de sinonim, ce apare peste câteva versuri, într-un enunț exclamativ, adresat alocutorului nemijlocit: „Tu adorat și dulce *al nopților monarc!*” Personificată și „adorată”, luna are parte și de un ritual funerar impozant, redat de o succesiune de elemente metaforice: substantivele *făclii*, *mormânt*, *mausoleu*, *al cerurilor arc*, verbul, reluat, *dormi*, adjectivele cu rol de epitet cromatic: *albastru*, *argintie*, sau de epitet axiologic *mândru*: „O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie/Și în mormânt albastru și-n pânze argintie./În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc”. Imaginea „mormântului” celest, trecerea dintr-o lume în alta prin poarta norilor, lumina albă etc. se circumscriu unei valori simbolice fundamentale, asupra căreia insistă și Mircea Eliade: luna este percepută drept primul astru mort, fiindcă dispăre de pe cer timp de trei zile, înainte de a-și relua binecunoscutele cicluri și de a

deveni, cu certitudine, și primul mort care învie. Tabloul selenar – o suită de metafore „de invenție”, o neîntrecută pildă de virtuozitate – se impune prin frumusețe, prin altitudine estetică. „Regina nopții” își circumscrie o lume imaginară, pe care o guvernează, în închipuirea poetului și a cititorului care îi urmează sugestiile discursive. Reverberațiile ei, sinonimia contextuală, suita de metafore însoțitoare sunt o dovadă a forței sale expresive.

În limbajul comun, mecanismul și efectele metaforice trec în umbra unei expresii lingvistice „înghețate”, echivalentă cu un substantiv compus. În poezie însă, se animă potențialul estetic al oricărei expresii, astfel încât i se oferă metaforei abstrase din limbajul comun șansa de a fi „vie”, în accepțiunea lui Paul Ricoeur, adică de a acționa creator pe spații largi, până la urmă, nelimitate, dincolo de discurs/text. De „a-și lua zborul”.

Cu toate diferențele pe care ne-am străduit să le trecem în revistă, limbajele verbale (comun și poetic) rămân interconectate, interferente pe segmente constitutive ample și relevante:

„Descifrată prin raportare la limba comună, limba poetică luminează [...] straturile adânci ale limbii curente, cu uriașele lor depuneri succesive de metafore astăzi uzate. Ca semn, cuvântul este, în sens larg, o metaforă. (Și nu ne gândim doar la onomatopee, cuvinte născute prin «asemănare»). Limba

este, în întregul ei, o metaforă a realității. Poezia (ea însăși limbaj) ni se relevă ca o metaforă a aceleiași realități, într-un mod inedit asimilate și stăpânite, chiar dacă, din structura ei, metafora, în accepțiunea restrânsă a termenului, lipsește. Și invers, fiind metaforă, poezia este un limbaj alături, dar nedespărțit de celălalt” (Eugen Dorcescu 1975: 78).

Gândirea analogică a individului uman îl presează să raporteze o entitate nou întâlnită la una deja cunoscută, pentru a comunica despre noua entitate pe înțelesul celor ce nu au cunoscut-o încă. Iisus Hristos, de pildă, li se adresează mulțimilor metaforic, apelând la imagini accesibile lor: „Voi sunteți *sarea pământului*” (*Matei* 5, 13); „Voi sunteți *lumina lumii*” (*Matei* 5, 14). La fel, și fariseilor le spune: „*Pui de vipere*, cum puteți să grațiți cele bune, dacă sunteți răi?” (*Matei* 12, 34). Îndeosebi parabolele Sale se sprijină pe metafore: sămânța semănătorului reprezintă Cuvântul divin, tatăl fiului risipitor este, de fapt, Tatăl ceresc, gata să-l ierte oricând pe cel ce se întoarce la El etc.

*

„Metaforele de limbaj sunt posibile tocmai pentru că există metafore în sistemul conceptual al fiecăruia dintre noi” este o teză a semanticii cognitive, ce apare în studiul

metaforei, la începutul celui de-al nouălea deceniu al secolului trecut. (G. Lakoff, M. Johnson, 1985: 16)⁴.

În linii mari, expresia metaforică poate denota orice din sfera existenței, a experienței umane:

„Într-adevăr, putem aplica [metafora] tuturor obiectelor gândirii, părților corpului, obiectelor naturale, concrete, abstracte sau morale; ea poate fi inspirată de tot ceea ce ne înconjoară, de tot ceea ce cerul, pământul, natura, în general, și artele oferă privirilor noastre; mai mult, ea poate fi generată de ființe pur fictive, imagine, chiar de ființe pur intelectuale sau morale” (Pierre Fontanier, 1977: 81).

G. Lakoff și M. Johnson urmăresc paradigme metaforice din limbajul cotidian, căutând să le estimeze amploarea și să sugereze concurența acestora, prin vitalitate, cu metaforele poetice. Ei se concentrează pe trei tipuri de metafore: *metaforele structurale*, *metaforele de orientare* și *metaforele ontologice*.

1) **Metaforele structurale** reprezintă nucleul unei rețele de sensuri metaforice. „Discuția/cearta este o luptă” (v. în engl. *Argument is a war.*), de exemplu, este o metaforă capabilă să genereze altele, în serie. Diverse

⁴ *Metaphors we live by* a apărut în 1980. Noi lucrăm cu traducerea franceză din 1985.

aspecte ale sensului metaforic central („lupta”) se regădesc în numeroase expresii uzuale:

Afirmațiile sale sunt inatacabile/imbatabile.

El a atacat fiecare punct slab din argumentația mea.

Criticile lui își urmăresc exact ținta.

I-am nimicit argumentele.

Îți admir strategia.

Apără-ți punctul de vedere!

A asaltat-o cu întrebări etc.

Se observă din asemenea exemple, la care se adaugă ușor multe altele, că imaginea mentală a confruntării de opinii/argumente s-a pliat pe un model conceptual mai vechi, cel al luptei (bătăliei, războiului). Lexeme ce descriu o confruntare armată se întâlnesc în metalimbajul metaforic al *discuției/certei*:

„Într-o discuție putem realmente *câștiga* sau *pierde*. Persoana cu care discutăm este un *adversar*. Noi *atacăm* poziția sa și o *apărăm* pe a noastră. *Câștigăm* sau *pierdem* teren. Elaborăm sau punem în practică *strategii* [...]. Noi avem o *activitate discursivă* structurată în termeni de *luptă*” (Lakoff și Johnson, 1985:15).

Confruntarea de idei își trădează modelul: lupta/războiul. De aici, transferuri de sens în interiorul

câmpului lexico-semantic al bătăliei: v. *a se bate pentru ideile lui, a se da bătut, a capitula în fața argumentelor cuiva*. Asemenea expresii corespund unor imagini conceptuale identice la toate comunitățile umane, indiferent de semnificații. Universalitatea semnificațiilor ne permite să sugerăm faptul că există un fond conceptual al umanității, pe care individul nu îl creează, îl primește gata constituit și îl utilizează cu posibilitățile de expresie din limba lui.

2) Metaforele de orientare

„*Binele este orientat în sus...*”, observă Lakoff și Johnson (1985: 28). Și exemplifică această apreciere „spațială” a stării de bine cu enunțuri particulare, precum „*Fericirea este în sus, Sănătatea este în sus, Viața este în sus, Virtutea/Autoritatea este în sus*” (*Ibidem*). Acest vector are opusul său. Prin urmare, metaforele de orientare se bazează pe vectori contrari (ascendent vs. descendent), capabili să dea naștere unor reprezentări conceptuale diverse. În cultura occidentală, tot ceea ce se orientează în sus este conotat pozitiv, iar ceea ce se orientează în jos este conotat negativ. O metaforă orientată are structura de adâncime: *Binele este în sus, răul este în jos*. Această viziune este nuanțată metaforic în limbajul comun:

Asta mi-a ridicat/coborât moralul.

E în al nouălea cer/la pământ.

E în plină ascensiune/în cădere liberă.

E în culmea fericirii/prăbușit.

E peste/sub așteptări.

Face parte dintre cei de sus/de jos etc.

Toate aceste legături semantice între metaforele orientate, în variantele lor pozitive sau/și negative, sunt justificate de faptul că ele sunt înrădăcinate în experiența culturală, psihică, a comunităților care formulează aprecieri modale pozitive, respectiv, negative, la adresa entităților, evenimentelor, sentimentelor etc. Diadele semiotice fundamentale admit o asemenea lectură axiologică: pozitive sunt lumina, virtutea, fericirea, viața etc.; negative sunt întunericul, viciul, nefericirea, moartea etc.

Metaforele de orientare sunt în legătură cu cele structurale, probând, ca și acestea, cât de fertil poate fi un nucleu metaforic.

3) **Metaforele ontologice** sporesc capacitatea noastră comprehensivă. Cea mai mare pondere o au metaforele concretitudinii, cele ale obiectelor și ale substanțelor:

„... experiența obiectelor fizice (în particular, a propriului nostru corp) se află la originea unei extraordinare varietăți de metafore ontologice, adică

de modalități de a percepe evenimentele, emoțiile, ideile etc. ca entități sau ca substanțe” (Lakoff și Johnson, 1985: 35-36).

De pildă, experiența inflației, exprimată metaforic, se sprijină pe structura de adâncime (pragmaticienii ar spune pe presupuziția): *Inflația este o ființă*. Numeroase expresii metaforice derivă din acest nucleu:

Inflația bate la ușă.

Ne amenință/sperie inflația.

Trebuie să combatem inflația.

Inflația face să scadă nivelul de trai.

*Cumpărarea de teren este modul cel mai eficient
de a te proteja împotriva inflației.*

Inflația ne deprimă.

Inflația ne mănâncă economiile etc.

Cele mai multe metafore ontologice sunt cele în care o entitate abstractă este percepută ca o ființă (chiar umană, motiv pentru care, în asemenea cazuri, metafora este personificatoare):

Teoria lui m-a făcut să înțeleg cât de relative sunt cunoștințele mele în domeniu.

Metaforele nu sunt creații hazardate. Ele se înscriu în coordonate conceptuale solid fixate în gândirea comunitară:

*Religia lor le interzice să mănânce carne de porc.
Feedbackul pozitiv încurajează elevii etc.*

„Metaforele bazate pe concepte fizice simple *sus-jos, în față-în spate, obiect-substanță* etc. – sunt fundamentale în sistemul nostru conceptual și fără ele noi nu am putea trăi în această lume care ne înconjoară: n-am putea nici raționa, nici comunica” (Lakoff și Johnson, 1985: 71).

Lakoff și Johnson au abilitatea de a interpreta structurile metaforice dintr-o perspectivă generativă și sugerează că nu există nicio deosebire între mecanismele metaforei poetice și cele ale metaforei limbajului comun. Dacă teza lor este aceea că mecanismele metaforelor din limbajul comun coincid cu cele ale metaforelor poetice, ne considerăm îndreptățiți să ilustrăm cu extrase din poezia românească toate cele trei tipuri de metafore la care se referă Lakoff și Johnson. Există, deci, în creația poetică:

- **metafore structurale:** „Ce e *amorul?* E un lung/
Prilej pentru durere” (*Ce e amorul?*) poate fi privit ca un nucleu semantic fertil, din care derivă numeroase expresii metaforice din versurile eminesciene: „Căci *mii de lacrimi nu-i ajung/Și tot mai multe cere*” (*Ibidem*); „... *toate-s nimică*”: „Când *sorii se sting și când stelele pică, /Îmi vine a crede că toate-s nimică.*// Se poate ca *bolta de sus să se spargă, /Să cadă nimicul cu noaptea lui largă, /Să văd cerul negru că lumile-și*

cerne/Ca prăzi trecătoare a morții eterne...” (*Mortua est*); *Lumea/viața/moartea-vis* este, de asemenea, un ax al semanticii figurate în poezia lui M. Eminescu: „Le arăt că lumea vis e – un vis searbăd – de motan” (*Cugetările sărmanului Dionis*); „Visuri trecute, uscate flori/Ce-ați fost viața vieții mele” (*Amicului F.I.*); „La ce statornicia părerilor de rău/Când prin această viață să trecem ne e scris/Ca visul unei umbre și umbra unui vis?” (*Despărțire*); „Căci e vis al neființii universul cel himeric” (*Scrisoarea I*); „Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne” (*Scrisoarea IV*) etc.;

- **metafore de orientare:** „„Iar te-ai cufundat în stele/Și în nori și-n ceruri nalte?” (*Floare albastră*); „O vin’ în părul tău bălai/S-anin cununi de stele/Pe-a mele ceruri să răsai/Mai mândră decât ele”, „Cobori în jos, luceafăr blând”, „Tu te coboară pe pământ,/Fii muritor ca mine”, „Dar nu mai cade ca-n trecut/În mări din tot înaltul” (*Luceafărul*); „În cer s-ajunge dintr-un salt,/Sau nu s-ajunge-n veci de veci.../Te-aruncă-n el un cântec-nalt,/În care-al vieții plâns îneci” (Al. Macedonski, *Rondelul ajungerii la cer*); „Pe-atunci eram falnic avânt.../Priveam, dintre oameni, spre stele” (Al. Macedonski, *Rondelul rozelor de august*); „Ei vor sălta, la drum cu Novalis,/Prin Șvabii verzi, țipate în castele./Să prade tremuratul plai de vis,/Prielnic potrivirilor de stele!” (I. Barbu, *Desen*

pentru cort); „*Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi/tâmpla de stele, până când/lumea mea prelungă și în nesfârșire/se face coloană sau altceva/mult mai înalt și mult mai curând.*//*Ce bine că ești, ce mirare că sunt!*//*Două cântece diferite, lovindu-se amestecându-se,/două culori ce nu s-au văzut niciodată,/una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/una foarte de sus, aproape ruptă/în înfrigurata, neasemuită luptă/a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt*” (N. Stănescu, *Ce bine că ești*) etc.

- **ontologice**, întemeiate pe transferuri între categorii opuse:
 - **non-uman – uman (personificare)**: „*De ce dorm, îngrămădite între galbenele file/Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?*” (*Scrisoarea II*); „*Mă-nchin la soarele-nțelept*” (I. Barbu, *Riga Crypto și Iaponia Enigel*);
 - **abstract – concret**: „*Castelul tău de gheață l-am cunoscut, gândire*” (I. Barbu, *Umanizare*) etc.;
 - **concret - abstract**: „*Palatele sale sunt albe fantasme*” (Al. Macedonski, *Noapte de decembrie*); „*Inocentă, prea omenească plăcere:/ doi bătrâni care râd,/în timp ce negura le toarnă-n/pahare o părere de bere*” (E. Dorcescu, Ms. 25.03.2002); „*Într-o secundă treci în infinit/Iar trupul se*

transformă în *idee*” (L. Bureriu, *Sfârșitul lumii*) etc.;

- **sau pe transferuri între categorii de același fel:**
- **non-uman – non-uman:** „Și vântul – *nevăzutul labirint*” (E. Dorcescu, *Camelot* 9); „mesaje cifrate/ smulgându-se/din *limba de foc/a jertfelnicului*” (Zoia Elena Deju, *peană ori pean*) etc.

Jacqueline Picoche & Marie-Luce Honeste (1994) se întreabă dacă toată aprehensiunea realului este metaforică sau nu. Lucrând pe un eșantion însemnat din vocabularul fundamental al limbii franceze, cele două lingviste observă că există un număr destul de mare de cuvinte în a căror paradigmă nu se pot decela sensuri metaforice. Bunăoară, unele lexemele care se referă la timp (*întotdeauna, niciodată, acum, deja, dată* etc.); cantitate (*destul, suficient, tot, întreg* etc.); categorizare (*persoană, societate, politică, artă, ordin, specie* etc.); experiență psiho-senzorială (emoții: *veselie, fericire, frică, îndoială*; percepții: *a vedea, a observa, a percepe* etc.); facultăți cognitive (*a cunoaște, a recunoaște, a găsi, a regăsi* etc.) etc. Chiar dacă exemplele sunt discutabile, concluzia studiului este plauzibilă: nu se poate generaliza uzul metaforelor, deși, teoretic, acesta este nelimitat, metaforele apărând în toate tipurile de discurs, în toate registrele stilistice.

2.2. Metaforele în structuri sintactice simple

E. Dorcescu opune structurile metaforice simple, elementare, formate din metafore coalescente sau implicații/metafore implicate (v. *infra*), structurilor metaforice complexe, organizate în jurul unei metafore substantivale proliferante, a cărei vitalitate discursivă face ca imaginea metaforică să se amplifice, prin grefe și inducții (1975: 21-22). La rândul lor, „*structurile metaforice simple se împart în două mari categorii: coalescente, când identitatea $S1 = S2$ este explicită, și implicate, când unul din termeni ($S1$, termen propriu) nu apare, ci este implicat în celălalt ($S2$, termenul figurat)*” (1983: 46); în vreme ce structurile metaforice complexe nu se subdivizează. La limita inferioară, se situează cele ce conțin o singură inducție sau grefă, iar o limită superioară a acestora nu se poate stabili.

2.2.1. Metaforele *in praesentia/coalescente* vs. *metaforele in absentia/implicate*

În funcție de prezența/absența termenului comparat în structura metaforică, s-au delimitat, în literatura de specialitate, două tipuri de metafore, și anume: *metafora in praesentia* și *metafora in absentia*.

Metafora in praesentia este cea în care figurează doi termeni – termenul propriu (denotativ, corespunzător

comparatului din structura de adâncime) și termenul metaforic (conotativ, corespunzător comparantului din structura de adâncime). De regulă, ei apar în această ordine. În majoritatea cazurilor, atât termenul propriu, cât și cel figurat se exprimă prin substantive, în următoarele variante cazuale:

- **SN/Pron.N.-SN (metafore de uzaj:** *Viața e o luptă, Căsătoria-i o loterie, Meseria e brățară de aur; soacră, soacră, poamă acră; mintea lor – poligon de tragere* etc.; vs. **metafore poetice:** „Pe bolta alburie o stea nu se arată,/Departate doară luna cea galbenă – *o pată*” – M. Eminescu, *De câte ori, iubito...*; „Doi plopi, în fund, apar în siluete/– *Apostoli* în odăjdii violete” – G. Bacovia, *Amurg violet*; „Să-ți fie brațul *spadă* bătăioasă/Și *ochiul: disc* lunar lunecător” – I. Barbu, *Înfățișare*; „*Tu, cale* de-ntuneric. *Précipice*” – E. Dorcescu, *Grotă*);
- **SN-SG (metafore de uzaj:** *gura leului, rochița rândunicii, traista ciobanului, ciocul berzii, noaptea minții* etc.; **cerul gurii, podul palmei;** vs. **metafore poetice:** „Iar zarea e o vatră de pelin,/Scurs amărui în *cerul gurii* noastre” – E. Dorcescu, *Spre seară...*; „Tu nici nu știi ce bine-i dimineața/în *podul palmei* să citești scrisori!/Ce lungă-i noaptea și ce scurtă-i viața –/ca o alunecare de schiori” – N. Turtureanu, *Tu nici nu știi...*; „Cum am putea să strângem frâu cu

frâu/Spumoșii *cai ai undelor* amare?” – E. Dorcescu, *Logica frumosului*; „*Pustiile uitării* s-aștern în mine-acum” – Al. Philippide, *Adâncire* etc. Rareori, funcționează metaforic și structura **SN-SD**: „*Preot deșteptării* noastre, *semnelor vremii profet*” – M. Eminescu, *Epigonii*; „la chemări adânci de mume/în cea noapte te-am ales/ca prag de lume/și *potecă patimei*” – L. Blaga, *9 mai 1895* etc.);

- **SN-SAc.** (metafore de uzaj: „boboc de fată”, „ghiocel de fată”, „floare de gheață”, „casă de piatră” etc.; metafore poetice: „Ca-n *furtuna* lui *de patimi* și mai mult să o iubească” – M. Eminescu, *Scrisoarea V*; „Doi ochi imenși, doi ochi tremurători,/În subțiate *conuri de lumină*” – E. Dorcescu, *Desen în galben 6*; „Timpul cel adevărat/Vine-n aripi împrejur,/Și pe capul meu plecat/Varsă *poale de azur*” – T. Arghezi, *Mănăstire* etc.).

Așa cum se poate lesne observa din aceste exemple, comparatul este exprimat, preponderent, printr-un substantiv sau un substitut al acestuia („Vecinic este numai râul: *râul* este *Demiurg*” – M. Eminescu, *Scrisoarea IV*; „O, cere-mi, Doamne, orice preț,/Dar dă-mi o altă soarte,/Căci *tu izvor* ești *de vieți*/Și *dătător de moarte*” – M. Eminescu, *Luceafărul*; „*Eu* am rămas *un pom singur*” (N. Stănescu, *Necuvintele*); „*Dâra* aceea de sânge sunt *eu*” – E. Dorcescu, *Zid 18* etc.); „... cele două/răzuști

ce, încă, nu fac ouă/ci fac doar o pereche tandră/de *el*, *pândar* și *ea*, *scafandră*” (Ș. Foarță, *Mac-Mac*); rareori, printr-un verb („*A visa* că adevărul sau alt lucru de prisos/E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr/Este *pieдика eternă* ce-o punem la adevăr” – M. Eminescu, *Scrisoarea V*; „*a cunoaște* înseamnă *iarnă/a iubi* e *primăvară*” – L. Bлага, *Primăvara*)⁵; sau este inclus în desinența verbului copulativ („*Ești* tot numai *răspântii* și *drumuri fără-ntors*” – Al. Philippide, *Împăcare*; „*Rămâi* doar *coaja* celei pe care-o iau cu mine.../Ți-am supt adânc esența și te-am golit de tine.../Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta” (V. Voiculescu, CCXXIX); „*Crochiuri suntem*. [...]” – E. Dorcescu, *Thanatica oglindă 6*) ori subînțeles în context, atunci când termenul propriu a fost prezent într-o secvență discursivă anterioară sau în titlul unei poezii: „*Eliad* zidea din visuri și din basme seculare/Delta biblicelor sânte, profețiilor amare,/Adevăr scăldat în mite, sfînx pătrunsă de-nțeleș;/Munte cu capul de piatră de furtune detunată,/Stă și azi în fața lumii o *enigmă nesplicată*/Și veghează-o stâncă arsă dintre nouri de eres” (M. Eminescu, *Epigonii*); *Urechelnița* de T. Argezi: „Unde fugi, *neună oarbă*,/Cu picioarele în barbă?”

⁵ Dat fiind caracterul nominal al infinitivului, este posibilă și o construcție metaforică în care atât termenul propriu, cât și cel figurat să fie verbe la infinitiv: „*a ucide* înseamnă *a posedă* fără limite” (E. Dorcescu, *Poemele Bătrânului* 38).

În timp ce termenul comparat poate apărea în orice poziție sintactică, comparantului i se impun restricții distribuționale, rezervându-i-se poziții sintactice în care funcționează (v. *supra*) drept apozitive, element predicativ suplimentar sau nume predicativ.

Pentru structurile propoziționale și apozitive ale metaforei *in praesentia*, Eugen Dorcescu folosește termenul de *metafore coalescente*. Pe acestea le ilustrează din abundență și le comentează succint și edificator, inclusiv din perspectiva punctuației, în cazul structurilor apozitive:

„Metaforele coalescente se realizează în prezența termenului propriu [comparat] care poate fi legat de termenul figurat [comparant] printr-un verb copulativ: «*Pleoapele-i sunt cremene*» (L. Blaga), «*Sufletul tău e parc, de stâlpi, la rând*» (T. Arghezi) sau separat de semne grafice care marchează pauza, precum virgula: «*Parfumul rozelor ude,/Tomnatic suspin*» (G. Bacovia), linia de pauză: «*Mișcarea lor – laudă somnului*» (L. Blaga), combinația virgulă-linie de pauză: «*Liceu, – cimitir al tinereții mele*» (G. Bacovia), două puncte: «*lacrimi de văpaie: licurici*» (L. Blaga), semnul exclamării: «*Amiază-a vieții! Ceas de împliniri! Văratăică grădină a visurilor coapte!*» (Al. Philippide), paranteze: «*Parc (cimitirul întâiei nostalgii)*» (G. Bacovia)” (1975: 26).

Dihotomia saussuriană *relații sintagmatice – relații paradigmatică* creează suportul teoretic necesar departajării metaforelor *in praesentia*, caracterizate de coocurența termen propriu-termen figurat, de metaforele *in absentia*, în cazul cărora numai termenul figurat apare în enunțul sintactic. Metaforele *in praesentia* dezvoltă relații sintagmatice, în timp ce metaforele *in absentia*, relații paradigmatică. Precizările lui L. Hjelmslev, care reia conceptele puse în circulație de F. de Saussure și le reformulează în manieră explicativă, ajută mai mult la înțelegerea diferenței dintre cele două tipuri de metafore. Lingvistul danez subliniază că opoziția *paradigmatic-sintagmatic* marchează complementaritatea dintre „funcțiunea *sau – sau*”, corespunzătoare sistemului, și „funcțiunea *și – și*”, corespunzătoare procesului. Prin urmare, metaforele *in praesentia* evidențiază punctul de plecare și cel de sosire al procesului metaforic (aplicarea funcțiunii „și... și”), în vreme ce metaforele *in absentia* implică prezența unui singur lexem dintr-o paradigmă, ilustrând, așadar, decizia vorbitorului de a reține, în vorbire, doar un element din două echivalente (aplicarea funcțiunii „sau... sau”). Oarecum ca atunci când se optează pentru utilizarea unuia din două/dintre mai multe cuvinte sinonime.

*

Metafora in absentia/implicație (metafora implicată) este cea în care figurează un singur termen, și anume termenul figurat/comparantul. Denumirea ei face trimitere la absența termenului propriu/comparat din structura metaforică: „În metafora *in absentia*, comparantul figurează singur” (M. Aquien, G. Molinié, 1996: 586). I se mai spune, de aceea, și „metaforă într-un cuvânt”. E. Dorcescu o numește *metaforă implicație*, întrucât „se realizează în absența termenului propriu care nu mai este subînțeles, nici inclus în forma verbului, ci implicat în termenul figurat” (1975: 39). Și D. Irimia tratează metaforele *in absentia* drept metafore *implicite*, care „se exprimă doar prin termenul metaforizator, lăsând sugestiei «descoperirea» termenului pasiv [comparat]” (1979: 321). De exemplu: **metaforele de uzaj** (*vrăbiuță, cață, gaiță, leu, tigru, urs, lup, câine, leagăn, parașută, toiag, caracatiță, zdreanță* etc.) și **metaforele poetice**: „Când templul vechi e pulbere și scrum,/Mâncat de *dinții* mării fără sațiu” (Eugen Dorcescu, *Logica frumosului*); „În joc cu piatra câte-un val/Și-arată *solzii* de pe pântec” (L. Blaga, *Plajă*).

Dacă **metaforele in praesentia** apar numai în structuri sintactice predicative, ca nume predicative, în structuri sintactice apozitive, ca apozitii, și în structuri sintactice predicative suplimentare, ca elemente predicative supli-

mentare, **metaforele in absentia** au libertate sintactică și funcții sintactice variate în propoziție. Ele pot fi:

- **subiecte:** „Pe-un pat alb ca un lînțoliu zace *lebăda* murindă” (M. Eminescu, *Epigonii*); „Se cam făcuse soare,/dar mie mi se rupe *filmul*/și mi se-ntunecă *oglanda*/iar amintirile se-nvalmă/în *chisălița* a trei zile...” (Ș. Foarță, *A fost odată o perușă*); inclusiv așa-numitul subiect al gerunziului: „Și-aud gemând *amorul* meu *defunct*” (G. Bacovia, *Amurg de toamnă*);
- **predicate:** „Amintiri/*Țârâiesc* încet ca greieri/Printre negre, vechi zidiri” (M. Eminescu, *Singurătate*); „În iarbă/și-n pănușele verzi,/nevăzutul suflet al liniștii/*zburdă*” (E. Dorcescu, *Sufletul liniștii*);
- **nume predicative simple:** „A visa că adevărul sau alt lucru de prisos/E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr/Este *piedica* eternă ce-o punem la adevăr” (M. Eminescu, *Scrisoarea V*) sau **multiple:** „Orașele-s *bulgări* și *gheme*,/*Ghitare* adânci de blesteme” (T. Arghezi, *Cenușa visărilor*);
- **atribute substantivale:** „Își simte gātu-atuncea cuprins de brațe reci,/Pe pieptul gol el simte un lung sărut *de gheață*” (M. Eminescu, *Strigoii*); „Vestminte funerare *de mangal*” (G. Bacovia, *Negru*); „Licuricii *cu lămpașe*/semne verzi dau spre orașe” (L. Blaga, *Trenul morților*); „Mamă, – nimicul – marele!

Spaima *de marele*/îmi cutremură noapte de noapte grădina” (L. Blaga, *Din adânc*) și **adjectivale**: „,Voi urmați cu răpejune cugetările *regine*” (M. Eminescu, *Epigonii*); „,Când norii cei negri par sombre palate/De luna *regină* pe rând vizitate” (M. Eminescu, *Mortua est*); „,Dar inima-i *fecioară* hrăniți cu sânge cald” (M. Eminescu, *Strigoii*); „,Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta *fecioară*” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*); „,Un biet copac se clatină, răzleț,/Cu trupul frânt și crengile *vâlvoi*” (Al. Philippide, *Desen murdar*); „,Și-acum când geamuri *triste* se aprind,/Spre abator vin lupii licărind” (G. Bacovia, *Tablou de iarnă*);

- **elemente predicative suplimentare**: „,Iar timpul își întinde *leneș* clipele/și ațipește între flori de mac” (L. Blaga, *Vară*); „,Și noaptea se lasă/*Murdară* și *goală*; Și *galbeni* trec bólnavi/Copii de la școală” (G. Bacovia, *Moină*); „,Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,/Pătrunde luna, *înălbind* pereții” (M. Eminescu, *Veneția*); „,Din izvoare și din gârle/ Apa sună *somnoroasă*” (M. Eminescu, *Freamăt de codru*); „,Pot să mai reviu *luminos* din el ca/Pasărea Phoenix?” (M. Eminescu, *Odă – în metru antic*); „,Mie îmi e de-ajuns leviathanul/unei iubiri ce bîntuie *nălucă*” (N. Turtureanu, *Melcă I*) etc.

- **complemente directe:** „Și ador *pe* acest *demon* cu ochi mari, cu părul blond” (M. Eminescu, *Venere și Madonă*); „Am citit în fundul cupei/*Naufragiul* ce m-așteaptă!...” (I. Minulescu, *Romanța cheii*); „Am luat ceasul de-ntâlnire/*Când* se tulbură-n fund lacul/*Și*-n perdeaua lui subțire/*Își* petrece steaua *acul*” (T. Arghezi, *Melancolie*);
- **complemente prepoziționale:** „Stafia lor, din când în când,/Golește cramele *de sânge*” (E. Dorcescu, *Cuvintele*); „Hârtia albă, în – albă – carnea ei,/E plină *de tășuri și de șoapte* (E. Dorcescu, *Diacul*);
- **complemente de agent:** „Fruntea mea este trezită *de* al buzei tale-*ngheț*” (M. Eminescu, *Venere și Madonă*); Pe străzile mâncate *de vărsat*/ Plouă din nou, cețos și îndesat” (E. Dorcescu, *Sfârșit de veac 7*);
- **circumstanțiale de mod:** „Spre tine lumea vine *de* departe/*Cu huroit* de roți...” (Al. Philippide, *Izgonirea lui Prometeu*); „Cenușa îngerilor arși în ceruri/*ne cade fulguind* pe umeri și pe case” (L. Blaga, *Anno Domini*); „Prin geamuri intră luna, *în cascade*” (E. Dorcescu, *Desen în galben 9*);
- **circumstanțiale de loc:** „În soare spicele își țin *la sân* grăunțele/ca niște prunci ce sug” (L. Blaga, *Vară*); „Vin înapoi *din raiuri* fericite/*Și* lumea-ntreag-a

stelelor străbat” (T. Arghezi, *Întoarcerea în țărână*); „Biata bătrână a murit./Știa că moare negreșit,/Ca toți bătrânii când se simt că-ngheață/Intrând încet cu mâinile în ceață” (T. Arghezi, *Poarta cernită*);

- **circumstanțiale de timp:** „Mai lasă-mă o frunză, un fir de nisip./Mai lasă-mă o briză, o undă.//Mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp” (N. Stănescu, *Viața mi se iluminează*); „În țara desfătă de stihii,/Lângă băltirea fluviilor, calmă,/Te-aștept, de mohorâte dinastii,/Cu trandafirii sângelui în palmă” (E. Dorcescu, *Aniversare*);
- **circumstanțiale de scop:** „Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?” (M. Eminescu, *Mortua est*); „Întind o mână, care-n loc de degete/are cinci mâini,/care-n loc de degete/au cinci mâini, care/în loc de degete/au cinci mâini.//Totul pentru a îmbrățișa,/amănunțit, totul,/pentru a pipăi nenăscutele priveliști/și a le zgâria/până la sânge/cu o prezentă” (N. Stănescu, *A șaptea elegie*);
- **circumstanțiale de cauză:** „De prea mult aur crapă boabele de grâu” (L. Blaga, *În lan*);
- **instrumentale:** „Și cu focul blând din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri” (M. Eminescu, *Scrisoarea IV*); „Cu ghiare de lumină/o dimineață-ți va ucide-odată visul” (L. Blaga, *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*); „Cu

negre lănci tăcerileucid/Cuvintele pierdute prin unghere” (E. Dorcescu, *Desen în galben 3*);

- **sociative:** „O toamnă va veni și mașteră,/din toate florile ce le-ai avut vreodată/numai pe acelea n-o să ți le ia,/ce-o să le așterni peste mormânturile tuturor,/acelora, care se duc pe veci/cu primăvara ta” (L. Blaga, *O toamnă va veni*); „Nevăzut trec prin nimeni, prin alții,/cu monstrul meu personal merg la pescuit” (N. Stănescu, *Mă fac nevăzut*);
- **de excepție:** „Dă-mi ochii-ți plânși, să-i mai sărut o dată,/C-atâta doar mi-e dat să-ți mai sărut,/În cinstea întregirii noastre din trecut,/Din care-acum n-a mai rămas nimic/Decât o falsă frescă-n mosaic” (I. Minulescu, *Epilog sentimental*) etc.

Frecvent, apar în vocativ, **fără funcție sintactică:** „Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă/de n-ai fi frământată,/Sfânto,/de voluptatea-ascunsă a păcatului?” (L. Blaga, *Lumina raiului*); „Vino, floare somnoroasă,/Cât pe zări e violet” (G. Bacovia, *Matinală*); „O, voi, pierdute trenuri și voi, locomotive,/ducând spre nu știu unde copilăria mea!” (N. Turtureanu, *O, voi, pierdute trenuri...*) etc.

Sinonimia metaforică implică funcțiile sintactice multiple:

- **nume predicativ multiplu:** „Mă vezi? Curg în mireasma-ți, în privire,/o umbră sunt, un gest, o

*presimțire/a negurii ce-ai fost. Un strop de rouă/pe-ntinderea de iarbă. Brumă nouă,/ce-acoperă, în zorii cruzi, cetatea” (E. Dorcescu, *Thanatica oglindă* 12);*

- **apozitie multiplă:** „Peste curbura verii, o sinapsă/Cu alte veri, cu alte începuturi./Șirag de zile: *scuturi lângă scuturi,/Pași după pași și coapsă lângă coapsă” (E. Dorcescu, Ms. 20.03. 1981);*

sau corelarea de funcții sintactice:

- **apozitie + nume predicativ:** ceasornicul (*o floare de platină-ntr-o rouă/de nestemate-azure) o inimă-i-la el/în palmă” (Ș. Foartă, *Remember – o nuvelă*).*

O serie sinonimică de metafore nu are ca finalitate doar potențarea informației semantice aduse în discurs sau multiplicarea posibilităților de exprimare sintactică a ideii. Ea poate funcționa și ca element de coeziune textuală, figurând în veritabile paralelisme sintactice:

„Când ți-or pune piedici dușmanii să cazi
Spada ta să fie și de-acum, române,
Fulger care-aprinde,
vânt ce rupe brazii,
Și te-ncrede-a pururi că vei fi și mâine
Tare cum ești azi”

(G. Coșbuc, *Cântec*);

„Sunt lângă tine și tu nu mă vezi –
sunt poate **golul**
în care te apleci, sunt, poate, **golful**
de liniște.

Sunt **umbra** ta **culcată** pe nisip –
sunt **umbreluța**
cu care scrii **distrată** pe nisip –
sunt **muzica** pe care-o iei de mână”

(B. Fundoianu, *Cântece simple: Mărior V*);

„Sunt **fermierul**
artezienelor fântâni
de țândări de orașe
și de rubine-n flăcări, și de oase.

Sunt plantatorul
miraculos
al palmierilor exploziilor ...

Nu e meridian,
de la banchize la ecuator,
pe care să nu pot
să fac să crească
penajele plantațiilor mele.

Zămisliitor sunt
al unei alte lumi,
cu pâlnii fără fund
și oameni mai puțini”

(E. Jebeleanu, *Visul poetului*).

„Sunt **un ghem** viermănos *de păcate*,
un cuiabar *de aspide*,
un gheizer *de porniri* vinovate.
Dar și-**un bold** *de durere*”

(E. Dorcescu, *Psalmul 24*);

„e-o toamnă mult prea spelbă iar ziua stă să scadă
mi-i gându' la Băiatu-n Albastru: e **un nod**
de sensuri Amintirea! – Las (într-a lui) să cadă
o roșie garoafă în apă de pe pod.

e-o toamnă mult prea spelbă și ziua stă să scadă
mi-i gândul tot la Prințul Safirelor: **un nex**
de cauze Amintirea-i! – Las (într-a lui) să cadă
în defăimata apă o floare fără sex”

(Ș. Foarță, *Remember – o nuvelă*) etc.

Funcție de liant textual are și repetiția unei metafore-nucleu, urmată de o serie sinonimică de grefe:

„Nici trup nu mai am. Nici contur și/nici chip./
Oglinda mi-arată **un vârtej**, în deșert,*de nisip*./
Un vârtej *de nimic, de chin și de/scrum*”

(E. Dorcescu, *Nunc stans 12*) etc.

Metaforelor în relație semantică de sinonimie trebuie să li se acorde o atenție specială și pentru că fac trecerea de la structurile metaforice simple la cele complexe:

„Rotindu-se în jurul termenului propriu, toate aceste metafore rămân legate de acesta, [dar] și între ele [...]. Sinonimia metaforică, înfăptuită nu numai prin acumulare de metafore, ci și prin dispunerea lor radială, în constelații, este primul pas spre structurile metaforice complexe...” (E. Dorcescu, 1975: 26).

2.2.2. Metaforele în structuri sintactice complexe.

Metaforele filate

Metaforele filate depășesc cadrul propoziției și se înscriu, în nenumărate variante, în discursul poetic. Specificitatea lor constă în aceea că figurează într-o construcție sintactică suprapropozițională (frază/megafrază). Ele constituie o secvență discursivă „coerentă, de-a lungul căreia o imagine metaforică servește drept temă conducătoare, care se dezvoltă în mod predictibil sau impredictibil” (H. Suhamy: 1981: 45).

Cea mai clară definiție a acestei metafore extinse ne parvine de la M. Riffaterre (1969: 47):

„... metafora filată reprezintă, de fapt, o serie de metafore legate unele de altele din punct de vedere sintactic – ele fac parte din aceeași frază sau din aceeași structură narativă sau descriptivă – și semantic: fiecare exprimă un aspect particular al unui întreg, lucru sau concept, care constituie prima metaforă din serie”.

Iată cum rulează, prin contaminări progresive (ale verbului și ale adjectivului), prin adăugare de imagini, de sens lexico-gramatical, metafora propozițională „E-un clopot scara”: din aproape în aproape, de la inducția *sună* (metaforă verbală, ce intensifică imaginea sonoră „E-un clopot scara”), la metafora *in praesentia* („ecoul pietrelor”, tot o imagine sonoră, consecutivă acțiunii de a urca scara), se trece apoi la metafora implicație adjectivală „rotund”, determinantă a *ecoului* într-o imagine vizuală, geometrică; se divizează, în plan logic, datorită traseului parcurs, structura metaforică inițială în cele două componente: *scara* (de piatră) și *clopotul* și se generează, din metafora de la care s-a pornit, două metafore coalescente în care aceste elemente apar, ambele, în poziție de comparant/ de termen figurat, în urma identificării ontologice a eului liric, pe de o parte, cu „piatra” (scării), pe de alta, cu „clopotul”, ce primește determinantul „himeric”:

„Iau scara-n pași și-mi pare că m-afund.
E-un clopot scara: sună-n întuneric.
Eu sunt *ecoul pietrelor, rotund.*
Sunt piatra chiar. Sunt clopotul himeric”
(Eugen Dorcescu, *Clopot*).

Structurile de această factură, de amploare variabilă, sunt etichetate drept *metafore cumulative* de D. Irimia (1979), care le ilustrează cu un fragment din *Epigonii* lui Mihai Eminescu:

„Adevăr scaldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeles,
Munte cu capul de piatră de furtune detunată
Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată
Și veghează-o stâncă arsă dintre nouri de eres”.

Contextul cultural în care poetul imaginează efigia lui Eliad se umple, într-o vastă argumentație axiologică, desfășurată în ritm alert, cu siguranță, cu intensitate a trăirii lirice și cu un ton discursiv profund bărbătesc, de indicii ale valorii durabile, de neclintit. Parataxa echivalează argumentele metaforice și le situează la înălțimea spirituală a adevărului, mitului, muntelui/stâncii de piatră, sfinxului, nourilor de eres. Toate aceste expresii metaforice izvorăsc din talentul și respectul față de tradiție ale unui poet de geniu, redevabil „zilelor de-aur a scripturelor române”, deasupra cărora se situează, evident, de la primele sale rostiri poetice.

Eugen Dorcescu consideră acumulările metaforice de acest tip *structuri metaforice complexe* și le definește drept „înlănțuiri de metafore care, întemeindu-se pe structuri simple, prezintă atât grefe, cât și inducții, în care atât substantivul, cât și verbul sunt metaforizate” (1975: 40). În acest context, poeticianul timișorean introduce în poetica românească noțiunea de *inducție*: „Inducția metaforică reprezintă atracția semantico-stilistică pe care substantivul metaforă o exercită asupra verbului de care este legat

printr-un anumit raport gramatical, atracție în urma căreia verbul însuși se metaforizează” (*Ibidem*).

Capacitate de inducție are și termenul comparant din structura unei comparații:

„Casa veghează,
aidoma unui
craniu,
în noaptea-nstelată.
Viermi de lumină
intră și ies
prin orbitele-i
negre”

(Eugen Dorcescu, *Moartea tatălui*);

„Atins de maladie ca de-o *spadă,*
însângerez deșertul de zăpadă,
sub arcurile zării, violete”

(Idem, *Culegătorul de alge 9*).

Metafora coalescentă este, de regulă, cea care proli-
ferează cel mai spectaculos. Termenul figurat administrează
discursul liric, impunând, la distanțe mai mici sau mai mari,
inserția unor lexeme din sfera sa semantică. Atunci când,
sub influența acestuia, se metaforizează un verb proxim la
un mod predicativ, se generează automat o altă propoziție,
conectată cu sensul metaforei-bază în interiorul unei
fraze:

„Azi adeseori femeia, ca și lumea, e o școală
Unde-*nveți* numai durere, înjosire și spoială...”
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea II*).

Verbul *–nveți* este indus de sensul substantivului metaforizat *școală*. Dezvoltarea metaforei „femeia... e o școală” se continuă, peiorativ, în versurile următoare. Un sinonim ironic pentru „școală” este metafora „*academii*”, cu un determinant edificator: „de științi a zânei Vineri”. Această imagine este corelată cu cea implicată de metafora inițială „școală”, și ea conotată negativ prin adăugarea unor substantive referitoare la obiectele predate: v. enumerația *durere, înjosire și spoială*. Ideea imoralității, a necuviinței strigătoare la cer, se subîntinde, astfel, întregii secvențe discursive. La rândul său, metafora expandată „*academii de științi a zânei Vineri*” induce gerunziul *primind* – modalizator care, în context, incriminează, relevând caracterul repetitiv și durativ al acțiunii – și se saturează prin grefele „*elevii*” („cei imberbi”) și („a lor”) *clas*. Atributul pronominal în G. este o marcă a coeziunii sintactice, având ca referent, fără niciun dubiu, aceleași servante ale *zânei Vineri*. Legăturile semantice îmbogățesc și dezambiguizează semnificația unui câmp metaforic puternic reliefat în *Scrisoarea II*:

„La aceste *academii de științi a zânei Vineri*
Tot mai des se perindează și din tineri în mai tineri,
Tu le vezi *primind elevii* cei imberbi în a lor
clas...” (*Ibidem*).

Filajul metaforic poate fi generat de orice tip de metaforă substantivală, atunci când aceasta determină metaforizarea unui verb:

- la mod personal:

„Din zare depărtată răsar-un *stol de corbi*
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi”
(Mihai Eminescu, *Despărțire*);

- la mod nepersonal:

„Luna pe cer: *thanatică mireasă*,
Calm *presărându-și* crinii funerari”
(Eugen Dorcescu, *Elegiile de la Carani 7*).

Prin inducții și/sau grefe, metafora își revendică spații discursive din ce în ce mai ample, se ramifică, exercită influențe, acumulează efecte estetice:

„Tu, abisal **juvaier**,
legat, de Cel Veșnic, la
mănușa-mi de fier,
tu, care *nu te-ai temut*
să vezi sânge pe

lance
și creieri pe
scut...”

(Eugen Dorcescu, *Elegiile de la Carani 2*).

Repetiția unei structuri metaforice-cheie, factor emfatic de coeziune, este un coagulant textual foarte eficient, mai ales în condiții de contaminare metaforică între lexeme. Iată cât se întinde metafora nucleu în acest text unitar, datorită ei:

„Între poartă și
scară,
e-o **cărare de**
ceară.
O cărare de ceară
cerească,
precum
mierea soarelui,
amestecată-n amurg
cu jăratric și scrum.
O cărare
de nisip ceruit,
selenar,
pe care *urmele*
pașilor tăi
și *răsar*
și *dispar,*

după cum
îți *faci* și-ți
refaci
înspre mine
șăgalnicul drum”

(Eugen Dorcescu, *Elegiile de la Carani 12*).

Metafora substantivală este cel mai răspândit tip gramatical de metafore, prezentând și cea mai mare varietate de actualizări textuale, dar și cea mai mare capacitate de inducție și de proliferare discursivă:

„Ești **un lujer de spânz**
vișiniu,
din a cărui corolă
eu,
călător într-un mistic
pustiu,
beau rouă în
zori,
beau, în amurg,
însetat,
desfătat,
străveche ambrozie,
vin auriu.

așa precum scribii
Cântării Cântărilor
scriu”

(Eugen Dorcescu, *Elegiile de la Carani 11*).

De ce categoria substanței susține un edificiu metaforic/poetic? Nu cumva pentru că, așa cum afirma Baruch Spinoza, există o singură substanță în Univers și aceea este Dumnezeu?... Nu cumva pentru că, în formele sale cele mai elevate, doar limbajul poetic se poate apropia de cel sacru?...

2.3. Metaforele plasticizante vs. metaforele revelatorii

Lucian Blaga vorbește despre funcția poetică a metaforei, „chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect sau să reveleze laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare ale unui obiect” (1994: 41), deosebind două tipuri filosofice de metafore și deschizând noi posibilități de abordare a metaforei poetice: *metaforele plasticizante* și *metaforele revelatorii*.

Cele două tipuri de metafore sunt descrise minuțios de marele poet și ilustrate cu eșantioane din propria poezie:

„Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai

mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se fac exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Când numim rândunelele așezate pe firele de telegraf «niște note pe un portativ», plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anumite privințe asemănător. În realitate, nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt” (1994: 31):

„Iată jocul «valurilor» la țărmul mării:

În joc cu piatra câte-un val

și-arată solzii de pe pântec.

Iată un «Septembrie» în pădure:

Prin ceasul verde-al pădurii

otrăvuri uitate adie.

Iată «licuricii» în noapte:

Licuricii cu lămpașe

semne verzi dau spre orașe

pentru-un tren care va trece...

Iată «ploaia» într-un vechi oraș:

Pe uliți, subțire și-naltă

ploaia umbla pe cataligi

Iată un «peisaj»:

Zăbovește prin rostul

grădinilor pajul.

Un zbor de lăstun

iscălește peisajul” (1994: 39).

În contrast,

„metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Când, de pildă, ciobanul din *Miorița* numește moartea «a lumii mireasă» și pieirea sa «o nuntă», el revelează, punând în imaginar relief, o latură *ascunsă* a faptului «moarte». Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului la care se referă și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Când ciobanul spune:

«am avut nuntași
brazi și păltinași,
preoți, munții mari,
păsări lăutari,
păsărele mii
și stele făclii»,

faptele asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore constituie întreaga «natură». Prin metaforele rostite, aceasta dobândește o nouă semnificație: parcă natura întreagă devine o «biserică». Se poate spune despre aceste metafore că au un caracter revelator, deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste

metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și a expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele” (1994: 36-37).

Exemplele de metafore revelatorii din poezia lui Lucian Blaga sunt introduse astfel:

„Iată misterul «somnului» tălmăcit într-o viziune:

*În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.*

Un mister revelat în legătură cu «Ninsoarea»:

*Cenușa îngerilor arși în ceruri
ne cade fulguind pe umeri și pe case.*

Iată o semnificație revelatorie a unui «Asfințit marin»:

*Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului.*

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții:

*Mamă – tu ai fost odat’ mormântul meu, –
De ce îmi e așa de teamă, mamă,
să părăsesc iar lumina? (1994: 39-40)*

În consonanță cu arta sa poetică, teoria metaforei oferită de Lucian Blaga consacră o nobilă existență umană „întru mister”:

„... metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nicio confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului cu acel particular dezacord dintre concret sau abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca «om»: existența într-un mister” (1994: 38).

Poeticienii români au tratat cu interes această originală clasificare a metaforei. E. Dorcescu (1975: 12) explică, în propriii termeni, disocierea operată de Blaga, pusă pe seama gândirii metafizice a poetului-filosof:

„Lăsând la o parte încărcătura metafizică a formulărilor, putem conchide că, de fapt, metaforele plasticizante sunt niște reluări lingvistice mai expresive, mai concrete ale unor obiecte, acțiuni și calități, pentru care există «nume» în limbă, iar cele revelatorii sunt «numele» unor realități încă nenumite (ceva asemănător cu metaforele simbolice).

Altfel spus, în structura unei metafore plasticizante, termenul propriu există; în cea a unei metafore revelatorii, termenul propriu nu se poate realiza lingvistic decât prin metafora însăși. Metafora plasticizantă este decodabilă, cea revelatorie nu: comentariul ei nu este niciodată epuizat”.

Aceste precizări, derivate din interpretarea cu ochi de lingvist a tipologiei blagiene a metaforei, contrazic, parțial, valabilitatea exemplurilor furnizate de Lucian Blaga, amplificând aria distributivă a metaforelor plasticizante și restrângând sfera de incidență a metaforelor revelatorii. Prin introducerea unui criteriu exact – existența vs. inexistența termenului propriu –, E. Dorcescu îngroașă limita de demarcație dintre cele două tipuri de metafore și transferă problema identificării și analizei metaforelor plasticizante în terenul semasiologiei, respectiv cea a metaforelor revelatorii în domeniul onomasiologiei. În cazul metaforei plasticizante „Ea, *copila cea de aur, visul negurii eterne*” (M. Eminescu, *Scrisoarea IV*), analiza pornește de la structura semică a termenului propriu, *luna*, pentru a descrie modul în care substituțiile metaforice din seria sinonimică îmbogățesc pletora semantică a substantivului ce desemnează /astrul/ /nocturn//satelit al Pământului//care reflectă lumina soarelui/. Între semele adăugate, am înscris, de pildă: /feminitatea/, /inocența/, /strălucirea/, /unicitatea/, /visul (de lumină)/, /al eternității cufundate în întuneric/ etc.

Conform definiției și ilustrărilor oferite de Lucian Blaga, o metaforă coalescentă poate fi revelatorie. Viziunea novatoare, ideea schimbării de lume, întrezărirea ascensiunii spirituale se concentrează într-o coalescență precum „Cartea mea-i, fiule, *o treaptă*” (T. Arghezi, *Testament*).

În accepțiunea lui Eugen Dorcescu însă, aici avem de-a face cu o metaforă plasticizantă, în care termenul propriu există, este chiar prezent în enunț. El dobândește un sens îmbogățit prin adiționare de seme. Din obiect, cartea devine simbol cultural, cu o valoare metaforică ușor de deslușit: ea marchează „o treaptă” (fază superioară) în schimbarea destinului unui neam, momentul trecerii de la o cultură materială la una spirituală, de la robie la libertate. Este vorba de apartenență, implicare, căci e neamul poetului cel ieșit la lumină „din râpi și gropi adânci”, care se înalță, datorită cărții „așezate cu credință căpătâi”, spre altitudinile spiritului.

O metaforă revelatorie ține însă de indicibil. Perspectiva asupra sa este onomasiologică. Întrucât termenul propriu nu există (nu are dualitatea semnului), pentru descrierea percepției autorului unei metafore revelatorii se poate aproxima un semnificat... fără semnificant. Expresia metaforică devine semnificantul care întregește semnul. Un semn poetic, fiindcă acesta nu va aparține sistemului limbii, ci limbajului poetic. Autorul de metafore revelatorii are intuiția semelor din componența semnificatului și le asociază, finalmente, într-o stare de grație, de revelație, un semnificant unic. Desăvârșește astfel un act semiotic excepțional: zămislește un semn. Bunăoară, în versurile:

„În căutarea *Marelui Arheu*,
Cel care mă vânează sunt tot eu”
(E. Dorcescu, *Elegiile de la Carani 4*),

căutarea dramatică a necuprinsului, a eternului Spirit, a Absolutului se desfășoară ca o vânare de sine. În acest context, semnificatul: /infinitul/ /existenței/ /spirituale/ /ca țintă existențial-artistică/ dobândește un semnificant revelator: *Marele Arheu*, care are statut de semn poetic în lirica românească actuală. „Ceva asemănător cu o metaforă simbolică” (E. Dorcescu, 1975: 12, v. *supra*).

Mircea Borcilă (1987) plasează tipologia blagiană pe fundalul semioticii culturale. Cele două tipuri de metafore delimitate de L. Blaga au fost reinterpretate de poeticianul din Cluj drept funcții culturale, manifestate în procese distincte: un proces metaforic A (*plasticizant*) și un proces metaforic B (*revelator*):

„Procesul metaforic A va defini și ilustra un cod semiotic cultural de tip sintactic, întrucât posibilitatea funcționării lui se bazează pe un model al lumii analog lumii fenomenale. Pe de altă parte, procesul metaforic B implică, evident, un cod semiotic cultural de tip semantic, în măsura în care funcționarea acestuia presupune un model al unor lumi multiplu semiotizate și axiologic ierarhizate” (1987: 187).

În viziunea lui Mircea Borcilă, taxonomia blagiană încurajează, justifică departajarea a două direcții în poezia românească, pe baza opoziției *finalitate plasticizantă-finalitate revelatoare*:

„1. Finalitatea «plasticizantă» sau «expresivă» se ilustrează foarte clar prin poetica explicită și implicită a majorității textelor lirice ale lui Arghezi și ale unor poeți avangardiști. Procesul metaforic ce stă la baza construcției sensului în aceste texte se definește, în primul rând, printr-o strategie semantică ce presupune asumarea rolului sau finalității acestui proces ca intensificare a percepției sau, în termenii acestor poeți, ca «revirginizare» ori «revoluționare» a sensibilității. Această finalitate presupune: (a) atragerea în procesul metaforic nuclear a unor termeni concreți, aparținând unor cadre de referință din sfera lumii fenomenale (în special din contextul natural, empiric sau ocazional – cf. Coșeriu, 1967: 315-316; 1981: 96-97); (b) caracterul cât mai dispartat sau eterogen al termenilor atrași în procesul nuclear, *i.e.* o «distanță paradigmatică», cf. Dascălu, 1986: 81, relativ mare între termeni sau între contextele designaționale cărora termenii le aparțin; (c) incompatibilitatea semantică marcată și imposibilitatea «conjugării» termenilor în afara procesului metaforic; (d) rezolvarea acestei incompatibilități prin *desemantizare* «orizont» (Blaga) sau «univers» și sporire a «conținutului imaginar-intuitiv» în procesul

de construcție internă de referință după modelul lumii fenomenale.

2. Finalitatea «revelatoare» poate fi ilustrată cel mai pregnant prin poetica explicită și implicită a majorității textelor lirice ale lui Blaga și Barbu. Procesul metaforic ce stă la baza construcției sensului în aceste texte se definește, în primul rând, printr-o strategie semantică ce presupune asumarea rolului sau finalității acestui proces ca «revelare» (Blaga) sau „re-prezentare” (Barbu) a unor esențe ale lumii, obscurizate de diversitatea ei fenomenală. Aceste texte se bazează, cum se știe, pe presupuziția existenței a două planuri ontologice diferite: un «orizont» (Blaga) sau «univers» (Barbu) al «lumii imediate» sau al lumii fenomenale și un «orizont» sau «univers» mediat sau secund (denumit de Blaga «orizont al misterului» sau «fond ontologic absolut» și de Barbu «univers» al unor «veleități de viață», «virtualități» sau «potențe pure»)” (1987: 188-190).

3.

**INDUCȚIA METAFORICĂ
ÎN CONCEȚIA LUI
EUGEN DORCESCU**

Teza inducției metaforice, o contribuție românească remarcabilă în metaforologia ultimului sfert al secolului XX, ilustrează complex viabilitatea metaforei în poiesisul discursiv. Plasată în contextul teoretic expus în prima parte a lucrării și aplicată nuanțat în analiza structurilor metaforice din lirica românească, această teorie își va dovedi eficiența în analiza productivității nelimitate a metaforei poetice. Pentru noi, inducția este cheia tratării metaforei drept acțiune discursivă majoră, de amploare variabilă, întotdeauna modelatoare de discurs poetic și, uneori, identică acestuia.

3.1. Prima variantă a tezei inducției metaforice

Eugen Dorcescu a introdus în poetica românească (1975) noțiunea de *inducție*, termen cu aplicabilitate în structurile metaforice complexe. Poeticianul timișorean a pornit de la structurile gramaticale/sintactice ale metaforei, căutând să motiveze apariția metaforelor verbale (și apoi, a celor adjectivale) în interiorul acestora. Confruntând situații similare, a descoperit că ocurența

metaforelor de altă natură decât substantivală s-ar justifica printr-o operație logică de compatibilizare a sensului metaforei de la care pornește comunicarea figurată cu înțelesurile unor lexeme din vecinătate. Prin propagarea semanticii metaforice pe spații din ce în ce mai largi, dinspre grupul nominal spre cel verbal și în interiorul acestora, este posibil (și, în mare parte, de dorit) ca unități lexico-gramaticale din proximitatea unei metafore nucleu să devină ele însele metafore. Când acestea aparțin altei clase lexico-gramaticale decât substantivul, au calitatea de metafore induse. Între metaforele induse și cele substantivale, a căror întâietate logică este în afara oricărei discuții, se instituie și se nuanțează contextual legături semantice necesare realizării coerenței discursului liric.

Presupunând o adecvare semantică la context, dar și între metafore care aparțin unor părți de vorbire diferite, inducția este complementară teoriei grefei, asupra căreia se aplecase Tudor Vianu, pentru a explica apariția rețelilor de metafore substantivale în structurile complexe ale textului poetic.

Inducția este un fenomen atât de complex, încât permite o abordare la toate cele trei nivele a căror relevanță în procesul metaforic am subliniat-o deja: semantic, sintactic și pragmatic.

În viziunea lui Eugen Dorcescu însă, inducția metaforică se limitează la calitatea de liant între structura

formală și cea semantică a metaforei. În esență, este privită drept acțiune semantică, de contaminare, în care sunt antrenate întotdeauna părți de vorbire diferite, având, deci, repercusiuni sintactice. Prin inducție se ilustrează convingător conexiunea dintre cele două modele ale metaforei în dreptul cărora tânărul specialist în poetică și-a pus semnătura: modelul formal (elaborat integral în *Metafora poetică*, 1975) și modelul semantic (inițiat în *Metafora poetică* și completat în anii următori, în articole publicate în reviste și în volume colective de poetică). Finalmente, unele dintre aceste studii, datând din perioada la care ne referim (deceniile 8-9 ale secolului trecut), au fost reunite în cartea *Poetica non-imanenței* (București, Ed. Palimpsest, 2009).

Datorită caracterului acțional, inducția își asigură și un statut pragmatic. De fapt, inducția interesează în cel mai înalt grad pragmatica, fiind generatoare de discurs metaforic, de progresie discursivă, manifestată în structurile superficiale și în cele de adâncime ale poeziei. Însă, în anii în care s-a ocupat Eugen Dorcescu de metaforă, pragmatica se afla la începuturile sale, iar tezele ei fondatoare nu erau traduse sau/și cunoscute în România. De aici, absența referirii la aspectele pragmatice ale tezei inducției în cărțile și articolele pe care poeticianul timișorean le-a consacrat metaforei.

În ce constă inducția metaforică în concepția dorcesciană? Mai întâi, în varianta din 1975, inducția se prezintă ca relație semantico-stilistică dintre metafora substanță și metafora acțiune. Această relație se manifestă în interiorul unei structuri sintactice complexe, în care sunt implicate funcțiile principale ale propoziției, adică subiectul și predicatul (centrii grupului nominal și verbal):

„Numim *inducție metaforică* atracția semantico-stilistică exercitată de substantivul metaforă asupra verbului de care este legat printr-un raport gramatical oarecare, atracție în urma căreia verbul însuși se metaforizează” (1975: 51).

Cu alte cuvinte, inducția implică nu doar atracție (de natură semantică și stilistică), ci și o direcție de exercitare a influenței dinspre metafora substantivală spre verbul asociat, supus unui proces de metaforizare.

Autorul acestei teorii ne furnizează exemple foarte bine alese, cărora le atașează explicații utile, convingător structurate:

„Iată, pentru început, câteva structuri simple însoțite de inducții: *Când trec punțile de somn* (Blaga, 334), *Mai ard și-acum făcliile latine* (Philippide, 299), *Cu o pensulă de zdreanță/A vopsit-o cu faianță* (Arghezi, 181).

Se realizează trei cupluri verb – substantiv:

trec..... punțile (de somn)

ard..... făcliile (latine)

a vopsit..... pensulă (de zdreanță).

Față de verb, substantivul este, pe rând, complement direct (*punțile*), subiect (*făcliile*), complement instrumental (*pensulă*).

Constatăm că, extrăgând din text exemplele și privindu-le în sine, nu avem sentimentul unei exprimări figurate. Verbele se acordă logic cu substantivele corespunzătoare. Doar prin refacerea semnificației proprii observăm că substantivul și verbul alcătuiesc o secvență poetică, metaforică, și că logica sa este dată de acordul semantic stabilit între ele” (1975: 51).

Sensurile figurate se actualizează în contextul poetic în care sunt cuprinse substantivul metaforă și verbul metaforizat. Indiferent că este intuitivă sau elaborată, inducția metaforică este un argument esențial pentru creativitatea discursivă. Eugen Dorcescu ilustrează traseul creativ urmat de poetul care se folosește de inducție. De exemplu, în versul: „Mai ard și-acum făcliile latine” (Al. Philippide, *Ausonius*)

1. Tp: valori spiritual = Tf: *făclii (latine)*

2. Tf = *ard*.

După echivalarea Tp-Tf și substituirea Tp cu Tf, se vorbește numai despre termenul metaforic (*făclii*) →

substanță care își asociază o acțiune specifică, denumită de un verb din propriul câmp semantic. Prin contaminare, verbul-predicat devine și el metaforă. *Ard* are sens figurat, dar numai în raport cu Tp, absent în text: „mari valori culturale”, nicidecum cu metafora *făcliile*. Verbul *a arde* denotă acțiunea focului, așadar, combinația *făcliile... ard* este cât se poate de firească, în plan lingvistic, și de adevărată, în plan logic. Numai că *făcliile* nu este o metaforă într-un singur cuvânt. Are un determinant, *latine*, care strecoară fiorul surprizei, transferând enunțul #*ard făcliile latine*# în domeniul creației artistice. În raport cu *făcliile latine*, sensul verbului *a arde* nu este denotativ, ci conotativ: /a se menține/ /vii/... În context, *valorile latinității, ale marii culturi și civilizații antice*. Eugen Dorcescu, care, fiind și poet, are o dublă înțelegere a fenomenului – ca receptor avizat, dar și ca autor de metafore – prezintă, metodic, etapele înlănțuirii metaforice:

„Într-o formulare prozaică, textul ar fi, oarecum, acesta: *Se mențin și acum, activ, valorile spirituale latine*. Primul salt metaforic, efectuat de substantiv, duce la *Se mențin și acum făcliile latine*. Și, în sfârșit, prin inducție, verbul este captat și opoziția figurat-propriu dintre substantiv și verb se șterge: pentru *se mențin, durează*, eventual, *trăiesc* (acesta din urmă metaforă și el), apare *ard*, verb perfect încadrat exigențelor semantice ale substantivului

făclii. [...] ... nu ne putem opune evidenței: șirul uriaș (dar nu infinit) al sinonimelor nefigurate pentru *ard* (din care am propus câteva, sărăcind, fără îndoială, textul) a fost înlăturat în favoarea acestuia numai pentru a se săvârși acordul cu substantivul. Termenul figurat iradiază comunicarea obligând, prin inducție, verbul propriu să cedeze locul unui alt verb corespunzător sieși” (1975: 52).

Sub presiunea definitivării tezei sale doctorale despre metafora poetică – teză coordonată de Profesorul G.I. Tohăneanu și susținută, în 1975, în fața unei comisii din care făceau parte Acad. Al. Graur, Prof. univ. dr. Gh. Bulgăr și Prof. univ. dr. Augustin Z.N. Pop –, tânărul, pe atunci, cercetător a găsit o cale inedită de a se raporta la „metafora vie”, concept introdus de Paul Ricoeur în același an. Cei doi specialiști în metaforă aveau în vedere viabilitatea metaforei, pe care o tratau diferit, dar nu contradictoriu.

Așa cum am arătat deja, în modelul formal al metaforei prezentat de Eugen Dorcescu este subliniată opoziția *structuri metaforice simple/elementare* (coalescențe și implicații) – *structuri metaforice complexe* (alcătuite din structuri simple, care se dezvoltă prin grefe și inducții) (v. *supra*). Limitele dintre acestea sunt, totuși, discutabile: „... metaforele coalescente ating granița structurilor complexe odată cu seriile sinonimice și coalescențele

difuze, iar cele implicate, prin subclasa metaforelor însoțite de determinări multiple” (1975: 48). În structurile metaforice complexe acționează inducția metaforică, adăugând metaforei vii, substantivale, una sau mai multe metafore din alte clase lexico-gramaticale. Una dintre consecințele inducției o reprezintă extinderea structurii sintactice afectate de semantica metaforelor.

Dacă în prima fază a interpretării fenomenului inductiv, cercetătorul timișorean se ocupă de atracția semantică de tipul substanță-acțiune, în etapa următoare, are în vedere și transformarea epitetelor/atributelor/adjectivelor în metafore. Tot prin influență, imediată și/sau la distanță, metafora substantivală generează și așa-numitele *grefe* – metafore substantivale din sfera semantică a metaforei centrale. Exemplele lipsesc în acest punct al construcției teoretice, dar vom introduce noi câteva, din nevoia de a lămurii, cât mai curând, conceptele cu care vom lucra de acum încolo: *inducție verbală*, *inducție adjectivală* și *grefă*. A se observa, deci:

a) inducțiile manifestate ca atragere în proximitate a unui verb/a unei locuțiuni verbale din sfera semantică a metaforei substantivale:

„Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,/Și
somnia, **vameș vieții**, nu vrea să-mi ieie vamă”
(M. Eminescu, *Se bate miezul nopții...*);

„De-atunci, în **haina morții** el și-a-mbrăcat viața”
(M. Eminescu, *Strigoii*);

„Și nu mai ești de-acuma trupească o făptură,/Ci un **potir** de unde *sug* viața și *strâng* mir”
(V. Voiculescu, CLVIII);

„Când ne vâram sub saltele/trece **un lup** departe în noi/*se duce* până la pod și *se întoarce...*”
(Gellu Naum, *Când ne vâram sub saltele*);

„Sunt numai eu, **stiletul** de argint,/Tăind oglinda-n lung, până la capăt”
(Eugen Dorcescu, Ms. 10.11.1980) etc.

b) inducțiile manifestate, în mod similar, asupra „epitetelor”, care, prin contaminare cu sensul metaforei substantivale nucleu, devin metafore adjectivale (exprimate prin adjective propriu-zise sau provenite din participii):

„Râul pare **artera unui cadavru**,
deschisă în sinistrul salon de disecție”
(E. Dorcescu, *Abaddon 18*) etc.

„Cu tine-aduci atâtea nestemate/**Din îngropatul** vremilor **tezaur**”
(O. Goga, *Dascălul*);

„Gura ta e-**un strugure-nghețat**./Numai marginea subțire-a lunii/ar mai fi așa de rece/– de-aș putea să i-o sărut –/ca buza ta”
(L. Blaga, *Înfrigurare*) etc.

c) grefele (numai!) substantivale, extrase din câmpul semantic al metaforei substantivale nucleu:

„îmi pare/că sunt **o stalactită** într-o *grotă* uriașă”
(L. Blaga, *Stalactita*);

„**Leoaică tânără**, iubirea/mi-a sărit în față./Mă pândise-n încordare mai demult./*Colții* albi mi i-a înfipt în față./m-a mușcat leoaica, azi, de față”
(N. Stănescu, *Leoaică tânără, iubirea*) etc.

Între unitățile dintr-un lanț metaforic persistă însă discriminarea dintre inducții (ce implică metaforizarea altor clase lexico-semantice decât substantivul) și grefe (ce implică metaforizarea substantivelor). Eugen Dorcescu ne furnizează criteriul taxonomic și argumentele pentru această departajare:

„... epitetul și verbul exprimă însușiri ale substanței, în vreme ce grefa este ea însăși substanță. Metaforele verbale și adjectivale rămân atașate de substantiv printr-o adecvare logică, pe când grefele reprezintă extinderea substantivului în propria zonă semantică. Asocierea calității și acțiunii la substanță se face prin inducție, prin contaminarea textului, este ulterioară; grefele nu sunt atrase din afară spre substantiv, ci cresc dinlăuntru său” (1975: 62).

Inducția metaforică transformă orice discurs poetic într-un discurs dinamic și complex:

„poetii rămân, rareori, la stadiul structurilor simple. Odată înfăptuită cuplarea metaforică, termenul figurat își asociază verbul și epitetul, inoculându-le un sens figurat adecvat logic cu semnificația sa (a Tf) și, în același timp, dă naștere metaforelor substantivale grefate. Întrepătrunderea dintre structurile simple și cele complexe este permanentă” (E. Dorcescu, 1975: 48).

Structurile simple ar bloca, dacă nu expresivitatea, în mod cert, viabilitatea metaforelor. Cantonate în structuri simple, metaforele poetice s-ar apropia de catachreze. În vreme ce în structurile complexe ale poeziei, metaforele se dezvoltă nestăvilit, sapă în adâncul discursului, ca apa în nisip, ori au tendințe expansive, în orice caz, se învi-gorează, dobândesc tot mai multe și mai neașteptate sensuri în și dincolo de orice hotar textual. Viața metaforei este de necurmat. De necuprins. Se cere însă cunoscută. Înțeleasă. Din ce în ce mai mult. Atât cât se poate.

Fenomenul inducției, așa cum l-a definit poeticianul timișorean, este foarte răspândit în formele clasice ale poeziei. Substantivul-metaforă domină enunțul, dirijându-i autorul spre selecția, intuitivă sau rațională, a celor mai potrivite colocații. Metafora centrală își adjudecă o unitate lexico-gramaticală (substantiv, verb, adjectiv propriu-zis

sau provenit din participiu, mai rar, adverb) din câmpul său lexico-semantic, unitate căreia i se modifică sensul primar prin conotații diverse, într-un modelaj special, învăluit în misterul discursiv.

Care este rațiunea identificării, a analizei naturii și a consecințelor inducției metaforice? Inducția explică parțial, dar substanțial, contribuția metaforei la poiesisul discursiv, dezvăluie, chiar dacă nu în totalitate, structurile adânci ale enunțului liric, trimite adeseori spre terțul exclus, oglindește analogiile dintre imagini ale universului de discurs accesibil poetului, evidențiază relațiile dintre metaforele interconectate din diverse motive într-un discurs poetic amplu etc.

Nu în ultimul rând, inducția metaforică relevă supremația categoriei substanței în producția textuală. Subliniază faptul că substanța este primordială în limbajul figurat:

„Analiza textelor ne îndreptățește să credem că în procesul creației artistice primul salt de la propriu la figurat se face în domeniul substanței, urmând ca o viziune puternic integratoare să asocieze termenului figurat, potrivit exigențelor acestuia, acțiunea și calitatea” (1975: 12).

Sau, cu alte cuvinte:

„Acțiunea și calitatea devin astfel, prin inducție, completări adecvate logic ale substanței: *Și cei din urmă dafini elini sădiți la Roma/Își răspândeau în versul tău aroma* (Philippide, 298), *Jinduiesc la câte-un astru/răsărit ca o ispită/peste-amurgul meu de-o clipă,/peste basmul în risipă* (Blaga, 343), *Erai o scamă-n haos, plutită la-ntâmplare* (Arghezi, 389)” (1975: 57).

Cea de-a doua aserțiune este secondată de analize persuasive ale enunțurilor citate, care scot la lumină mișcările de tip inductiv din producțiile metaforice:

„Se observă ușor cum *dafini elini*, metaforă implicație pentru un termen propriu care se referă la valori ale artei și culturii grecești, se însoțește cu epitetul metaforic *sădiți*, strict adecvat cu *dafini* (o inducție asemănătoare, la Arghezi, 115: *Fulg limpede și pur,/Te-aștept să te scobori,/Petală de pe flori/Sădite în azur. Petală*, metaforă predicativă suplimentară a lui *fulg* (*de zăpadă*), este o grefă pe *flori*; *flori* induce epitetul *sădite*. [...] Iată o dublă inducție – spre verb și spre epitet: *Să prind din văzduh sulița veninoasă/din adânc azvârlită de altul/să te rănească subt aripi?* (Blaga, 80); *sulița*, metaforă implicație, se acordă, prin inducție, cu epitetul metaforic *azvârlită* și cu verbul *să rănească* (adică, metafora *suliță* determină apariția unui verb

și a unui epitet care să-i corespundă semantic)” (1975: 57-58).

Productivitatea unei metafore substantivale puternice este nelimitată. Fiecare inserție metaforică, indiferent de natura gramaticală, implică un adaos de sens punctual și o reconfigurare a semanticii discursive.

Ecaterina Mihăilă (2001: 116) atacă postulatul dependenței metaforelor non-substantivale de cele substantivale și elaborează, în acest scop, o argumentație după modelul gramaticii generative-transformaționale:

„După cum se știe, în toate tratatele și dicționarele de retorică și poetică, unde sunt inventariate «figurile de stil» (epitetul, **metafora** – s.n., hipalaga, oximoronul etc.), în exemplele ilustrative, chiar dacă există un verb, se accentuează baza nominală, ca și cum numai aici s-ar produce alchimia modificărilor semantice generatoare de poeticitate. Or, toate aceste «figuri de stil» se realizează și în cadrul grupului verbal, prin relațiile dintre verb și argumentele lui. În plus, incompatibilitățile semantice dintre ele creează acea surpriză ce ține trează atenția cititorului și îl obligă să reconsidere înțelesurile globale ale sintagmelor”.

Argumentele pentru metafora verbală implică vecinătățile verbului, mai precis determinanții acestuia din grupul verbal. Altfel spus, metafora verbală cu funcție

de predicat are drept „adjuncți” determinanți incompatibili semantic. Incompatibilitatea se remarcă la nivelul unor seme contradictorii: /+uman/ - /-uman/; /+animat/ - /-animat/; /+concret/ - /-concret/ etc. Așadar, analiza semantică va releva ca argument pentru constituirea unei metafore verbale incompatibilitatea dintre centrul verbal și elementele relaționate în structura grupului verbal. Iată cum procedează Ecaterina Mihăilă (2001: 116-118) pentru a creiona mecanismul producerii metaforelor verbale:

„Să luăm în considerare următoarele exemple de grupuri verbale pe care le vom configura prin categoriile funcțiilor semantice. Prescurtarea fiecărei funcții semantice este transparentă, V = verb, cpt = compatibilitate semantică și inc = incompatibilitate semantică.

- «Și-n sat mai mișcă babele/Și cimitirul»,
I. Alexandru, *Zorii*, 1981.

(...) dintre cei doi agenți, unul este /+uman/ [babele] în compatibilitate semantică cu verbul, iar altul este /-animat/ [cimitirul], incompatibil cu verbul. A transfera cuvântului «cimitir» trăsătura /+animat/ înseamnă a lua în considerare două posibile figuri poetice: a) cimitirul «mișcă», deoarece în acest perimetru există „mișcare” (relație metonimică), sau b) cimitirul «mișcă» prin imaginara reînviere a morților, care ar

repopula și satul pustiu (din nou relație metonimică). Apropierea semantică dintre «babe» și «cimitir» nu este nici ea lipsită de relevanță.

- „trențele lingușesc dușumeaua”,
C. Abăluță, *Călătorie într-o călătorie*, 1979.

Verbul «a linguși» cere ca și agentul și obiectul să aibă trăsătura /+uman/. Pentru restabilirea coerenței semantice cele două obiecte: „trențele” și „dușumeaua” trebuie să capete trăsătura semantică /+uman/. Din punct de vedere poetic, se produce o personificare, ce ascunde o dublă analogie plină de ironie: cei ce lingușesc pot fi comparați cu niște «trențe», iar cei ce se lasă lingușiți nu sunt nici ei «la înălțime»”.

Și exemplele de acest fel continuă. Însă pledoaria în favoarea metaforei verbale ivite în afara oricărei influențe metaforice substantivale nu prea rezistă unui examen critic. Metaforele verbale din versurile citate sunt induse. În primul caz, interpretarea relației metaforice implică identificarea unui termen ascuns, punte, cu caracter explicativ. Acesta ar fi „pustiul (rural)”. Cu ajutorul acestuia, se modelează structura de adâncime a enunțului metaforic: /în satul românesc/ca într-un pustiu/ /nimic nu mai mișcă/. Structura de adâncime pentru metafora substantivă *cimitir* este /locul//unde sunt morții/ (*morțaria*, în Banatul montan) și, deci, /unde este pustiu/, /nimic nu

există/, prin urmare, /nu mișcă/. Așadar, *cimitirul* este termen figurat, o metaforă implicată, echivalat logic cu termenul propriu /satul românesc/. Termenul intermediar, care justifică apropierea Tp-Tf, este *pustiul*. Verbul indus, la forma afirmativă, modificat de adverbul semiindependent *mai*, se justifică printr-un sem de apreciere modală, /ironia/: *mai mișcă *babele* și *cimitirul*, adică entități contigue cu moartea, cu nemișcarea.

Și al doilea exemplu comportă, cum arată de altfel Ecaterina Mihăilă, raportarea la un termen intermediar. Pentru relația subiect – predicat, termenul terț ar fi descris de formula semică /lingușitorii//de joasă speță/. Raportarea la acesta indică limpede că *trențele* este o metaforă substantivală. În structura de adâncime a lexemului se află comparația saturată: **Trențele* sunt josnice precum lingușitorii de joasă speță. Prin urmare, este clar că substanța *trențele* induce acțiunea consonantă *lingușesc*, iar lexemele corespunzătoare dobândesc valoare metaforică.

În ambele situații, substantivele ce induc metaforele verbale reprezintă centri ai grupurilor nominale (de la ele pornește comunicarea metaforică), deci nici măcar nu aparțin grupurilor verbale, așa cum pretindea distinsa lingvistă bucureșteană.

Inducția este un concept operațional foarte necesar pentru abordarea dinamicii sensurilor figurate/metaforice în discursul liric clasic. Cercetătorul timișorean a observat

și a atras atenția asupra faptului că substanța metaforei se prelungește prin inducții sau proliferază prin grefe, întărindu-și prezența în text și în subtext, prin asociere cu metafore din aceeași categorie sau prin generarea altor categorii de metafore. Această expansiune discursivă, realizată în condiții de coerență, adâncește și nuanțează ideea poetică, asigurându-i un spațiu, o continuitate și o expresivitate remarcabile.

Urmărind firul inducției metaforice, Eugen Dorcescu ajungea la o idee-forță din metaforologia occidentală, în sincronie cu Paul Ricoeur:

„Vigoarea termenului metaforic transformă, adesea, poezia întreagă într-o metaforă” (1975: 63).

Și aducea în sprijinul acestei axiome probe imbatibile: poeme blagiene derivate dintr-o metaforă sau din mai mulți centri metaforici. Asemenea analize își mențin până astăzi calitatea de modele:

„... în *Izvorul nopții*, dintr-un singur nucleu metaforic se desface poezia în întregime:

*Frumoaso,
ți-s ochii așa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare
că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul
din care tainic curge noaptea peste văi*

*și peste munți și peste șesuri,
acoperind pământul
c-o mare de-ntuneric.
Așa-s de negri ochii tăi,
lumina mea.*

Sprrijinindu-se (ca într-o comparație) pe contextul comun *negru*, *ochii* și *noaptea* se identifică. Metafora care susține poezia este enunțată din titlu: *Ochii sunt izvorul nopții*. Termenul figurat își alipește un verb potrivit: *curge*. Grefa *mare de-ntuneric* oscilează între dependența față de *izvor* și dependența față de *noapte*. În final, metafora *lumină* (= femeia iubită) capătă o rezonanță de rară profunzime: *lumina* este înțeleasă, potrivit metaforelor anterioare, ca o sursă a *întunericului*.

Specifică pentru Blaga ni se pare, însă, prezența într-o aceeași poezie, a mai multor centre metaforice, legate prin insule de exprimare proprie:

*Din caier încâlcit de nouri
toarce vântul
fire lungi de ploaie.
Flușturatici fulgi de nea
s-ar așeza-n noroi,
dar cum li-e silă –
se ridică iar
și zboară să-și găsească
cuib pe ramuri.
Vânt și-i frig*

*iar mugurii
prea lacomi de lumină
își zgulesc acum
urechile în guler.*

Primele trei versuri se constituie într-o structură-cadru; *caier de nouri* (coalescentă difuză) induce verbul *toarce* și grefează *fire* (*de ploaie*); *încălcit* este un epitet indus de *caier*; la fel, *lungi* în ce privește grefa *fire*.

Exprimarea metaforică este părăsită apoi în favoarea notației directe. Doar un epitet personificator (*flușturatici*), metafora *cuib* și inducția reciprocă *zboară*-----*cuib*, destul de palidă, dacă ne gândim că *fulgii zboară* (ca niște fluturi, păsări minuscule etc.) este o metaforă uzuală. În sfârșit, locuțiunea metaforică personificatoare, *a-și zguli urechile*, referitoare la *muguri*, indusă de *guler*” (1975: 64-65).

După cum subliniam la începutul acestui subcapitol, inducția nu este doar de interes gramatical sau semantic, ci și pragmatic. În aplicarea teoriei inducției la analiza structurilor metaforice complexe și a metaforelor filate, pentru a evidenția, cu sprijinul ei, forța metaforei vii în construcția discursului poetic, vom recurge și la instrumente pragmatice, adecvându-ne cercetarea la specificul epistemei finalului de secol XX: interdisciplinaritatea. Chiar dacă vom proceda și altfel decât Eugen Dorcescu, dacă vom insista asupra unor aspecte ale inducției în

dauna altora, în funcție de prioritățile noastre, un lucru este absolut sigur: avem, pentru propriul demers, un beneficiu imens de pe urma teoriei originale a inducției metaforice.

3.2. Dezvoltarea tezei inducției metaforice

În etapa revizuirii și aprofundării modelului semantic al metaforei (etapă finalizată în 2009, când apare volumul *Poetica non-imanenței*), Eugen Dorcescu ne oferă, prin nuanțarea conceptului operațional de inducție metaforică, o metodă de cercetare științifică a dinamicii discursului poetic.

În linii mari, autorul teoriei inducției metaforice își menține afirmațiile și opțiunile terminologice din abordarea inițială, reluând, în integralitatea sa, modelul formal definitivat până în 1975, dar merge mai departe în ceea ce privește modelul semantic, pe care îl amplifică, adăugând și operațiile semantice pe care le presupune inducția: personificarea, depersonificarea („de-personificarea” este forma preferată de poeticianul timișorean, care subliniază, prin separarea prefixului privativ, și caracterul opozițional al operațiunii) și transferul ontologic (așa numește Eugen Dorcescu transformările de sens realizate în cadrul aceleiași clase ontologice: uman → uman; non-uman → non-uman).

Antrenarea adjectivului propriu-zis sau provenit din participiu, pe picior de egalitate cu verbul, în procesul de metaforizare dictat de substanța metaforică primă (și centrală, în enunțul metaforic) extinde aria de incidență a fenomenului inductiv. Cu aceste precizări semnificative, inducția se prezintă ca mecanism complex, relevant pentru forma și semantica metaforei. Din punct de vedere formal, inducția se actualizează exclusiv în structuri metaforice complexe (care cuprind și grefe, metafore substantivale atrase în sfera semantică a metaforei de la care pornește enunțul metaforic), iar, în plan semantic, se manifestă prin metaforizarea verbelor și a adjectivelor proxime metaforei substantivale sau, oricum, în raporturi sintactice strânse – de interdependență sau de dependență – cu aceasta, în sensul personificării, de-personificării sau al transferului ontologic (în cadrul aceleiași domeniu semantic: uman→uman; vegetal→vegetal; mineral→mineral; animal→animal etc.). Articulată la mai multe nivele, toate relevante pentru ontologia metaforei, teoria inducției metaforice, foarte modernă în anii în care a fost elaborată, se înscrie în contextul general al semioticii acestei figuri, având o componentă sintactică, una semantică, dar, după cum vom arăta, nu în ultimul rând, și una pragmatică, fiindcă permite această deschidere spre pragmatică, nesemnaltă de autor.

3.2.1. Inducția metaforică în interpretarea discursului științific

Mizând pe sfera extinsă de aplicabilitate a inducției metaforice, Eugen Dorcescu urmărește acest fenomen sintactico-semantic și în limbajul științific, situat la antipodul celui poetic. Conform sintezei publicate abia în 2009, autorul:

- este convins că propagarea semnificațiilor figurate își are originea într-o metaforă substantivală: „... substantivul este pivotul oricărui mecanism metaforic, așa cum realitatea lingvistică pare a o dovedi pe deplin” (2009: 24);
- face aceeași distincție între tipurile formale de metafore: *structuri metaforice simple* vs. *structuri metaforice complexe*, însă intervine în motivarea acestei departajări cu o sporită abilitate de a fixa terminologia într-un limbaj formalizat: „Identitatea $S1=S2$ este o structură metaforică simplă. S plus A plus C (adică metafora substantivală, urmată de un verb indus, de un adjectiv indus și, eventual, de un substantiv greșit) este o structură metaforică complexă” (2009: 27);
- stabilește și ilustrează o serie de diferențe între metafora poetică și cea științifică, bazându-se pe sugestiile lui Solomon Marcus, dar și pe propriile observații: în vreme ce, în metafora poetică de tip coalescent, termenul propriu poate fi inclus în desinența verbului („*Am fost un cântec care trece/Și sunt un cântec întristat*” – Al. Macedonski),

natura neconfesivă a discursului științific exclude o asemenea posibilitate; în limbajul artistic Tp poate apărea înainte sau după Tf, dar în limbajul științific, topica este fixă (Tp-Tf este singura ordine admisă): *Sub numele de veșminte se înțelege acoperământul corpului* (Bravicianu, 43); dacă în limbajul artistic figurează și coalescența predicativă suplimentară, acest tip sintactic este absent în discursul științific; iar în privința copulelor lexicale din structura metaforelor predicative, numărul acestora este mai mare în limbajul științific, unde se întâlnesc și copulele neologice *a constitui, a reprezenta* etc. (p. 28-30);

- consideră că, în mecanismul inductiv, substantivul-metaforă exercită o presiune semantică asupra elementelor cotextuale, determinând substituirea verbului și/sau a adjectivului învecinat/e, cu un verb și/sau adjectiv din sfera sa semantică. Precizarea suplimentară față de formularea anterioară a tezei: verbul sau adjectivul acroșat pentru a se compatibiliza cu metafora substantivală dobândește un sens metaforic, fie în virtutea operațiilor opuse de personificare-depersonificare, fie în urma trecerii de la un element la altul în cadrul aceleiași clase ontologice. Altfel spus, calitatea de metaforă a verbului sau a adjectivului asociat unei metafore substantivale se recunoaște prin proba personificării (atunci când metafora substantivală denotă o entitate în sensul căreia apare semul /non-uman/, iar verbul sau adjectivul metaforizat

sub influența sa corespunde unui referent animat, descris ca /uman/) sau a depersonificării (atunci când metafora substantivală denotă o entitate în sensul căreia apare semul /uman/, iar verbul sau adjectivul metaforizat sub influența sa corespunde unui referent non-animat, non-uman) ori prin proba trecerii de la uman la uman, ori de la non-uman la non-uman (indiferent de natura clasei de obiecte).

Pentru o clarificare a particularităților mecanismului inductiv în discursul științific, Eugen Dorcescu introduce bine-venite observații preliminare, dintre care o evidențiem pe aceea referitoare la opoziția dintre contextul denotativ, caracteristic metaforei din limbajul științific, și contextul conotativ, căruia îi aparține metafora poetică. Cele afirmate mai sus despre probele recunoașterii unui verb/adjectiv metaforizat sunt ilustrate în limbajul dezambiguizat al științei, în care inducția se realizează în structuri metaforice complexe și realizează operațiunile semantice proprii fenomenului studiat, cu amendamentul că sensurile metaforelor verbale și adjectivale sunt atât de simplu de decodat, încât un vorbitor neavizat nici nu sesizează existența figurii.

„Să luăm, așadar, în considerare, două serii ontologice expuse identificării. Notăm prin *S* substanța (materia, substantivul), prin *A* acțiunea (mișcarea, verbul), prin *C* calitatea (însușiri statice:

fizice sau morale, adjectivul). Fie următorul enunț, asupra căruia vom aplica formalizarea amintită:

Elocuțiunea este arma cea mai puternică a oratorului, sau fierul ce are a-i câștiga biruința (Gusti, 112).

Prin urmare:

S1 – A1 – C1 (*Elocuțiunea*)

S2 – A2 – C2 (*Armă, Fier*)

În împrejurarea de față, conform legilor de apariție a metaforei, S1 și S2 sunt identificate. Acest prim salt poate da naștere, în modelul triadic al metaforei, la diverse combinații, al căror tablou ideal s-ar prezenta astfel:

S1 plus A1 plus C1

S2 plus A2 plus C2

Direcțiile în care se realizează inducția sunt: personificarea, depersonificarea și transferul ontologic.

Când unui S desemnând un referent neînsuflețit i se asociază un A (și/sau un C) purtătoare ale semului *uman*, rezultă, sub aspect semantic, o *personificare*:

Hidrogenul, devenit liber, se dezvoltă (Poni, 31).

Invers, când un S purtător al semului *uman* este însoțit de un A (și/sau un C) marcate de semul *non-uman* (mineral, acvatic, teluric, vegetal, astral etc.), se obține o *de-personificare*:

Omul – ca și planta – se vestejește în întuneric (Bravicianu, 33)” (2009: 25).

Cea de-a treia operație de transfer semantic, desemnată de Eugen Dorcescu prin termenul de *transfer ontologic*, se realizează între elemente din același domeniu referențial:

„... când *S1* și *S2* aparțin aceluiași domeniu (fie *uman*, fie *non-uman*), avem a face cu ceea ce am numit *transfer ontologic*: *Curgerea stelelor* (Iorgovici, 101), spre exemplu, implică identificarea *astru=râu*; la fel, ... *înfloresc științele, cu aceasta înflorește și limba* (*Ibidem*, 243) presupune analogia *știință, limbă=plantă etc.*” (2009: 26).

În limbajul științific, inducția metaforică nu se diferențiază ca mecanism de inducția metaforică din poezie. Direcția de influență este aceeași: dinspre substanță (metafora substantivală) spre acțiune (verb metaforizat) și/sau calitate (adjectiv metaforizat). Ca și în textul poetic, în cel științific, prin inducție și/sau grefare se face trecerea de la structurile metaforice simple (coalescențe sau implicații) la structurile metaforice complexe. În exemplul ales de E. Dorcescu (2009: 26):

S-ar putea zice că nervul este compus din două linii telegrafice, din care una aduce noutățile dinafară, și alta duce înapoi răspunsul, adică ordinul de mișcare a mușchilor (Conta, 108),

metafora coalescentă *nerv=linii telegrafice*, prin termenul figurat *linii telegrafice*, induce două metafore verbale: *aduce* și *duce* și proliferază prin două grefe, respectiv metaforele substantivale *noutățile* și *răspunsul*. Precum în discursul poetic, metaforele induse reflectă fenomenul contaminării semantice, în vreme ce grefele atestă acumulările semantice din enunțul metaforic, însă metaforele științifice verbale și adjectivale sunt atât de firești, de lipsite de mister, încât sunt greu de sesizat. Cum spuneam, cele mai multe trec neobservate de vorbitorul obișnuit de limba română.

Cu toate acestea, studiul referitor la inducția metaforică din limbajul științific este foarte important pentru a ilustra universalitatea modelului inducției metaforice, omniprezența acestuia în stilurile funcționale ale limbii. Căci, dacă în cel mai îndepărtat limbaj de cel poetic, se identifică ocurența inducției metaforice în toată complexitatea acesteia, se deduce că în celelalte limbaje funcționale – administrativ-juridic, jurnalistic, publicistic etc., cu siguranță o vom întâlni. În plus, felul în care se argumentează și ilustrează inducția metaforică, în limbajul științific, atestă fertilitatea acestei teorii, care se încadrează perfect nu doar în semiotica artistică, ci și în cea socială, cunoașterea ei fiind esențială atât pentru interpretarea discursului poetic, cât și pentru analiza discursului, în general.

3.2.2. Inducția metaforică în interpretarea discursului poetic

Eugen Dorcescu aplică instrumentele de concepție proprie și în cercetarea metaforei din creația unor clasici ai literaturii române: L. Blaga (1975), I. Barbu (1975), G. Călinescu (1975), T. Arghezi (1975; 2009), M. Eminescu (2009) și B. Fundoianu (2009). Deși cărțile sale de referință din domeniul metaforologiei cuprind numeroase alte articole despre operele unor scriitori de anvergură (Alexandru Philippide și Nichita Stănescu, în 1975 și în 2009; Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Victor Eftimiu, Dimitrie Stelaru, A.E. Baconsky – în 1975; Radu Stanca, Ion Pillat, Vasile Alecsandri, Panait Cerna, Al. Macedonski, D. Iacobescu, George Bacovia, Ienăchiță Văcărescu, Virgil Teodorescu, Mircea Ciobanu – în 2009), nu întâlnim și în acestea analize formale sau/și semantice ale fenomenului metaforic inductiv. Prin urmare, pe de o parte, inducția metaforică este, pentru Eugen Dorcescu, numai una dintre căile posibile de a se apropia de poezie, nicidecum singura, nicidecum cea mai potrivită, cum am fi fost tentați să credem; pe de altă parte, nu toate poeziile marilor poeți au anvergură metaforică, aceasta nefiind o condiție *sine qua non* pentru valoarea estetică.

În orice caz, în toate structurile complexe reținute și analizate de Eugen Dorcescu din opera ilustrațiilor poeți, ce acoperă, prin creațiile lor monumentale, un secol de

poezie românească, mecanismul inducției servește relevării (și motivării) unor indubitabile culmi estetice, atinse prin diverse tehnici de metaforizare. Fie că are o dezvoltare lineară, atunci când sensul figurat se propagă de la o unitate a lanțului metaforic la alta, fie că iradiază din mai multe centre, metafora de amploare, reverberantă, domină și modelează discursuri poetice impresionante. De toate acestea, Eugen Dorcescu se ocupă cu fermitatea specialistului în poetică, dar și cu ochiul poetului, încântat sau, mai rar, nemulțumit de ceea ce percepe.

*

În poezia lui Lucian Blaga, mecanismul inductiv este încărcat și fluent, cumulum de inducții metaforice se însoțește firesc cu un cumul de grefe, în progresii discursive intens personalizate, reflectând preferința autorului pentru construcțiile metaforice vaste. Eugen Dorcescu semnaleză asemenea fenomene de asociere a metaforelor, într-o manieră descriptivă, reliefând statutul fiecărei unități metaforice în parte, ca pentru a desluși unui cititor neavizat tot ceea ce se întâmplă într-o expansiune metaforică blagiană:

„În *Din albul nor, din caier prin azur/ursita ar putea fir nou să toarcă*, metafora apozitivă *nor-caier* atrage, prin inducție, verbul *să toarcă* și grefează

metafora *fir*. Grefele și inducțiile se împletesc și în: *Prin vegherile noastre – site de in – /vremea se cerne, și-o pulbere albă/pe tâmple s-așează. Site (de in),* apozitie metaforică a *vegherilor*, induce verbul *se cerne* și dezvoltă grefa *pulbere albă*” (1975: 87);

sau:

„Iată o împletire de grefe și inducții: *Cu fluier părelnic de vânt/cânți celor ce somnul și-l beau din macii negri de sub pământ*. Sunt două direcții metaforice parțial independente una de alta: pe de o parte, *fluier (părelnic de vânt)* induce verbul corespunzător: *cânți*, secvența rămânând oarecum izolată de celălalt trunchi metaforic; pe de altă parte, *somnul*, pivotul celei de-a doua secvențe, grefează *macii de sub pământ*, care induce verbul: *beau*” (1975: 94).

Dincolo de expunerea și catalogarea șirurilor de metafore „împletite”, analistul-poet mărturisește și inerentele probleme de interpretare, cauzate mai ales de ambiguitățile semantice din poezia blagiană:

„Menționăm, în ambianța metaforelor coalescente, câteva grefe și inducții, care împing, adesea, structurile simple până în preajma alcătuirilor metaforice complexe: *îmi pare că sunt o stalactită.../într-o grotă uriașă.../în care cerul este bolta*; este greu de

precizat dacă *grotă* este o grefă a metaforei *stalactită* sau, dimpotrivă. Oricum, lanțul *stalactită – grotă – boltă* se leagă prin grefare. Urmând logica metaforei, plasându-ne, adică, pe platforma exprimării figurate, *cer* este elementul «nou», un fel de metaforă pentru *boltă*” (1975: 86-87);

sau:

„*Ca suveica rândunica/țese pânzele de vară*”; verbul *țese* este indus de *rândunică*, devenită *metaforă* în urma unui proces de transfer semantic lămurit prin comparația *ca suveica*. Inducția ar putea porni și dinspre *pânzele de vară*” (1975: 90).

Cel ce *nu strivește corola de minuni a lumii* și-o apropiază, o preface în poezie, petală cu petală. Lucian Blaga creează suite de metafore nobile, rare, transcendente:

„Cea mai interesantă eflorescență, declanșare catenică de grefe, o întâlnim în poezia *Mi-aștept amurgul*, inserate în structura unei exprimări metaforice ample:

În bolta înstelată-mi scald privirea
și știu că și eu port
în suflet stele multe, multe
și căi lactee,
minunile-ntunericului.
Dar nu le văd,
am prea mult soare-n mine...

Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleoapa să-și închidă

mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele, pe care încă niciodată
nu le-am văzut.

Întreaga dezvoltare de metafore se sprijină pe analogia subiacentă *suflet-boltă*, *firmament*. Metaforele *stele* și *căi lactee* se leagă coalescent cu *minunile-ntunerului*. De aici se va declanșa lanțul de metafore grefate: *soare*, *ziua*, *zarea*, *amurgul*, *noaptea*, *durerea*, *stelele*. Se remarcă și inducțiile: *ziua* → *să apună*, *stelele* → *să răsară*, precum și locuțiunea verbală metaforică *să-și închidă pleoapa*” (1975: 94-95).

Cea mai interesantă observație a interpretului se referă la rolul inducției în imaginarea, în generarea unui „substitut al realității”, bazat pe legăturile tainice, subtile dintre obiectele universului de discurs blagian, deopotrivă absorbite de metaforă și de poezie, în interferență/supra-punere.

*

Opțiunile de creație barbiene – expresia concentrată, ermetismul, în special – par a incomoda, programatic, dezvoltările metaforice:

„Ion Barbu evită, pare-se, grefele; atunci când ele apar, totuși, nu au amploarea pe care le-o acordă alți poeți. Uneori, însă, grefa dezlănțuie un șirag de coalescențe, alcătuind o structură extrem de densă:

*Noaptea stinsă-i fața ei
Și pe ea, luceferei,
Cafenii sunt negii trei.
Trei sori morți, din altă lume,
Cu păr, raze de cărbune,
Hăt în fund de soare-apune.*

[...] *Noaptea stinsă* grefează metafora *luceferei*, nume predicativ al termenului propriu *negii*. Acesta este reluat apozitiv prin *sori morți*, după care urmează metafora apozitivă *păr, raze de cărbune*. Textul nu are cursivitate în planul expresiei figurate, contactul cu termenii proprii este permanent. În asemenea poezii descriptive, metafora are un rol precumpănitor plasticizant, nu revelează o viziune” (1975: 100).

Evitând dezvoltarea formală, Ion Barbu aprofundează metafora. Aceasta este tratată intensiv, cu parcimonie lexicală. Observațiile lui Eugen Dorcescu, deși exprimate cvasi-poetic, sunt exacte, interesante și extrem de onorante pentru limbajul poetic barbian:

„Nu putem vorbi, în ce privește poezia lui Ion Barbu, de structuri metaforice complexe, în înțelesul adevărat al termenului. Cu greu s-ar găsi (dacă s-ar

găsi) în aceste versuri lanțuri metaforice care să includă, alături de substantive, verbe și epitete induse, grefe metaforice, decurgând, acestea toate, din metaforizarea inițială a substanței. De aceea, ne vom mulțumi să evidențiem inducții și grefări răzlețe, scăpate, parcă, de sub supravegherea autorului. Fiindcă impresia noastră este că sărăcia grefelor și a inducțiilor trădează una dintre înclinațiile fondului adânc al poetului: Ion Barbu nu avea sentimentul succesiunii în timp a fenomenelor, ci doar pe cel al simultaneității lor spațiale. Or, grefele și inducțiile presupun o urmărire a «curgerii» fluxului metaforic de la «izvor» spre cât mai multe și mai ramificate «alpii», presupun capacitatea de a însoți creșterea metaforei, desfășurată în timp (într-un timp al poeziei, evident, dar nu în afara raporturilor de succesiune)” (1975: 106).

S-ar putea ca dimensiunile reduse ale structurilor metaforice să le afecteze acestora expresivitatea. Exigent în privința evaluării estetice a textului poetic, tânărul cercetător (să nu uităm că, în 1975, Eugen Dorcescu avea 33 de ani) nu ezită să evalueze drept „lipsite, în general, de noutate” inducțiile și grefele, sporadice, din poezia lui Ion Barbu:

„Însă, legile metaforizării neputând fi, în mod absolut, ocolite, grefele și fenomenele de inducție apar, totuși (puține la număr și lipsite, în general, de noutate: *Când cumpăna ridică-n zenit pironul clar*

(*cumpăna* → *ridică*, inducție), *O bură de-nnoptate tristeți cădea mereu* (*o bură* → *cădea*, inducție), *Târziu, când mâini de lună presară tibișir* (*mâini de lună* → *presară*, inducție), *Cu mâini învinețite de umblet mult prin ger* (*ger* → *învinețite*, inducție), *E cimitirul un desen/Cu linii supte, slăbănoage* (*desen* – *linii*, *grefă*), *Ți-am stat, și-am stat sub neguri, de asprul țarm legați:/Doi arbori singuratici și desfrunziți de-acuma,/Pe unda nenturnată a orei înclinați*". În acest ultim exemplu, strofa tinde, indecis, spre o structură complexă: pe de o parte, observăm grefa *țarm* – *undă*, pe de altă parte, inducția *arbori* – *desfrunziți*, eventual, și *arbori* – *înclinați, singuratici*" (p. 106-107).

Absența extensiilor metaforice notabile este motivată de preferința „adâncirii metaforei în sine”, de „oroarea de împrăștiere” (1975: 107), de înclinația spre condensare, în spirit matematic, a enunțului liric. Cu toate acestea, în alt fel decât Lucian Blaga, și Ion Barbu reușește să sugereze posibilitatea echivalării discursului poetic cu o metaforă. La Ion Barbu, poezia-metaforă ar cuprinde, după alte legi decât cele ale inducției, întreg ciclul *Joc secund* (1975: 99).

Eugen Dorcescu surprinde trăsătura distinctivă a metaforei barbiene. În primul rând, slaba reprezentare a inducției îl determină pe analist să constate o (incredibilă? – nu și când e vorba de Ion Barbu) independență a structurilor formale de cele semantice (*Ibidem*); apoi, așa cum am

arătat deja, analistul susține că fenomenul condensării expresiei metaforice nu exclude efectul de metaforizare, care se răsfrânge asupra discursului poetic în integralitatea sa. Metaforă este, în ansamblu, „o poezie de felul celei scrise de Ion Barbu (mai ales cea din ciclul *Joc secund*)” (*Ibidem*).

*

Comentariul metaforei din poezia lui G. Călinescu duce spre concluzii diferite. Aici nu se mai justifică ipoteza egalității metaforă – discurs. Marele scriitor nu este la fel de abil precum poeții contemporani lui în mânuirea metaforei. Inducțiile călinesciene sunt puține și cu expresivitate redusă.

„Se remarcă... lipsa de inedit a inducțiilor: *În mine dogorește un sâmbure de foc*. Locuțiunea metaforică *sâmbure de foc* (= elan uriaș, arzător) atrage în aceeași zonă semantică verbul, constituind o secvență logică. La fel, în: *Dar n-am găsit în drumu-mi negru ca de cărbune/Decât cataracte colosale, nebune./Coborând din stânci care fugeau în nori*” (1975: 122).

Numărul mic de structuri metaforice complexe, coroborat cu predictibilitatea termenului figurat, reflectă un proces de semnificare foarte „asemănător alegoriei: *Plasa zvârlită odată pe țârmuri tinerești/O trag acum*

umflată de-o zbatere de pești (1975: 120)”, ce caracterizează o poezie mai degrabă modestă, dacă o raportăm la izbânzile estetice ale marilor poeți din epocă.

Așa cum se deduce din toate exemplificările de până acum, inducția/grefa susține coerența discursivă. Dar la G. Călinescu, în construcțiile metaforice mai ample, interpretul sesizează chiar și unele fisuri logice:

„Uneori, structura metaforică este frântă la mijloc de inconsecvența logicii sale interne. Astfel, în *Lovit în șolduri bradul cu brațe-ncovoiate/Se clatină puțin cu părul dat pe spate,/O coardă de liră ruptă din cer*, metafora *șolduri* grefează *brațe* și *părul*, toate trei fiind, de fapt, metafore personificatoare, simultan crescute pe «trunchiul» metaforei *brad*, cu termenul figurat eliptic. Ultimul vers conține metafora *o coardă de liră*, coalescentă pentru *brad*. Dacă între *brad* și *o coardă de liră* nu ar exista metaforele personificatoare *șolduri*, *brațe*, *păr*, coalescența s-ar susține. Așa, însă, prezența a trei metafore personificatoare face imposibilă identificarea termenului propriu cu un termen figurat inanimat. Din punctul de vedere al poeziei, înainte de declanșarea ultimului vers, *bradul* nu poate fi egal cu *o coardă de liră*, dacă primele versuri sunt adevărate. Iar dacă nu sunt adevărate, atunci poezia nu e un tot organic și necesar, ci succesiune întâmplătoare de formulări, chiar dacă plastice (1975: 121)”.

Analiza obiectivă duce la concluzia că metafora în poezia lui George Călinescu nu exprimă o viziune individuală asupra lumii/creației/sinelui. Ea reprezintă cel mult „un exercițiu retoric. De aici, slăbiciunea termenului figurat, incapabil să contamineze textul. Ca urmare, inducția apare extrem de rar și atunci e greoaie, previzibilă, comună. Tot o consecință a precarității termenului figurat este numărul restrâns de grefe...” (1975: 122-123).

*

În schimb, poezia lui B. Fundoianu este un regal al enunțării metaforice, părând a fi croită pentru didactica inducției și a grefării. De aceea, în debutul analizei metaforei din lirica fundoiană, Eugen Dorcescu reia și explică logic propriul model semantic al metaforei:

„Acest edificiu metaforic, alcătuit din metafora substantivală primă, din verbele și adjectivele metaforice induse și – uneori – din metaforele substantivale grefate, este ceea ce am numit o *structură metaforică complexă*. Apariția unor asemenea structuri este determinată ontologic, de vreme ce acordul semantico-stilistic și formal dintre *substantiv*, *verb* și *adjectiv* traduce acordul (continuitatea fizică) dintre materie, mișcare și diferite însușiri (stative)” (2009: 45).

Se identifică la B. Fundoianu atât ample structuri metaforice complexe, cu evidente dezvoltări originale ale metaforei, cât și toate direcțiile transformărilor semantice: personificarea, depersonificarea și transferul ontologic, care corespund în totalitate modelului metaforei propus de E. Dorcescu (1975; 2009).

Amprenta originalității poetului o constituie frecvența construcțiilor cu *termenul figurat eliptic*, noțiune despre care cu prudență afirmăm că a fost introdusă în cercetarea metaforei tot de Eugen Dorcescu:

„Enunțul *Și șesul **spart** se urcă pe dealul sur, arat* ne pune în fața celui mai frecvent și mai interesant tip de metaforă implicată întâlnit la B. Fundoianu: *metafora implicată cu termenul figurat eliptic*. Acest transfer tacit, disimulat, neluat în seamă, în specificitatea sa, niciunde, în cercetările din domeniu, este dat în vileag de grefe și inducții. Ele arată că, fără a-și modifica semnificantul, semnul acceptă un alt semnificat. Secvența *șesul se urcă* indică, pentru *șes*, adjoncția semului *animat* (eventual, chiar uman). Pe de altă parte, *spart* recuperează semnificația proprie. Acest mecanism, frecvent în stilul științific, produce, în genere, sub raport semantic, *personificări* (sau, mai rar, *animizări*): „Vezi: *cer și câmp* stau gata și azi *să se sărute*”, „*cărăruia pleacă* în munte *să s-ascunză*”, „*pământul e bătrân*” etc. (2009: 45).

Structura internă a unei imagini metaforice complexe, cu termen figurat eliptic, axată pe o enunțare sintactică de tip predicativ suplimentar, este schițată de analist pornind de la componentele unui vers al lui B. Fundoianu:

„Ajungem, astfel, la structurile complexe propriu-zise, alcătuite dintr-o metaforă-pivot (o structură simplă), urmată de inducții și grefe: „... și vara *a plecat* așa de lin,*/cu ochii limpezi* și cu *țâțe pline*,/c-o simt și acum *goală*, lângă mine” (2009: 47):

goală (adjectiv indus)	_____	vara (metaforă implicată	_____	a plecat (verb indus)
		cu termen figurat eliptic)		
	/		/	
	cu ochii (grefă)	/	cu țâțe (grefă)	
	/		/	
	limpezi (adjectiv indus)		pline (adjectiv indus) (<i>Ibidem</i>)	

Poezia lui B. Fundoianu ilustrează abundant și cele trei direcții semantice de dezvoltare a metaforei: personificarea, depersonificarea și transferul ontologic. Analistul le identifică și le comentează amănunțit, subliniind preponderența personificării, îndeosebi a celei realizate într-un context metaforic particular, în care metafora implică un „termen figurat eliptic”:

„Dintre cele trei mari capitole ale analizei semantice, cel mai consistent se dovedește acela dedicat personificării. Extrem de bine reprezentată, personificarea are drept corespondent formal metafora implicată cu termenul figurat eliptic: «*Livada zvârlea pietre în zarzări și-n caiși*»; «... de parcă *o mână de văzduh azvârle/semințe noului pământ*» (remarcăm tabloul matrice al țăranului ce-și seamănă câmpul). Tipic rămâne lanțul imagistic bogat, cvasi-complet: «*Amurgul țipă după cirezile de boi/și-i bate cu nuiua, din spate, până-n sânge*»” (2009: 67).

În contrast cu personificarea, marcă a poeticității discursului, de-personificarea rămâne în plan secund, având „un mai pronunțat caracter retoric. Ea apare, de pildă, în serii sinonimice sau în constelații metaforice, prin natura lor, declamatorii: «*Tu ești troița-n noapte cu vânătași în oase,/cânele care umblă după cadavre-n alpi,/zăpada de tăcere în care corbii coase,/copilul piele-roșă bătut la cur la albi.../Și-așa/ești vremea care-și sparge șopârlele în clește,/urzica de prăsilă și sâmburii de stea*»” (2009: 49).

Transferul ontologic operează atât dinspre <uman> spre <uman>, prin investitură (v. «*omul e-un măscărici urât*»; «*Ei, poate la ospețe nu vei mai fi monarh*»), cât și, mai spectaculos, mai diversificat, dinspre <non-uman> spre <non-uman>, în diverse combinații: „*piric – acvatic*

«Soarele poate mâne să ude iar zidiri»; *cultural-vegetal*: «... un clopot își desfoaie buchetul arămiu»; *spiritual – vegetal*: «și sufletul meu simplu în trupul greu și pleș/să înflorească-n rugă argint, ca un cireș»; *cosmic-vegetal*: «Și iată: noaptea-și sparge haotica păstaie/și leapădă, prea coapte, semințele de sus»; *cosmic-animal*: «Și toamna în chip de bivol pe jos se culcă, până/s-apropie mai mult cu somnul de țărână» etc” (2009: 50).

*

Analiza metaforei la M. Eminescu și T. Arghezi culminează cu introducerea unui nou model teoretic: cel al simbolului artistic, construit din întrepătrunderea semantică a unor blocuri metaforice. Forța simbolică a structurilor metaforice complexe se intensifică în aceste condiții, printr-o inspirată pendulare dinspre uman spre cosmos și invers, după cum vom vedea în subcapitolul următor.

3.2.3. Inducția metaforică în construcția simbolului artistic

Substantivul-metaforă poate impacta, în viziunea lui Eugen Dorcescu (1975, 1978, 2009), prin inducție, ca și prin grefă, nu numai arhitectonica discursului liric, ci și structurile semiotice, care transcend contururile poeziei.

Definiția simbolului artistic (poetic), avansată de E. Dorcescu pentru prima oară în 1978, a fost omologată de Ivan Evseev, într-o carte de temelie pentru semiotica românească, intitulată *Cuvânt – simbol – mit* (1983: 44), unde renumitul semiotician îi creează și un context motivațional:

„Orice simbol, în ultimă instanță, se referă la om; el semnifică umanul, indiferent dacă reprezentarea lui este de tip zoomorf, dacă este luată din lumea animalelor, plantelor sau obiectelor confecționate. Păsările, animalele, arborii, florile, pietrele, figurile geometrice etc. semnifică întotdeauna ceva care se raportează la om. Legea identificării «antropocosmosului» și «macrocosmosului» este specifică fiecărui simbol arhetipal. Nu este deloc întâmplător că mulți cercetători consideră elementul personificării ca latură esențială a simbolului.

«Simbolul este, din punct de vedere semantic, *sinteza dintre metafora personificatoare și metafora depersonificatoare*. Altfel spus, este *expresia lingvistică a unei realități antropo-cosmice*, a unui veritabil *antropos-ergon*» (E. Dorcescu, 1978: 47).

[...] Realizând sinteza dintre Om și Lume, simbolul ne apare ca un ecran proiectiv în care imaginea Cosmosului poartă unele trăsături ale chipului uman”.

Eugen Dorcescu relevă modul cum, în viziunea sa, se ajunge la simbolul artistic corespunzător definiției sale, adică la un imaginar *anthropos-ergon*: printr-o sinteză între metafora personificatoare și metafora depersonificatoare. Poeticianul probează producerea acestuia în cadrul structurilor metaforice complexe, citând secvențe discursive din poezia eminesciană și argheziană.

În 1978/2009, Eugen Dorcescu deconspiră mecanismul prin care, în *Luceafărul* eminescian, cel numit de autor *luceafăr* („Din umbra falnicelor bolți/Ea pasul și-l îndreaptă/Lângă fereastră, unde-n colț/*Luceafărul* așteaptă”), iar de demiurg *Hyperion* („*Hyperion*, ce din genuni/Răσαι c-o-ntreagă lume/Nu-mi cere semne și minuni/Care n-au chip și nume”) este când astru, când om, iar în anumite puncte, pe care le-am numi de intersecție semică decisivă pentru saltul spre simbol, acționează ca <astru-om>/<om-astru>, conform, deci, unui termen figurat eliptic, care este degajat de text, niciodată însă desemnat de acesta. Acest termen intuit, dedus din configurația textuală, este un *antropos-ergon*, un simbol totalizator, care se adresează deopotrivă intelectului și afectului.

Așadar, în *Luceafărul* eminescian, prim-planul este ocupat de simbolul omului-astru, care, încă din secvența poetică incipientă devine un centru de iradiere simbolică, impunând o realitate recognoscibilă în și în afara textului. Inducțiile, în majoritate generatoare de metafore verbale,

oglundesc surprinzătoare trasee semantice și repetate întretăieri ale acțiunilor specifice condiției de om, respectiv celei de astru:

„Hyperion, de pildă, este un *om-astru* și, simultan, un *astru-om*. Analiza câtorva strofe din *Luceafărul* ni se pare edificatoare:

«Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе,
Pe mișcătoarele cărări,
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata:
El iar, *privind* de săptămâni,
Îi cade dragă fata...»

Așadar, *Hyperion* este subiect al predicatelor *răsare*, *strălucе* (sem: astral, extraterestru), *duce* (sem: uman), *privind*, (*îi*) *cade dragă* (sem: uman). Bilateralitatea determinărilor, simultaneitatea personificării astrului și a de-personificării lui (odată personificat) generează, într-adevăr, un semantism profund și ilimitat, în structura căruia semul *uman* este o prezență obligatorie. Indiferent ce interpretare îi oferă exegeza, *Hyperion* rămâne, înainte de orice, o natură dublă, antropocosmică: *Hyperion plus răsare, strălucе, s-aprinde = astru*; *Hyperion plus duce, privind, (îi) cade dragă = ins*” (2009:14).

Procesul de simbolizare poetică l-a preocupat, în același deceniu, și pe I. Coteanu. Despre simbolul central din *Luceafărul*, considerațiile lui I. Coteanu, chiar dacă urmează o altă cale, și anume aceea a alunecării dinspre semn spre simbol, confirmă, în linii mari, viziunea dorcesciană:

„În arta verbală, simbolul este o modificare a raporturilor obișnuite din semnul lingvistic. Ea atinge însuși mecanismul semnului, fiindcă întârzie apariția imaginii obiectului substituit, ascuns un timp prin echivalarea lui cu alt semn. Pentru ca *luceafărul* să fie înțeles ca substitut al poetului, «nemuritor și rece» față de lumea banală, sunt necesari mai mulți indici intermediari: atribuirea dorinței omenești de iubire pasionată astrului ceresc; intensitatea prea puternică a acestei simțiri pentru lumea obișnuită etc. etc. Simbolul poetului-luceafăr este construit în poemul lui Eminescu pas cu pas, prin intermediul unor semne verbale. Ca și în mit, nu se spune niciodată ce reprezintă *luceafărul*, ca și când obiectul simbolizat, poetul, ar fi redat printr-un cuvânt aflat sub interdicție” (I. Coteanu, 1973: 23).

Ion Coteanu remarcă existența unor grade diferite de intensitate a simbolizării: „*Miorița*, de exemplu, are un grad de simbolizare mai mare decât *Ghiță Cătăniță* sau *Ion ăl Mare*. Un roman are o forță de simbolizare mai mică decât un poem liric ș.a.m.d.” (*Ibidem*), subliniind

interesul stilisticii, poeticii și al esteticii pentru intensitățile de simbolizare ieșite din comun, prezente, îndeosebi, în limbajul artistic.

Cu alte cuvinte, limbajul poetic constituie un domeniu propice apariției simbolului. Analiza evoluției metaforei în simbol, în cadrul structurilor metaforice complexe, prin operații semantice opuse, de personificare și depersonificare, se raliază la această convingere, cu mențiunea că simbolul artistic mixt, *anthropos-ergonul*, care leagă omul de cosmos și cosmosul de om, se înregistrează doar în operele marilor poeți, capabili de asemenea performanțe spirituale. Bunăoară, în literatura română, Eugen Dorcescu l-a identificat, precum, independent, desigur, I. Coteanu și Ecaterina Mihăilă, în poezia lui Mihai Eminescu și în cea a lui Tudor Arghezi. Așa cum demonstrează poeticianul timișorean în studiul intitulat *Simbolul artistic în Cuvinte potrivite*, în *Psalmul arghezian (Tare sunt singur, Doamne...)*, până la certificarea unui simbol mixt, în varianta *om – copac/copac-om*, se derulează o serie de depersonificări (contexte poetice în care ființa umană dobândește trăsături/comportamente ale copacului: *om*→*copac*), respectiv personificări (contexte poetice în care copacul dobândește trăsături/comportamente ale unei ființe umane: *copac*→*om*):

„Tare sunt *singur*, Doamne, și *pieziș!*
Copac *pribeag uitat* în câmpie,
Cu *fruct amar* și cu *frunziș*
Țepos și *aspru-n îndârjire vie*.

Tânjesc ca *pasărea ciripitoare*
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine și *să zboare*
Prin umbra mea de fum.

Aștept crâmpeie mici de *gingășie*,
Cântece mici de *vrăbii* și *lăstun*,
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am *nectare roze* de dulceață
Nici chiar aroma primei *agurizi*.
Și *prins* adânc între vecii și ceață,
Nu-mi stau pe *coajă* moile omizi.

Nalt candelabru, *strajă* la hotare,
Stelele vin și se aprind pe rând,
În *ramurile-ntinse* pe altare –
Și Te *slujesc*, dar, Doamne, până când?

De-a *fi-nflorit* numai cu focuri sfinte
Și de-a *rodi* metale doar, pătruns
De grelele *porunci* și-*nvățăminte*
Poate că, Doamne, *mi-este de ajuns*.

În rostul meu Tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger.

Să bată alb din aripă la lună...
Să-mi dea din nou povața ta mai bună”.

Poeticianul a marcat în text elementele care fac, în plan metaforic, din om un copac și invers. Referințele la cele două componente ale structurii simbolice se și întrepătrund, de la o vreme, implicând referința la un *om-copac*: „**Tânjesc** [OM] ca pasărea ciripitoare/Să se oprească-n drum,/Să cânte-**n mine** [POM] și să zboare/**Prin umbra mea** [POM] de fum”.

Eugen Dorcescu depistează locul de suprapunere a entităților *om* și *copac*, locul germinării simbolice:

„Arborescența semelor (uman, vegetal), dedusă din determinările verbale, adjectivale, din grefele substantivele metaforice, culminează în enunțul sintetic *personificator* – *de-personificator* din strofa a șaptea, unde bilateralitatea se transformă în indistinție: *Și mă muncesc din rădăcini și sânger*. Configurația acestui *anthropos-ergon*, deopotrivă *individ uman* și *plantă* (desemnat încă în versul întâi), se relevă aici pe deplin” (2009: 16-17).

Acest mod de interpretare a simbolului poetic arghezian, este, în subsidiar, pe de o parte, o dovadă a vitalității metaforei în Psalmul *Tare sunt singur, Doamne...*, iar, pe de alta, un exemplu de intersectare a liniilor metaforice în generarea unui simbol artistic, cu accepțiunea pe care i-o acordă Eugen Dorcescu.

Valoarea unor asemenea construcții simbolice este recunoscută de marea artă. Ele au particularitățile unei existențe strict artistice:

„Ontologia nu cunoaște asemenea realități, ele rămân specifice artei, fapt care justifică sentimentul derutei, contrazicerea deprinderilor apercptive, impresia de ilimitare semantică. Arta (arta literară), ca realitate psiho-fizică, se dovedește, deci, capabilă să rezolve incompatibilități ontologice” (2009: 13).

Ni se prezintă, așadar, în *Poetica non-imanenței*, un tip particular de simbol, compozit, derivat din expansiuni metaforice personificatoare și depersonificatoare, axat pe ființa umană și pe raportarea ei la cosmos. Nu avem știință de un alt teoretician/interpret care să se fi pronunțat la fel de clar, de exact, ca Eugen Dorcescu, referitor la tehnicile de articulare a unui simbol artistic.

A nu se înțelege, totuși, că Eugen Dorcescu este singurul semiotician care leagă, în poetica românească, simbolul de metaforă sau de personificare. În această

privință, în deceniul al optulea al secolului trecut, Domnia Sa se înscrie într-o paradigmă teoretică relativ omogenă, alături de alți specialiști români în poetică. L-am amintit pe I. Coteanu (v. *supra*). Dar, de pildă, și Sorin Alexandrescu se referea la triada metaforă-metaforă simbolică-simbol și sublinia rolul contextului în actualizarea semnificației simbolice. De exemplu, în poezia lui Tudor Arghezi, intitulată *O zi* („Ziua de ieri s-a ținut după mine crezând,/Ca un câine flămând,/Că e legată cu ceva, cu vreo curea,/Cu vreo frânghie, de viața mea –/Și la o răspântie cu statui/S-a întors, văzând că nu-i.//S-a pierdut neputincioasă și pribeagă/După ce vremea întreagă/M-a urmat pas cu pas, până azi/La amiazi.//Cine și-a pierdut o zi cât o viață/S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă/ceață”), cuvântul-simbol *ceață* este decodat fără dificultăți: „Pe fundalul întregului poem, termenul *ceață* simbolizează moartea. Avem a face cu un substantiv concret, care semnifică o entitate abstractă”.

De asemenea, în *Receptarea poetică* (1980: 31-53), Ecaterina Mihăilă observă că în poezie simbolul își dobândește corpul sensibil într-un semn iconic (metaforă/șir de metafore). Schemele rezumative pe care ni le oferă exprimă următoarea devenire:

semn verbal → semn iconic (metaforă = imagine)
→ simbol poetic.

Rezultă din acest proces că simbolul poetic nu se exprimă prin semnul lingvistic convențional, ci se folosește de un alt semn (iconic, metaforic), prin care se sugerează un sens mai vag, ilimitat, indicibil. Pentru ilustrare, și Domnia Sa se referă, în consonanță, parțial, cu Eugen Dorcescu, la personificare pentru zămisirea simbolului „luceafăr” în capodopera eminesciană:

„Simbolul poetic se realizează în mod mediat, dar rolul de *mediator* îl joacă aici un alt semn verbal, care, de cele mai multe ori, este o imagine, deci un semn iconic. Referentul simbolului poetic este, în schimb, o viziune subiectivă asupra lumii, o semnificație foarte generală etc. Astfel, pentru a apela la un poem foarte cunoscut, în *Luceafărul* lui Eminescu este imaginat mai întâi un fragment de realitate prin transformarea sistematică a semnelor verbale în semne iconice. În urma acestor transformări, «luceafăr» nu mai are ca referent planeta Venus, ci un corp ceresc care se întrupează succesiv într-o ființă umană, se îndrăgostește de o fată de împărat, se mișcă în spațiile stelare, cere forței divine să devină muritor etc. Deci, «luceafăr» capătă cu totul alt referent decât cel stabilit prin convenție, și anume, un obiect cu calități neobișnuite, stranii, în raport cu realitatea empirică.

Dar acest nou referent capătă o semnificație mult mai generală: *soarta omului de geniu*, care nu mai este perceptibilă, ci, dimpotrivă, foarte abstractă. Semnificația generală poate fi dedusă numai după lectura întregului poem, deci este generată la nivelul întregului text poetic” (1980: 50).

4.

DINSPRE METAFORĂ SPRE SIMBOL.

**ROLUL INDUCȚIILOR METAFORICE
ȘI AL GREFELOR ÎN REALIZAREA
SIMBOLULUI ARTISTIC**

Simbolul artistic este produsul unui proces creativ complicat, în care inducțiile și grefele din structurile metaforice complexe determină saltul dinspre sintaxa și semantica textuală spre sintaxa și semantica simbolică (de tip mixt), fără referent în afara discursului. Geneza unui simbol artistic nu este la îndemâna oricărui poet:

„Asemenea performanțe sunt, firește, relativ puțin numeroase. În majoritatea cazurilor, poezii procedează fie descriptiv (referindu-se la mediu, asimilându-l, atribuindu-i comportamente și însușiri omenești: *personificare*), fie confesiv (exprimând, dimpotrivă, persoana prin mediu: *de-personificare*). Sinteza acestor două modalități – simbolul – reprezintă nivelul suprem al realizării estetice, înglobând și depășind nu doar aparența sensibilă a operei (prozodie, anecdotică, motive), ci și forma ei (rezumatul inteligibil al celei dintâi: *structurile metaforice complexe*”) (2009: 14).

Am identificat, cu destulă dificultate, câteva simboluri artistice, în această accepțiune, în care umanul se imbrichează într-o unitate semiotică cu non-umanul. Ele

aparțin lumii ficțiunii, unde obiectele lumii își pierd rigiditatea ontologică și urmează itinerare nebănuite. Exemplele extrase din poezia românească vor fi grupate, în funcție de structura ontologică a simbolului creat, în următoarele cinci clase:

a) <uman> – <obiectual>:

La Radu Stanca, în poemul *De n-ar fi decât visul...*, se înfiripă simbolul mixt *femeie/iubită-cupă*:

„Însă mai e și **cupa**-aceasta unde-*ascuns*
Tin trupul tău, și *sânul*, și *șoldul*, și *picioarul*...”

Încorporarea delicată a rămășițelor iubitei într-un vas din care se bea vin amintește de tulburătorul catren al lui Omar Khayam pe tema impactului timpului asupra destinului uman, catren al cărui pisc emoțional îl reprezintă metafora coalescentă „... trupul tău... va fi un (biet) urcior” („Iubește-mă acum, căci anii de năzuinți ne-or pune frâuri,/Iar zilele vieții noastre se duc ca undele pe râuri/Și trupul tău ce-mi este astăzi cel mai dorit dintre limanuri/Va fi un biet urcior din care vor bea drumeții pe la hanuri”).

Introducerea imaginii simbolice *cupă-iubită*, oricât de previzibilă, surprinde prin finețea stilistică: verbul *a ține* este firesc în raport cu substantivul *cupă*, dar indus de

metafora *trupul*, configurată într-o structură metaforică predicativă subsidiară: <cupa este *trupul*>. Metafora substantivală nucleu este apozată de o enumerație de sinecdoce, cu evidente conotații senzuale („și sânul, și șoldul, și piciorul...”). Fiecare dintre acestea și toate laolaltă trimit la amintirea iubitei defuncte, după cum se va preciza în următoarea strofă, într-o construcție analogică extinsă: „Pe *fundul ei cu luciu de ape argintii/Te văd ca-ntr-o oglindă-a aducerii-aminte*”.

Revenim însă la inducția metaforică din debut. Foarte interesantă este prezența adjectivului îndus *ascuns*. Precum metafora verbală *țin*, care se justifică și în raport cu substantivul *cupă*, și în relație cu substantivul *trup*, adjectivul *ascuns* admite două lecțiuni – eul liric... *ascuns* (pe *ascuns*), în taină, ține *trupul* iubitei; dar și *trupul* se descoperă ca fiind *ascuns* în *cupă*. Expresia concentrată, ambiguitatea semantică, glisarea dinspre imaginea obiectului spre cea a iubitei amplifică vibrația, misterul ideii poetice, care se dezvoltă prin acumularea de motive, pentru ca eul liric să se convingă de temeiul simțirilor sale. Următoarele manevre de evocare a iubitei datorită mânăuirii cupei instituie o spirală a imaginilor metaforice, în tot mai vădită interferare, până în momentul când apare sintagma *gura (ei) roșie*, trădând o culme a senzorialității și a erotismului. Nu mai este niciun dubiu că iubita a devenit *cupă* și invers: în situația dată, *cupa* și-a dezvăluit

deplin substanța umană. Depersonificarea și personificarea metaforică sunt sudate. În această solidaritate se instituie simbolul *femeii-cupă* sau *al cupei-femeie*. Un simbol impus de text. În acest punct, entitățile asociate, după o serie de tatonări, se suprapun, iar urmarea este... extazul, transferat, în ultima clipă, în vis, ca pentru a salva onoarea autorului cuprins de delir:

„Pun gura mea pe *gura* ei *roșie* și gust,
Simt ca prin vis pe buze știuta-ți mușcătură...”

Titlul relativizează însă incertitudinea experienței unei *femeii-cupă/cupe-femei*: *De n-ar fi decât visul...* [dar e mai mult decât visul...].

b) <uman> – <stihial>:

În *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, Radu Stanca se referă la execuția nemiloasă a eroinei prin metafora substantivală determinată adjectival *strania orgie*. În acest poem, adevărul istoric se împletește cu implauzibilul ficțiunii. Într-o imagine simbolică, mimând scenografia autentică prin semne iconice, pedeapsa capitală aplicată Ioanei d'Arc se înfățișează ca o scenă erotică pe rug, mai mult, ca o nuntire, sugerată de indicele „alb inel”. Iluzionarea este un artificiu literar. În plan metaforic, iubitul-foc, dezlănțuit, sub presiunea patimii imense, își

devoră „mireasa”. Stranietatea constă, am spune noi, atât în natura referențială a evenimentului în sine și în duioșia iluzionării, cât și în instrumentalizarea metaforei, în schița de profil psihologic al eroinei, ca armă împotriva fricii de moarte, frică de durere și necunoscut, la care ar face aluzie însăși specia lamentației. Odiosul sublimează în visul genuin al fecioarei Ioana d’Arc, care este un vis de iubire împărtășită. Metafora implicație *iubitul*, corectată prin determinare adjectivală, subliniată în versul următor, *întâiul meu iubit*, este decodată spre final, când apare termenul propriu *fum*, din aria semantică a focului, termen ce menține, în proximitate, epitetul metaforic personificator *zvelt*, indiciu atât pentru înălțimea fumului/focului, cât și pentru alura tânărului iubit. Nu exagerăm considerând suficientă această metaforă adjectivală indusă pentru a certifica suprapunerea *om/bărbat – foc*, care ar marca ocurența unui simbol antropocosmic în genotext. Ea are drept corespondent metafora adjectivală indusă *flămând*, ce justifică dezlănțuirea *iubitului-foc/a focului-iubit*.

Dar poemul ne oferă argumente mai puternice pentru fondarea sa pe un simbol mixt. La evidențierea lor contribuie tot inducția metaforică. Aceasta ocupă ultima jumătate a poemului, unde devine cheia sporirii tensiunii narative și a lirismului:

„Și, în curând, *flămând*, *iubitul meu*,
Întâiul meu iubit, fără să știe,

Mă va cuprinde-atât de mult în el
Încât nu va putea **să mai despartă**
De trupul lui pe-al meu – și-n alb inel
Mă va iubi fum zvelt și ceață moartă”.

Metafora verbală indusă de *iubitul-foc* este *va cuprinde*, însoțită în grupul verbal de un cuantificator cantitativ sau/și calitativ *atât de mult*, referitor la intensitatea maximă a îmbrățișării *bărbatului iubit/focului* și de precizări pronominale care exclud orice altă interpretare. Această metaforă progresează printr-un enunț metaforic modalizat, ce accentuează ideea contopirii trupești indestructibile. Negația se aplică predicatului verbal, compus din modalizatorul imposibilității (*nu va putea*) și verbul la conjunctiv (*să despartă*), în care se inserează adverbul semiindependent *mai*. Grefa *trupul*, motivată de metafora substantivală *iubitul*, sugerează implicarea materială și spirituală totală în actul de iubire și de salvare sufletească. Ultimul vers începe cu metafora verbală *a iubi*, metaforă asociată unui inanimat, fumului. Acesta înlătură visul. *Fumul* și *ceața moartă* sunt argumentele rațiunii treze. *Ceața moartă* este o metaforă substantivală al cărei determinant, *moartă*, îi lămurește înțelesul. Expresia metaforică trimite la moarte, la neclaritatea

reprezentărilor acesteia în mintea umană, dar și la iminența ei în destinul eroinei, asupra căruia nu se poate acționa în mod concret. Finalul implacabil justifică lamentația. Unde apare cel mai pregnant dovada îngemănării *iubit – foc/uman – stihial* într-o unitate simbolică? În structura metaforică formată din inducție și grefă, în care poate fi vorba, în egală măsură, despre bărbatul iubit și despre foc:

„*Mă va cuprinde-atât de mult în el
Încât nu va putea să mai despartă
De trupul lui pe-al meu...*”

Un veritabil bloc argumentativ, cum anticipam. Care se aseamănă, prin intensitatea trăirii și prin arta mânăuirii structurilor metaforice, cu o secvență memorabilă din poemul *Joan of Arc* al lui Leonard Cohen:

*Adânc, în inima lui de foc,
Lua pulberea Ioanei d’Arc,
Astfel încât a înțeles, sărmana,
Că, dacă el e foc, o, ea lemn ar trebui să fie*
(trad. n.).

În aceeași paradigmă simbolică a <umanului> – <stihial> se încadrează și *Poemul Bătrânului* 52 de Eugen Dorcescu. Uitat, condamnat la solitudine și răceală de către rudele sale de sânge, Bătrânul visează la o familie apropiată și caldă, la cea a focului. Chiar dacă știe că va

fi victima acesteia, și-o dorește cât mai curând. Metafora verbală ce declanșează imaginea unei familii de foc este *mesagerul de flăcări*, adică îngerul de foc în așteptarea căruia se află, calm, dar trist, Bătrânul:

„așteaptă clipa când își
va îmbrățișa **mesagerul de**
flăcări,
când va intra și se va
face nevăzut în **familia**
focului,
când fiicele focului,
nepoții focului vor
deveni
propria sa
familie”.

Verbul indus de metafora *mesagerul de flăcări* este *va îmbrățișa*, care, pe de o parte, arată cât jinduieste Bătrânul la o îmbrățișare familială, pe de alta, pregătește calea pentru plămădirea unui simbol mixt. *Mesagerul de flăcări*, implicând echivalența *mesager – flacăra*, anunță o altă metaforă de același tip, *familia focului*, ce sugerează amărăciunea Bătrânului de a vedea în focul ultim, al incinerării, singura familie posibilă pentru sine. Dovadă că simbolul *om-foc* are întotdeauna la bază o dramă teribilă în marea poezie. În fine, *familia focului* regizează

o structură metaforică complexă, în care sunt incluse inducțiile verbale *va intra* (în familie) și *se va face nevăzut* (locuțiune verbală, echivalentă cu *va dispărea*; expresie a contopirii dintre ființa umană și foc); și grefele *fiițele focului*, *nepoții focului*, care ilustrează transferul om → stihie a focului, respectiv *propria sa familie*, ce atestă transferul stihie a focului → om, pecetluind, în final, simbolul *om-foc/foc-om*, prin intermediarul *familie* (cu trei ocurențe). În cazul metaforelor filate, în general, lanțul contaminărilor semantice atinge structurile de adâncime, avertizând că acolo există un asemenea simbol cu inepuizabilă forță de a genera sensuri. În cazul de față, simbolul *om-foc/foc-om* nu zămislește imagini ale Erosului, ci slujește unor gesturi de tandrețe intrafamilială, adică mărturisirii prin gest a iubirii familiale (*Storghe* la greci). Subtil și impresionant.

c) <uman> – <vegetal>:

În gândirea simbolică, omul este adeseori asociat pomului. Prin verticalitate, cei doi sunt considerați simboluri axiale (tip *axis mundi*); în compoziția substanțială, ambii probează prezența simbolurilor primordiale: apa, focul, aerul și pământul etc. Nu e de mirare că și gândirea analogică așază alături omul și pomul, pentru a sublinia diverse asemănări între cele două entități. Aparent scrisă în dialog cu Psalmul arghezian *Tare sunt singur, Doamne...*,

poezia *Necuvintele* de Nichita Stănescu proclamă, în structuri metaforice, după o suită de comparații, care ar constitui, din prisma logicii sau a retoricii, o inspirată listă de argumente, consubstanțialitatea ontologică a celor două elemente, recurgând, pentru aceasta, la egalitatea matematică: $om=pom$; dar și $pom=om$.

Textul poetic se construiește din perechi de comparații dispuse „în oglindă”, într-un admirabil paralelism sintactic:

„El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete.
Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinți.
El a întins spre mine o ramură ca un braț.
Eu am întins spre el brațul ca o ramură.
El și-a înclinat spre mine trunchiul
ca un măr.
Eu am înclinat spre el umărul
ca un trunchi noduros”.

Accentul se mută apoi pe transcenderea limitelor ontologice, pe sesizarea unor încrucișări de vitalitate și pe comprehensiuni superioare ale fenomenului (*Auzeam, auzea*):

„Auzeam cum se-ntețește seva lui bățând
ca sângele.
Auzea cum se încetinește sângele meu suind ca seva”.

O metaforă verbală simplă, dar foarte eficientă („a trece”), redă producerea certă (a se vedea formele de indicativ, perfect compus *am trecut* și *a trecut*) a unei acțiuni ireale, necesară într-o ordine a intențiilor persuasive, acțiune manifestată întru scanarea/rafiografierea entităților de referință: „Eu *am trecut* prin el./El *a trecut* prin mine”. Cunoașterea reciprocă avansează până la nivelul care decide finalul poemului *Necuvintele*:

„Eu am rămas un pom singur.
El
un om singur”.

Se reia, se reformulează în aceste versuri, în limbaj poetic neomodern, începutul Psalmului arghezian:

„Tare sunt *singur*, Doamne, și *pieziș!*
Copac *pribeag uitat* în câmpie...”

Dincolo de echivalența *om-pom*, respectiv *pom-om*, care este concluzia întregului demers poetic, se remarcă apariția în poziții forte, la sfârșit de vers și de enunț, a unui argument comun celor două ecuații – solitudinea, atribut exprimat prin adjectivul *singur*: „Eu [om] am rămas **un pom singur**” (rezultat al operației de depersonificare: *om* → *pom*); apoi: „El/**un om singur**” (rezultat al operației de personificare: *pom* → *om*). Prin urmare, cele două entități își schimbă statutul ontologic original, îl inversează. Ele

sunt interschimbabile pe baza a numeroase similitudini, ce par a culmina cu atributul singurătății. Dar rămân distincte, nu se contopesc. În întregime, poemul urmărește să ilustreze un proces ce ar putea genera simbolul *om-pom/pom-om*. Dacă aceasta a fost intenția poetului, ipoteză motivată de toate secvențele discursului liric, înseamnă că încercările sale au eșuat. *Omul-pom/pomul-om* nu s-a pecetluit în *Necuvintele* lui Nichita Stănescu. Omul a devenit pom, iar pomul om, însă au rămas tot două elemente, de natură diferită. Simbolul mixt <uman> - <vegetal>, în varianta de sinteză *om-copac*, este o performanță argheziană. A se vedea pentru aceasta, *supra*, analiza lui Eugen Dorcescu și edificatorul vers „Și mă muncesc din rădăcini și sânger”.

d) <uman> – <animal>:

Tudor Arghezi este, de altfel, un maestru al simbolurilor artistice. Și în *Câinele sufletului* inducția metaforică și grefele ne conduc spre zămislirea unui simbol compozit: *om-câine/câine-om*. Primul vers are deja caracter director: „Sufletul meu e câine credincios”. În structura predicativă a metaforei-nucleu apare substantivul *câine*, însoțit de un determinant inerent pentru stabilirea integrală a sensului figurat: *credincios*. Așadar, din această imagine a *câinelui credincios*, nedezlipit de stăpânul său,

se dezvoltă, cu notabile ramificații, simbolul și, odată cu el, un discurs poetic ce merită toată atenția. Din această idee, aparent simplă, desprinsă din cotidian (se știe că T. Arghezi a fost un mare iubitor de câini, ca și I. Barbu) pornesc aserțiuni metaforice inedite, ilustrând fericite întâlniri între puterea gândului și a verbului arghezian.

Textul înaintează prin metafore. Inducțiile metaforice verbale generează mereu o nouă propoziție, un nou vers, o repetare a cadențelor sonore etc.:

„Sufletul meu e **câine credincios**
L-am dezlegat adeseori din lanț,
Adeseori din cușca lui l-am scos
Și l-am târât până la șanț...”

Adâncimile metaforice se obțin însă mai ales atunci când autorul deviază de la trama narativă și imprimă lirismului altitudini incredibile. Așa valorifică T. Arghezi potențialul expresiv al echivalenței guvernante: *suflet = câine credincios*. Iată ce metaforă verbală se ivește într-un vers ce ne împiedică să uităm care este substanța metaforică diriguitoare: „Ca să-l în nec (*sic!*) în zmârcul dintre stele”. Se schimbă perspectiva *terre-à-terre* cu cea celestă? Gândul ne duce la M. Eminescu: „Iar te-ai cufundat în stele?” (*Floare albastră*). Foarte interesantă este inserția metaforică „zmârcul” (formă populară a substantivului *smârc*). Ajunge într-adevăr „zmârcul” să

denumescă bolta nocturnă, datorită unor seme comune, precum /întinderea/ și /cromatica întunecată/? Sau mergem cu interpretarea prea departe, căci, dimpotrivă, „înecul în zmârc” este (mai) posibil pe pământ, „smârcul” desemnând, într-o ordine logică, lacul în care se oglindesc stelele. Faptul că am tresărit, că am corelat „înecul în zmârcul dintre stele” cu eminesciana „cufundare în stele” este un argument pragmatic, dacă nu neapărat pentru prima variantă de analiză, cel puțin pentru ambiguitatea semantică a expresiei, pentru puterea ei de sugestie.

Înălțarea spre cer este hazardată dacă ne raportăm la semantica termenului figurat, nu și la recunoașterea unității simbolice < suflet-câine credincios >. Dintr-o dată, fuziunea semiotică face ca propensiunea cosmică să devină motivată. Ca și alte aserțiuni, orbitale, ce întăresc imaginea unei îngemănări fizice, vitale *om – câine* („Rănilor lui sunt și-ale mele”), dar și a unei contopiri spirituale:

„Pe toată viața *innădit* cu tine,
Nedespărțit de coadă și de bot,
Sunt supărat că, *strânși* atât de bine,
Să te alung din *bătătura* mea *nu spot*”.

Calitatea sudurii lăuntrice, făcută să dureze („pe toată viața”), este relevată de o serie de inducții adjectivale (adjectivele sunt de proveniență participială și conservă forța expresivă a acțiunii bazale): *innădit*,

nedespărțit, strânși. Acestea alcătuiesc o serie sinonimică de metafore, asigurând coerența și coeziunea discursului.

Metafora verbală, a cărei formă negativă transpare abia când întâlnim negația modalizatorului, ca indice al imposibilității: „să te alung... nu pot”, este, din nou admirabil, coroborată cu grefa *bătătură*, termen popular pentru desemnarea gospodăriei țărănești, care se leagă, de la distanță, cu „zmârc”, multiplicând conotațiile identitare ale metaforei nucleu, ce germinează latent: „Sufletul meu e câine credincios”.

Fără a avea dramatismul psalmului axat pe simbolul *eu-copac*, acest poem, care se construiește pe unitatea simbolică *eu-câine*, are vibrații dramatice și deschideri, de netăgăduit și de neignorat, spre marea poezie. Prin asemenea simboluri generate de metaforă, prin arta discursului, Tudor Arghezi își demonstrează, „cu asupra de măsură”, valoarea, consolidându-și renumele de poet din elita scriitorilor români.

*

La Eugen Dorcescu, în ciclul avataric, se tatonează oportunitatea creării simbolului *eu-lup*. Încă din *Avatar I*, poem publicat în *Epistole* (1990), era sugerată o asemenea faptură fabuloasă, proiectată oniric. Dar, cu toate stăruirile aluzii la aceasta, în final, cele două personaje se distanțează, lupul rămânându-i exterior eului liric:

„Înaintam în negură. Eram
Ființa care-mi seamănă. Și care
Se recunoaște-n sine. Cum un ram
Își recunoaște umbra plutitoare.

Și-am tresărit simțindu-mă. În trup
Eram cu mine însumi împreună...
(Când m-am trezit, alătura un lup
Se oglindea în Râul alb și-n lună)”.

Tot în *Epistole* (1990), și tot într-o referire la o experiență onirică, ideea revine, poate și mai limpede, în *Avatar II*:

„Trece
un lup roșu, un lup în flăcări,
aprins,
sub orizont, la marginea sufletului”.

Nici aici nu se clarifică însă imaginea unui simbol compozit. Acesta se cristalizează în timp și apare abia în *Elegiile de la Carani* (2017), în *Avatar 2*. Iată cât „întârzie” (v. I. Coteanu, *supra*) îngemănarea unor entități cu ontologii diferite într-un simbol artistic, cu o semnificație unică, atribuită lui de către un poet unic. Având ca referent o ființă avatarică, un asemenea simbol este greu de comunicat, dar și greu, poate, de accesat de către receptor, mai cu seamă de către cine nu este în temă.

Fuziunea *eu-lup* încheie, apoteotic, un proces de asociere intimă în acțiune, proces bazat pe trăinicia unei legături avatarice, din când în când, întrezărită și, rarism, numai între Viață și Moarte, dezvăluită. Avatarii – eu liric și lup – repudiază impostura, luptă împreună, cu puteri colosale, pentru puritatea și noblețea sublimului, pentru onoare și demnitate. În artă, ca și în existență, există valori pentru care merită să îți dai viața, dar, îndeosebi, merită să trăiești. De îndată ce un gnom tulbură echilibrul lumii, lovind „necugetat, dezgustător”, în adâncul ființei eului liric, se ridică, din negurile abisale, în sprijinul acestuia, *Lupus lupus*, „fulgerând, în goană”, pentru a ajunge la timp, în chiar „fatala clipă” acolo unde, telepatic, își dă seama că e nevoie de el. Această revelație este decisivă pentru reanimarea eului liric și pentru trecerea imediată la acțiune. La o acțiune salutară, umăr la umăr cu lupul, împotriva nedreptății, a josniciei, întru nimicirea lor. Biruința instaurează liniștea peste tumultul învingătorilor:

„Și-am contemplat, sub cerul mohorât,
Al cruntei înnoptări medievale,
Cum eu, însoțitorul Umbrei tale,
Cum eu și fiara i-am sărit la gât.

*Apoi, am stat, pe marginea genunii,
Noi, dublul nepătruns, întunecat,
Lupul și eu, pe câmpul sfârtecat:
Doi colți însângerăți, în raza lunii”.*

În cele cinci versuri marcate, se realizează semioza, abil dirijată de autor. Inițial în disociere fizică, „eu și fiara” acționează în comun. Feroce. Fără cruțare: „i-am sărit la gât”. După eliminarea factorului perturbant, pe „marginea genunii”, la limita dintre lumi, epicul face loc lirismului. Acum, se impune, în peisajul medieval, imaginea „dublului”, situată la înălțime. Ea constituie nucleul metaforic, care include încă doi determinanți adjectivali, ambii de sorginte participială: „**dublul nepătruns, întunecat**”. O structură metaforică apozitională. Termenul apozat este pronumele „noi”, lămurit printr-o altă apozitie: „lupul și eu”, prin care se subliniază egalitatea dintre cele două entități, ce rămân o vreme alături „pe marginea genunii”, „pe câmpul sfârtecat”, în lumina vagă a înserării. Până când devin unul. „Raza lunii” îi înfățișează în unitatea lor simbolică: „Doi colți însângerați, în raza lunii”. Acest vers pecetluiește imbricarea avatarilor într-un simbol artistic: „doi colți însângerați” este un *representamen*, în terminologia pierciană, sau un *semnificant*, în cea saussureană. Semnificația acestuia iese din sfera lingvisticii. Aparține doar poeziei. În percepția omului comun *omul-lup* este un monstru. După regulile poeziei însă, este un simbol sublim al puterii masculine. Al forței justițiare. Este un simbol recunoscut de artă. „Doi (nu patru!) colți însângerați, în raza lunii”. Ar putea fi o imagine mai convingătoare a fuziunii om-lup?...

e) <-/+uman> – <-/+lume>:

Omul-fantă este un simbol mixt, ocurent în structura de suprafață a poeziei lui Nichita Stănescu. Ba chiar în paratext, căci reprezintă titlul unui bine-cunoscut poem. O inserție similară găsim la Eugen Jebeleanu, în *Visul omului-cal*. Asemenea simboluri par a rezulta nu din text, ci, mai degrabă, din convingerile autorilor care s-au confruntat cu realități antropocosmice, pe care le-au denumit și le-au transformat în teme ale poeziei lor.

Dacă până acum am avut în vedere simbolurile mixte ce aparțineau genotextului și trimiteau la suprafață diverse semnale ale existenței lor, ca niște trasoare ce ne îndrumau spre un traseu interpretativ sau altul, acum simbolul mixt *omul-fantă*, fiind deja un component al fenotextului, nu mai necesită o analiză semantică de tip generativ.

Limbajul poetic nichitastănescian este modern, opacizat și, tocmai de aceea, foarte incitant. Spre deosebire de simbolurile mixte analizate anterior, descrise cu relativă ușurință, grație clarității expresiei poetice, *omul-fantă*, deși prezent în text, este sinuos, ne alunecă printre degete, fiind cvasi-imposibil de a fi cuprins într-o formulă semantică stabilă. El este și nu este. Nu neapărat este și nu este un *om-fantă*. Există și nu există. Suspendă repere, prezintă variante, irită actul perceptiv. Este un semn al nesiguranței înseși, ce apare în contexte variate, cu sensuri divergente

sau chiar contradictorii. Din fericire, se pretează la analiză în registrul metaforic, căci îl identificăm mai ales în structuri metaforice complexe, unde apare în poziție de subiect – poziție din care dirijează constituirea enunțurilor figurate, ca orice metaforă nucleară.

Prin urmare, *omul-fantă* este o creație absolut originală. Nu există în literatura românească un simbol mixt apropiat de *omul-fantă*.

Simbolistica *omului-fantă* pornește de la anularea ființei, dar și a iluziei existenței. De la anularea fiindului, cum ar spune autorul, fapt ce implică și suprimarea simbolizării. Nu și dacă ne instalăm într-o simbolistică a derutei ontologice, care l-ar putea defini. Aceasta este periodic vizată, în structuri recurente:

„el *adulmecă* existența
și ia naștere lăsându-se
devorat de ea.

Nu se știe cine mănâncă pe cine”.

Sau:

„**Omul-fantă** *moare*
ca să ia cunoștință de moarte.
El *se lasă respirat*
și la rândul lui
respiră

*obiecte însuflețite și neînsuflețite
ca și cum ar fi aer.*

Nu se știe cine respiră pe cine” etc.

În altă secvență discursivă, proiecția *omului-fantă* vizează anihilarea ontologică. *Omul-fantă* poate fi o deschidere subțire, imaterială, spre iluzia lumii, spre certitudinea vidului. Din propriul neant, acesta revarsă vid. În plan metaforic, grefează *piramidele de vid*. *Non-omul-fantă* le *azvârle*, insinuând absența gravitației. Grefa ultimă, *deșerturi*, se leagă de *piramide*, de pustietate, dar și de vidul ființei:

„Omul-fantă *azvârle mari piramide
de vid
peste mari deșerturi”*.

La polul opus, *omul-fantă* este un simbol totalizator. Global. Ochiul său se lipește de lume. *Omul-fantă* este aderent la tot universul, în care elementele fuzionează între ele și, toate, cu *omul-fantă*. Deruta ontologică este maximă. Și certă:

„Omul-fantă vine și vede.
*Nu se știe dacă între ochiul lui
și ochiul lucrurilor
există vreun spațiu pentru vedere.*

**Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună, deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalți,
ceilalți pe ceilalți,
Nu se știe cine îl vede pe cine.**

Nu e loc pentru semne,
pentru direcții.
Totul e lipit de tot.

[...]
Totul e lipit de tot;
pântecul de pântec,
respirația de respirație,
retina de retină”.

Oscilând între minus și plus, între nimic și tot, *omul-fantă* este o monstruoșitate, o sinteză a tuturor eventualităților ce amenință, la extreme, omul contemporan. Crearea unui simbol cu o asemenea putere de cuprindere îl înnobilează pe Nichita Stănescu. Îl situează în apropierea lui Mihai Eminescu, cel ce a pus metafizic temei *Luceafărului* prin simbolul *omului-astru/al astrului-om*. Și la Eminescu, și la Stănescu, întâlnim simboluri artistice de anvergură – semne ale unei gândiri poetice geniale.

O asemenea afirmație nu trimite în plan secund imaginația poeților sau importanța plămuirii artistice a unui simbol mixt. Prezența acestuia vorbește întotdeauna despre profunzime, măiestrie, rafinament, noblețe. Fiecare dintre autorii poemelor ce ascund sau evidențiază un simbol antropocosmic are vocația metaforei și a simbolului și își justifică, prin izbânzile estetice, un loc de frunte în istoria poeziei românești.

5.

**COMPLETĂRI LA TEZA INDUCȚIEI
METAFORICE:
METAFORA ADVERBIALĂ.
INDUCȚIA METAFORICĂ
ÎN CADRUL GRUPULUI VERBAL**

Ecaterina Mihăilă (1980) avea intuiția existenței unor procese metaforice în interiorul grupului verbal. Chiar dacă exemplele selectate nu ne-au convins pe de-a-ntregul sau, așa cum am arătat (v. *supra*), erau greșit interpretate, am reținut această idee, foarte importantă pentru corecta încadrare a tuturor tipurilor morfologice de metafore. Cum am putea să explicăm apariția unei metafore adverbiale, dacă nu am raporta-o la influența verbului metaforic asupra determinantilor săi adverbiali? Adică la o operație de contaminare ce are loc în grupul verbal, exercitându-se dinspre verb spre adverb.

În versul:

„Pe umeri pletele-i *curg râu*”

(G. Coșbuc, *Numai una!*),

recunoaștem grupul nominal (*pletele-i*) și grupul verbal (*pe umeri... curg râu*). Verbul *a curge* este o metaforă. El desemnează acțiunea specifică apelor curgătoare. Aparent, este incompatibil cu centrul grupului nominal *pletele*. Dar, raportat la o comparație subsidiară: #pletele ca undele râului#, devine motivat. În asociere cu *pletele*,

acesta este utilizat ca termen figurat într-o construcție metaforică. Determinantul *râu* este un adverb de mod provenit prin conversiune din substantivul *râu*. Adverbul *râu*, indus de verbul *a curge*, este, așadar, metafora rezultată din comparația de fond, ce se subîntinde enunțului figurat: *Pletele-i curg pe umeri ca undele unui râu.

A se compara acest adverb cu valoare metaforică cu alte adverbe de proveniență substantivală utilizate metaforic în poezii celebre. Al. Macedonski, în *Noapte de decembrie*, valorifică expresivitatea adverbului modal *săgeată*:

„*Săgeată* aleargă cal alb și cal murg,
Cămilele-aleargă *săgeată* și ele”.

În cazul acestui adverb, sensului primar „rapid” i se adaugă semul conotativ „știntit”. Prin repetiție, prin plasarea în poziții cheie (la început de vers și după cezură), în imediata vecinătate a verbului *aleargă* (selectat în urma operației de personificare), metafora adverbială *săgeată* dinamizează intens imaginea metaforică.

T. Arghezi, în *Psalm* („Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere”), recurge la semnificațiile figurate ale substantivului adverbializat *grămadă*:

„Ești visul meu, din toate, cel frumos
Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer *grămadă*”.

Visul – metaforă al cărei referent este Dumnezeu „din cer” – implică o atitudine străină de violență. Acțiunea de *a doborî* este incompatibilă cu visul, fapt exprimat de forma negativă a verbului corelat: *nu-ndrăznesc să... dobor*. Întregul complex verbal este indus de metafora substantivală *visul*. Sub influența semantică a verbului *a doborî*, adverbul *grămadă*, generator de imagine vizuală, concretă, devine o metaforă a modalității într-un lanț inductiv.

Frecvent, adverbele de mod se obțin, prin converșiune, din adjective. De exemplu, diverse stări sufletești se redau, metaforic, prin culori. *Gri*, culoarea simbolicului *plumb*, descrie, prin excelență, starea de spirit bacoviană. Adverbul *gri*, provenit din adjectivul omonim, are valoare metaforică în contextul:

„Și în **zarea** grea **de plumb**
Ninge gri”
(G. Bacovia, *Gri*).

Pentru poetul simbolist, agasat de vremea rece, de umezeală, în speță de ploaie și zăpadă, verbele meteorologice, *a ploua* și *a ninge*, desemnează acțiuni agresive, ce-i provoacă sau îi accentuează depresii. Verbul *ninge* nu are subiect. Dar este indus de metafora substantivală „zarea... de plumb”, atâta vreme cât contaminarea, care este de ordin semantic, presupune „potrivirea” valențelor de sens, nu neapărat și respectarea unui tipar sintactic.

Deci, *ninge* se metaforizează în cologație cu „zarea... de plumb” și, la rându-i, impune metaforizarea adverbului *gri*, aflat în coerență cu celelalte componente ale contextului, ce reproduc, laolaltă, un peisaj mai degrabă sufletesc decât natural. Dominat de plumb.

În versurile:

„Voci fără trup în corzi nocturn tresar.

Sfâșietoare-i verva în vioară,

Violoncelu-*amurge violet*”

(L. Bureriu, *Concert în vechea sală*),

autorul intră în dialog cu Bacovia, prin aluzia „amurge violet” trimitând la poemul *Amurg violet*. În *Amurg violet* recunoaștem o sintagmă nominală inductivă: metafora nominală *amurg* induce adjectivul metaforic *violet*, sugerând tot o stare de spirit specific bacoviană. La L. Bureriu, *amurge violet* este o sintagmă verbală. Metafora verbală *amurge* induce adverbul metaforic *violet*. Lanțul inductiv *Violoncelu-amurge violet* are antecedent în versul „Voci fără trup în corzi nocturn tresar”, unde „voci fără trup” este un termen figurat pentru termenul propriu „sunetele”. Această metaforă induce verbul *tresar*, prin operația de personificare, iar verbul exercită influență asupra adverbului de proveniență adjectivală *nocturn*, devenit metaforă în urma unei operații de depersonificare. „Vocile fără trup” sunt în relație de contiguitate cu „violoncelu”, care trans-

feră informație metaforică verbului *amurge*, ce induce metafora adverbială *violet*. Dincolo de coerența externă, realizată cu textul bacovian, aceste versuri evidențiază și o coerență internă, la nivel lexico-semantic, dar și la nivel sonor, unde unitatea discursivă se realizează prin aliterația consoanei „v” (*voci, verva în vioară, violoncelu, violet*).

*

Eugen Dorcescu nu include metafora adverbială în modelul formal și semantic al metaforei. Or, această clasă de metafore, mai puțin frecventă, dar de expresivitate comparabilă cu cea a metaforelor secunde (verbale, adjectivale) trebuie luată în seamă. A fost semnalată încă de Pierre Fontanier (1977: 79-81) și ilustrată cu catachreze. Și noi am inclus-o în tabloul metaforelor categoriale și am dat exemple de metafore poetice edificatoare (v. *supra*). De aceea, ni se pare obligatoriu să nu ignorăm situația metaforei adverbiale în contextul inducției. Datorită acesteia, putem vorbi despre o posibilitate de cuprindere discursivă mai amplă a metaforei vii. Eugen Dorcescu s-a oprit la capacitatea de inducție a metaforei substantivale (asupra verbelor și a adjectivelor). Fără o inducție adverbială nu se poate descrie integral procesul inductiv și nu se poate duce până la capăt argumentația în favoarea echivalenței dintre metafora vie (productivă) și discurs/text. Chiar dacă este mai puțin frecventă decât metaforele

adjectivale și verbale, induse direct de cea substantivală, metafora adverbială asigură legitimitate tabloului teoretic al inducției metaforice. Pe de o parte, este în perfectă simetrie cu cea adjectivală: din punct de vedere sintactic determină un centru de grup, iar, din punct de vedere semantic realizează o determinare *neobișnuită* a termenului regent. Dacă metafora adjectivală este indusă de cea substantivală, metafora adverbială este indusă de cea verbală. Verbul utilizat metaforic contaminează adverbul modal proxim, atrăgându-l în sfera sa semantică. Astfel, în versurile:

„Presupun că – survolând culmile negre,
adiind, rece, în brazi –
gândul se-alătură gândului,
gând cu gând
se-mbrățișează-n văzduh”
(E. Dorcescu, *Reveria*),

sursa imaginii metaforice o reprezintă echivalența subtextuală *vânt-gând*. În baza acesteia, gândul se concretizează, ajunge să performeze acțiuni nespecifice, situate la mari înălțimi, precum aceea de a survola [culmile negre] sau de *adia* [în brazi]. La asemenea altitudini ajunge *gândul-vânt* (vântul fiind perceput, în alt loc, în aceeași lirică dorcesciană, ca „infinit în mișcare” – v. *Sub cerul Genezei 11*). Acolo unde aerul e rece. De aceea, adverbul

rece se compatibilizează semantic cu verbul *a adia*, în cadrul grupului verbal #*adiind*, *rece*, în *brazi#*, în care toate componentele își modifică formulele semantice, pentru a fi, până la urmă, utile transmiterii ideii poetice.

Un traseu inductiv original, dependent de datele unui context edificator, se relevă și în următoarele versuri:

**„Mai multe vieți, la mixer conectate,
Trăit-am, stereofonic și sincron”
(L. Bureriu, *Aripi și gheare*).**

Viața ca sumă de experiențe existențiale declanșează un imprevizibil șir de metafore neologice secunde, selectate din câmpul semantic al muzicii. Metafora de profunzime este viața=muzică. Pluralitatea „vieților conectate la mixer” implică trăirea lor simultană. Verbul **a trăi** – perfect compatibil cu sensul metaforei *viața-muzică* (v. *a trăi viața*, dar și *a trăi muzica*) – își reconfigurează semnificațiile pe fondul percepției auditive, în parteneriat cu adverbe ce constituie lexeme curente în sfera receptării muzicale actuale, precum *stereofonic* și *sincron*. Compatibilizarea verb-adverbe își are justificarea în actul de conectare a „mai multe vieți” la mixer.

Interdependența semantico-sintactică dintre grupul nominal și cel verbal este generatoare de structuri metaforice complexe. Apariția unei metafore adverbiale este condiționată de ocurența unui verb metaforic, care o modelează („regizează”) semantic. Adverbul atras în pro-

cesul de tip inductiv amplifică dimensiunea unui lanț de metafore induse, care, în variantă completă, are structura *metaforă substantivală* → *metaforă verbală* → *metaforă adverbială*:

„Trece o zi. **Luna de cretă**
o *desenează subtil*
în pupilele-ți negre...”
(E. Dorcescu, *Desen*);

„Dar gându-i încoronat
cu **flacăra albastră**
face *să fulgere orbitor*
siliciul din maluri”
(Zoaia Elena Deju,
Aripi de șoimi, ochi de heruvim);

„Acum sunt liberi caii, s-alerge-n univers.
Trec în galop prin flăcări ce ard ucigător.
Lassoul cel fierbinte i-a strâns, letal, din mers;
Nu-i nicio altă șansă să scapi, decât în zbor...”
(L. Bureriu, *Caii arzând în Canion*).

Sursa principală a unui lanț inductiv rămâne metafora substanței. Aceasta, prezentă sau absentă textual, determină metaforizarea verbului asociat, care, la rândul său, prelungește presiunea compatibilizărilor semantice pe o arie mai largă. De exemplu, în versurile:

„Simt vremea cum mă surpă. Sunt un turn,
În care, *ritmic*, **pumnul mării bate**”
(E. Dorcescu, *Camelot 12*),

sursa lanțului inductiv este metafora personificatoare „pumnul mării”. Acest *pumn al mării... bate* în zidul turnului. Cum? *Ritmic*, ca o inimă. Și cu toată forța valului. (cf. Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*: „Zidul vechi al mănăstirii *în cadență* îl izbesc”). Metafora adverbială, *ritmic*, este avansată, ea „prefixează” propoziția metaforică *pumnul mării bate*.

În secvența poetică:

„Și ziua iar apasă, difuză, în final;
Declinul-plumb mă-ncarcă, fluid istovitor,
Și-o **teamnă de amurguri planează triumfal**,
Trăgând pe rațiune întregul ei zăvor”
(L. Bureriu, *Insomnie*),

„teama de amurguri”, o formă a depresiei, amenință eul liric, precum vulturul prada sa. Această relație cu zborul păsărilor răpitoare motivează utilizarea metaforică a verbului *planează*, în a cărei formulă semică figurează dominația, iar, în cazul de față, și controlul, eventual și sadismul celui ce își privește și atacă victima de sus. Adverbul *triumfal* se armonizează cu biruința fricii, a simțământului dominator, care atrofiază/anihilează rațiunea.

În fine, în strofa:

„Și perseidele *fulguiau*
suav și august
deasupra-ne...”
(Zoia Elena Deju, *Fulguiri*),

lanțul inductiv este declanșat de un element nominal subtextual. Meteori de culoare deschisă, ce se observă în lunile iulie-august, *perseidele* au fost considerate de catolici „lacrimile Sfântului Laurențiu”, sărbătorit în 10 august. Particule de praf cosmic, în nuanțe de alb, cad agale din preajma Căii Lactee, în nopțile estivale, precum o ninsoare magică. Ei bine, terțul absent #ninsoare (de perseide)# determină asocierea *perseidelor* cu verbul metaforic *fulguiau*, care induce metaforele adverbiale *suav* și *august*. Foarte interesantă este introducerea în context a adverbului *augúst*, omograf cu substantivul ce denumește luna în care se contemplă perseidele.

Participă la procesul inductiv și locuțiunile adverbiale:

„O să mă dau peste cap de trei ori pe câmpul
ca un covor de Damasc,
mîinile tale părăindu-mi **flori**,
cu umilință **am să le pasc**”
(N. Turtureanu, *Romanț*).

Într-o spirală metaforică declanșată și susținută de echivalența *eu liric – cal*, metafora substantivală *in praesentia* „mâinile tale părându-mi flori” induce verbul *am să pasc*, care exprimă o acțiune specifică patrupedelor. Modalitatea acțiunii implică atitudinea umilă față de iubită, stăpână a inimii eroului. Deci, locuțiunea adverbială *cu umilință*, subliniată de topică, este indusă, în cadrul grupului verbal, de metafora verbală *am să pasc*, situată într-un șir al acțiunilor de adorare a unei fermecătoare domnițe, ale cărei mâini au gingășia și frăgezimea florilor, de către admiratorul/îndrăgostitul metamorfozat în cal.

În *Camelot 6*, de Eugen Dorcescu, identificăm locuțiunea adverbială „-n lung” cu valoare metaforică:

„Sunt trup? Sunt duh? M-ating și nu mă simt.
Răsar din val și iar în val mă leapăd.
Sunt eu, doar eu, **stiletul de argint**,
Tăind oglinda-n lung, până la capăt”.

Lanțul metaforic inductiv pornește de la metafora de identificare a eului liric, în calitate de înotător, cu *stiletul de argint*. Termenul metaforic are ca referent un instrument ascuțit și dur, de culoarea apelor sub raze de lună. Acesta induce metafora verbală *tăind*. Modalitatea de a tăia, *-n lung*, este exprimată de o locuțiune adverbială, care dobândește valoare metaforică în urma contaminării cu sensul metaforei verbale. Tehnica înotului în apa calmă a mării este echivalată cu tehnica sticlarului ce taie o

oglină. Mediază această relație greșita *oglină*, metaforă pentru suprafața întinsă, lină, a unei mări liniștite.

*

În concluzie, metaforele verbale (întotdeauna induse de cele substantivale) pot induce și ele metafore. În cadrul grupului verbal, centrul verbal metaforic influențează adverbul modal, atrăgându-l în sfera lui semantică și impunându-i, astfel, un statut metaforic. Așa cum, în grupul nominal, centrul metaforic, de natură substantivală, își transformă determinantul adjectival în metaforă. Sintagma verbală metaforică se structurează aidoma sintagmei nominale metaforice. Întocmai ca metafora adjectivală, metafora adverbială este lipsită de independență. Ea nu determină doar în plan gramatical verbul, ci este obligată să se armonizeze și cu semnificația acestuia.

Altfel spus, configurația semantică a metaforei adverbiale este dictată de finalitățile expresive ale acțiunii, după cum sensul metaforei adjectivale este impus de finalitățile expresive ale substanței:

- acțiune → modalitate (care ar trebui înțeleasă drept calitate a acțiunii):

„Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai **re'nviu** *luminos* din el ca
Pasărea Phoenix?”

(M. Eminescu, *Odă. În metru antic*);

„Lumina se târăște spre margine de zări
Și în gogoșa noptii *tot mai adânc se strânge*”
(V. Voiculescu, *Metamorfoză*).

- substanță → calitate:

„O! **glasul amintirii** rămâie pururi *mut*,
Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,
Să uit cum după-o clipă din brațele-mi te-ai smult...
Voi fi bătrân și singur, vei fi murit de mult!”
(M. Eminescu, *Departate sunt de tine...*);

„Tot sufletu-i **un clopot mișcat** în vânt pe toarte”
(T. Arghezi, *Voci*) etc.

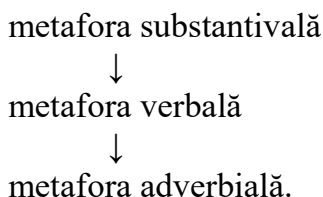
Metafora adverbială apare numai în lanțuri inductive ce conțin trei metafore, raportându-se direct la o metaforă verbală și, desigur, indirect, la o metaforă substantivală. Ea completează un lanț inductiv și se integrează în metafore filate/structuri metaforice complexe:

„Dar acum eram **capră căpruie** eram
Capră și barba-mi curgea pe copite
Și lumea râdea pe nesimțite
Când *atât de spiritualizat* **behăiam**”
(L. Bureriu, *Cafeneaua destinului*)

În plan logic, în lanțul inductiv în care figurează aici adverbul, inducțiile se produc:

- dinspre substanță spre calitate
(*capră* → *căpruie*);
- dinspre substanță spre acțiune
(*capră* → *behăiam*);
- dinspre acțiune spre modalitate
(*atât de spiritualizat* ← *behăiam*).

În principiu, centrii grupurilor nominal și verbal induc metafore; determinanții lor sunt metafore induse. Metafora adverbială se află la capătul unei scheme inductive, căci, spre deosebire de metafora adjectivală și de cea verbală, care sunt induse de metafora substantivală (primară), metafora adverbială este indusă de o metaforă secundă (în raport cu cea substantivală, evident). Indiferent de topica metaforelor, un lanț inductiv care cuprinde o metaforă adverbială s-ar reprezenta, ierarhic, astfel:



Este singura structură metaforică complexă ternară. Cele în care apar metaforele adjectivale și verbale conțin doar doi termeni metaforici.

Putem concluziona, acum, că puterea de cuprindere/extindere a lanțurilor inductive din discursurile poetice este formidabilă. În mecanismul inductiv sunt implicate toate părțile de vorbire noționale (participiile devenind, prin conversiune, adjective: „moartea însăși e-**o floare/risipită în flori**” – E. Dorcescu, *Sub cerul Genezei 16*); sau adverbe: „Străzile, aleile **curg**,/potolit, cu oameni cu/tot, spre abis” – E. Dorcescu, *Sub cerul Genezei 9*). Nu sunt foarte frecvente secvențele discursive care să includă toate tipurile de metafore induse, dar această posibilitate există. Iată-o materializată:

„Femeie, ce mare porți în inimă și cine ești?
Mai cântă-mi înc-odată dorul tău,
să te ascult
și clipele să-mi pară niște **muguri plini**
din care **înfloresc aievea** veșnicii”
(L. Blaga, *Dorul*);

*

„Să fiu **o greblă**...
o greblă dintr-un fier mai trainic
care în zori și către seară
purtată de o mână gânditoare
să pieptene încet pământul
și să descopere
din cine e făcut...
(E. Jebeleanu, *Grebla*);

*

„Ce *cald* **adie** *dulcea* ta **sudoare**
în palida amiază! Dulce floare,
făptura ta străbate primăvara”

(E. Dorcescu, *Thanatica oglindă 12*);

*

„**Soarele** meu
smerit în fața măreției Lui
s-a trezit brusc
hotărând pe loc

să ia ceru-n picioare!

(o vorbă de împreună-mergere
și atât!)”

(Zoia Elena Deju, *Orizonturi 2*)

*

„**Cascade vechi, de cetini**, pe umeri *blând* îmi **sună**
Când trec prin alfabetul frunzișului intens”

(L. Bureriu, *Pacea sufletească a pădurii*) etc.

6.

**INDUCȚIILE ȘI GREFELE
ÎN CONSTRUCȚIA
DISCURSULUI POETIC**

Privită de Eugen Dorcescu drept punte între gramatica și semantica metaforei, inducția metaforică se aplică unor vecinătăți ale unei metafore substantivale sau, mai rar, după cum am adăugat, pentru a înmulți probele în favoarea acestei teorii, ale unei metafore verbale. Acțiunea inductivă găsește în sistemul lingvistic, în relațiile paradigmatică și sintagmatică dintre semne, tot ceea ce îi este necesar (categoriile, unități lexico-gramaticale, structuri sintactice) pentru ca, în comunicarea poetică, metafora să apară în plenitudine expresivă, în lanțuri formale și de conținut. Prin multiplicarea ocurențelor metaforice, prin subtilitatea relațiilor dintre ele, prin expresivitatea termenilor cu care se extinde enunțarea metaforică etc., inducția contribuie la creșterea ponderii metaforei în discursul/textul de natură artistică. Nu doar aceste aspecte ale metaforei/ inducției metaforice/grefei interesează pragmatica, ci și rolul construcțiilor metaforice de a atrage atenția asupra autorului lor. Cel ce operează cu șiruri de metafore/lanțuri metaforice inductive/grefe are competența lingvistică și suflul liric necesare pentru a elabora un discurs poetic de amploare, asumat și

enunțat cu intenția predilectă de a impresiona, de a crea plăcere estetică. În asemenea discursuri, pragmatica urmărește atât particularitățile enunțării, cât și aportul de subiectivitate/personalitate ale creatorului de metafore și de poezie.

Dimensiunea pragmatică nu a fost cuprinsă în modelul teoretic al metaforei al lui Eugen Dorcescu (1975, 2009). Acesta se restrângea la formă (morfologia și sintaxa metaforei) și sens (semantica metaforei). De aceea, în secțiunea ultimă a lucrării, ne-am propus să lărgim modelul dorcescian al metaforei, prin evidențierea unor aspecte pragmatice ale inducției metaforice, în consonanță cu cele gramaticale și semantice.

În contextul științific în care Eugen Dorcescu s-a ocupat de teoria metaforei (deceniile 8 și 9 ale veacului trecut, cartea din 2009 cuprinzând studii publicate până în 1985, dar revizuite), era deja configurată o epistemă a interdisciplinarității, cu accent precumpănitor pe pragmatică. În acest cadru interdisciplinar, a fost scrisă *Metafora vie* a lui Paul Ricoeur, publicată la Paris, în 1975, și tradusă în română abia în 1984. Lui Eugen Dorcescu nu i se poate reproșa lipsa referirilor la o pragmatică a metaforei, fiindcă nu avea cum să fie la curent, în acele vremuri, cel puțin nu în sincronie, cu lucrările de pragmatică publicate în Anglia, America, Franța sau Australia.

Abordarea inducției din unghi pragmatic va urmări să sublinieze, la această dată, și valoarea de instrument de cercetare a inducției metaforice. După aproape cinci decenii de la publicarea originalei teze, ne folosim de șansa de a-i dovedi relevanța practică. În principal, aplicând teza inducției (și urmărind relațiile metaforelor induse cu grefele în structurile metaforice complexe) în analiza poeziei românești, vom înnoi procedurile de interpretare, suplimentându-le cu o perspectivă ce pune în lumină consecințele pozitive ale interdependenței semantică – sintaxă – pragmatică în explorarea textului literar.

Pragmatica nu operează cu unitățile lingvisticii – *sintagmă, propoziție, frază*, chiar dacă nu poate face abstracție de acestea. Le tratează însă drept componente ale unei unități comunicaționale, cum ar fi *enunțul, discursul* sau/și *textul*. Spre deosebire de structurile sintactice, clar departajate prin reguli, unitățile pragmatice sunt delimitate orientativ, de aceea *enunțul, discursul* și *textul* sunt termeni în variație liberă în investigațiile pragmatice.

Utilizarea unei sintagme/propoziții/fraze metaforice într-un act de comunicare artistică înseamnă, automat, transformarea ei într-un enunț/(secvență de) discurs/(secvență de) text metaforic. Inducția antrenează sintagme și propoziții metaforice în enunțarea poetică, în condițiile în care:

- inducțiile adjectivale operează la nivelul sintagmei nominale:

„Femeie răspândită-n mine ca o mireasmă-ntr-o pădure,
Scrisă-n visare ca o slovă, *înfiptă*-n trunchiul meu: **secure**”
(T. Arghezi, *Psalmul de taină*);

„Iar buzele tale sunt, mamă,
O rană tăcută mereu”
(Gr. Vieru, *Buzele mamei*);

„Stau drept în soare. Soarele, pe piept,
Mi-așază *blânda* lui **hemoragie**”
(Eugen Dorcescu, *Camelot 7*) etc.

- inducțiile adverbiale operează la nivelul sintagmei verbale:

„Pe chei, o babă *lin* își **zvîntă** anii,
Cu ochii-n gol fixați spre bulevard”
(B. Fundoianu, *Pe coastă*).

„În colțuri simulacrele **adorm**
Pieziș, ca-ntr-o armură părăsită”
(E. Dorcescu, *Trubadurul din vis 6*);

„Fata-necată
Alb a sclipit...”
(L. Bureriu, *Salcia*) etc.

- inducțiile verbale operează la nivelul propoziției:

„Lalelele ce galbene mai *ard*
În sfeșnicul subțirelui pahar”
(I. Pillat, *Lalele*);

„*să-nvîrtă* **coarba**
fîntînii din inima mea”
(N. Turtureanu, *Cuvinte încrucișate I*);

„Și nu-i nimic dacă o-ncurec în caft:
o să mai *gâfâie* acordeonul
în locul meu – ca unul care e
plămânul balului”
(Ș. Foarță, *O promisiune – 'n formă*
de sonet, cu leitmotive);

„**taur** ridicat
din praf
poemul își *scutură*
coama...”
(Zoja Elena Deju, *Viziune*) etc.

Sintagma metaforică și propoziția metaforică reprezintă, în optica și terminologia lui Eugen Dorcescu (v. *supra*), structuri metaforice complexe. Fiecare dintre acestea conține cel puțin două structuri metaforice simple: în cazul sintagmei nominale, o metaforă substantivală-centru și o metaforă adjectivală indusă; în situația sintagmei

verbale, o metaforă verbală-centru și una adverbială indusă, iar în propoziție, o metaforă substantivală-centru și o metaforă verbală indusă. Atât enunțul metaforic echivalent cu o sintagmă, cât și cel corespunzător unei propoziții sunt constituite dintr-o singură mișcare inductivă: dinspre metafora substantivală spre cea adjectivală sau dinspre metafora verbală spre cea adverbială, respectiv dinspre metafora substantivală spre cea verbală. Atunci când numărul mișcărilor este mai mare, avem de-a face cu un *lanț metaforic inductiv*:

„... *duceam* pe țarină odoare sfinte
și eram **cal**, eram **cal**
dacă vei crede, dacă vei crede
pasc și acum iarba cea verde
Dacă vei crede, m-a *călărit*
prințul luminii spre asfințit
și toată noaptea *am stat de veghe*
lîngă prințesa fără pereche”
(N. Turtureanu, *Romanț*).

Laolaltă, aceste tipuri fundamentale de inducții reflectă axa ontologică, la care s-a referit, cu diferite ocazii, același Eugen Dorcescu: *substanță – acțiune – calitate*, la care noi am adăugat, cu argumente și probe, *modalitatea*. Aceasta constituie un fel de matrice, cu incalculabile posibilități de generare de metafore/lanțuri metaforice induse.

Nu există vreo limită privind numărul inducțiilor (al mișcărilor inductive) metaforice dintr-un text poetic. Bunăoară, o metaforă-centru poate dezvolta și două inducții:

„Din întunericul meu *s-a deșteptat*
Și *zboară*-n văzduhul înstelat
Acvila amintirii”

(T. Arghezi, *Denie cu clopote*);

„Soarele în răsărit – de sânge-și *spală*-n mare
lăncile cu care *a ucis* în goană noaptea
ca pe-o fiară”

(L. Blaga, *La mare*);

„O umbră parcă mi-a fugit din trup,
și-n seara asta mi-i atât de bine,
că parcă-aș vrea cu mânele *să rup*
urzicile care-*au crescut* în mine”

(B. Fundoianu, *Ora de vizită*) etc.

- sau chiar mai multe inducții/lanțuri inductive:

„Cu prietenii mei n-am urcat niciodată în turn
Să declanșez străvechiul gong de bronz,
Să-mi culc apoi obrazul pe **tunetu**-i sferic și galben,
Înverigat cu inscripții terifiante”

(L. Bureriu, xxx);

„O, **vulturul zburând**
rotitor prin herbură, **acvila** ce *dă*
largi ocoluri poemului meu...”
(Zoia Elena Deju, *Poem cu acvilă*);

„Orașul, **ins cosmic**,
fără chip, fără mască,
încearcă-n amurg să fugă de sine,
să intre în sine,
să nu se cunoască.
Schizoid, profund *depresiv*, *gesticulează*,
acuză, *bănuiește* sau
zace
în necruțătoarea, solara,
apocaliptica lui carapace”
(E. Dorcescu, *Abaddon 26*) etc.

Numărul inducțiilor și amplexarea secvențelor discursive în care se observă existența lor nu sunt, în sine, o condiție pentru valoarea estetică a textului. De pildă, foarte expresive sunt și inducțiile ce își au sursa într-un enunț metaforic eliptic:

„Legenda însă-i *coaptă* și *pică-n* iarbă nouă”
(L. Bureriu, *Nostalgie germană*).

Aici, metafora adjectivală *coaptă*, la fel ca și metafora verbală *pică*, este indusă de termenul figurat absent, dar perfect deductibil din semnificația enunțului: *poamă*.

La antipod, se pot identifica inducții interesante care își au originea în două sau mai multe metafore substantivale, precum în secvența:

„... **picuri de lumină**
și **stropi de pace** – *cad* neconținut
din cer
și *împietresc*
în mine”

(L. Blaga, *Stalactita*),

unde inducțiile verbale *cad* și *împietresc* pornesc de la același subiect multiplu metaforic: *picuri de lumină* și *stropi de pace*.

În discursul poetic, mecanismele inductive acționează, adeseori, surprinzător. De pildă, în versurile:

„Iar focu-și **scoate limbile**, *cîinește*,
ne *linge* și se *gudură*, *confuz...*”

(N. Turtureanu, *Focul*),

descoperim, la prima vedere, o metaforă substantivală nucleu (*limbile [focului]*), care induce verbul-predicat *scoate*. Dacă, în loc de o propoziție, am recunoaște în structura metaforică *scoate limbile* o locuțiune verbală metaforică, am observa că aceasta induce metafora adverbială *cîinește*. Se deduce din semantica primului vers existența unei echivalențe subsidiare: *foc-câine*. Aceasta reprezintă termenul figurat absent (eliptic, în terminologia lui Eugen

Dorcescu), ce motivează lanțul inductiv *scoate limbile, linge și se gudură*. Și *confuz* este o metaforă indusă. Poate fi adverbială, în oglindă cu *cîinește*. Dar poate fi și adjectivală (forma adjectivului la masculin, singular este identică cu cea a adverbului de mod), dacă am considera că avem aici o structură metaforică predicativă suplimentară.

În mod similar, în versurile:

„Dar, părăsind orașul, răzbate pe câmpie,
Se scutură deodată de praf și n-o mai văz,
Măsoară *iepurește* păduri, livezi, moșie,
Ciulind urechi de raze prin verdele ovăz”

(I. Pillat, *Lumina lunii*),

mesajul poetic scoate la iveală echivalența subsidiară *lumina lunii* (metaforă substantivală ocurentă în titlul poemului) – *iepure*. De la nivelul structurii adânci, termenul figurat – absent în discurs, dar prezent în paratext – manageriază structura metaforică complexă, în care inducția verbală *măsoară* induce o metaforă adverbială relevantă: *iepurește*. Dar și greșa *urechi de raze*, ce oglindește structura compozită, de adâncime, a termenului figurat (*lumina lunii* – *iepure*), devine sursă pentru metafora verbală indusă *ciulind*.

Asemenea legături subtile între metafora de adâncime/exterioară textului și metaforele de suprafață

ilustrează valabilitatea teoriei interacțiunii. În zona de intersecție a mulțimii de seme aferente sensului lexemului *foc* cu mulțimea de seme aferente lexemului *câine* se reține argumentul pentru metafora *limbile* și pentru toată desfășurarea inductivă ulterioară. La intersecția mulțimii semelor ce definesc *lumina selenară* cu mulțimea semelor ce descriu *iepurele* figurează și semul /măsurare/- a timpului, a distanței, pe care se bazează lanțul metaforic inductiv din al doilea exemplu.

Teoriile pragmatice ale metaforei au în vedere, cum am atras atenția, și autorii enunțurilor metaforice. Poemele-metaforă nu sunt doar un indiciu al inventivității, al maniabilității unor structuri metaforice ori al talentului/talantului poezilor. Metaforele filate/extinse provin, mai ales, din profunzimi insondabile ale trăirii poetice, din inspirație, din viziune. Și, cum am mai spus, rămân pe veci legate de autorii lor. Nu doar în istoria literară. Ci și în memoria cititorului de poezie. Dar, când acest lucru se întâmplă, este vorba deja despre un sens pragmatic al poemului-metaforic: acela de a trimite mereu la autorul său. De a nu se desprinde de el.

Este un loc comun în ultima jumătate a secolului trecut afirmația că pragmatica se asociază, evoluează împreună cu semantica și sintaxa în orice construcție semiotică. Deci, și în cea metaforică. De bună seamă, vom găsi această interferență și în structurile metaforice

complexe ce găzduiesc inducțiile. La consolidarea cărora contribuie și valențe stilistice, estetice, axiologice etc., mai mult sau mai puțin vizibile, dar resimțite de un cititor autentic de poezie, care, în felul său, participă la definirea sensului/sensurilor artistice.

„Expunerea de fapte” de până acum pledează pentru recunoașterea inducției, alături de grefă, drept germeni discursivi, importanți, deopotrivă, pentru semantica, sintaxa și pragmatica textului poetic.

Prin inducție și grefă, o imagine metaforică (să-i spunem *primară*, fiindcă de la ea pornesc infiltrațiile metaforice din discurs) se modifică substanțial, odată cu dimensiunile structurii sintactice în care își croiește vad. Depistarea operațiilor inductive și a grefelor ne conduce pe traseul metaforic, decis, pas cu pas, de către autor. Să pornim de la exemplul:

„și clipele să-mi pară niște **muguri plini**
din care *înfloresc* aieva veșnicii”
(L. Blaga, *Dorul*).

Metafora *muguri* se află în coalescență cu termenul propriu, *clipele*, care este subiectul propoziției regente. Adjectivul *plini* întregeste imaginea germinativă a mugurilor ce stau să plesnească. Metafora centrală *muguri* induce verbul metaforic *să înflorească*, aflat în relație și cu metafora substantivală *veșnicii*. Se stabilește astfel un

paradoxal raport de echivalență între *clipe* și *veșnicii*. Dar ceea ce este aberant în plan logic devine plauzibil din punct de vedere pragmatic. Pragmatica identifică un context în care acest enunț este perfect adecvat: contextul poetic. Rezoluția *clipele devin veșnicii*, la care se ajunge prin inducție, sugerează o filosofie a poeziei, al cărei maestru neîntrecut este Lucian Blaga.

Alteori, structurile metaforice complexe sunt mai bogate, iar sensurile lor mai dificil de deslușit. Totuși, lanțurile inductive se dovedesc un ghid util în acest scop. Mai cu seamă când se coroborează cu instrumente pragmatice, precum presupuziția (când fondul de cunoștințe comun enunțiatorului și destinatarului permite omiterea unor secvențe textuale), implicatura (când suplimentarea enunțului cu datele omise, dar deductibile în context, admite refacerea formei logice a discursului) sau subînțelesurile (strecurate în subtext de autor și identificate de un receptor abil). Bunăoară, în secvența discursivă:

„Dar meri, și peri, și pruni de pe coline
Răspund și ei, *trăgând* cu **praf de flori**,
Și-n bâzâit *de* **gloanțe de albine**,
Desfășură **un lanț de trăgători**”
(I. Pillat, *Primăvara*),

comunicarea poetică pornește de la presupuziția că cititorul cunoaște foarte bine tabloul pomilor înfloriți

primăvara, năpădiți de albine, și zumzetul continuu al harnicelor insecte. De asemenea, cititorul recunoaște și tabloul unui câmp de luptă, pe care se înfruntă două oștiri inamice: cea a pomilor în floare și cea a albinelor. Astfel încât, referirea, metaforică, la riposta pomilor agresați de albine, după un scenariu împrumutat din strategiile militare, ține cont de aceste presupoziii, care, pe de o parte, orientează comunicarea literară spre un anumit tip de cititor (crescut la țară, familiarizat cu armata), pe de alta, îi permit autorului de discurs să treacă sub tăcere preliminariile și să strecoare, în pastel, subînțelesuri (ironia, duioșia etc. cu care abordează tema, într-un scenariu ludic). De asemenea, să dea prilej de implicaturi: *trăgând cu praf de flori* [de parcă ar trage niște soldați cu praf de pușcă] sau *desfășură*, verb predicativ în locul unei copule/copule lexico-gramaticale [de parcă s-ar desfășura pe coline o formațiune de luptă]. Implicaturile scot, de fapt, la iveală comparațiile subsidiare. Evocarea analogică a unei confruntări de tabere într-o structură metaforică complexă duce la pecetluirea unei surprinzătoare echivalențe: #meri, și peri, și pruni (de pe coline) – **un lanț de trăgători**. Termenul metaforic *un lanț de trăgători*, aflat la distanță de termenul propriu, corespunzător subiectului multiplu al propoziției, induce metafora verbală *trăgând* și grefa *praf de flori* (care face transparentă comparația suport: #polenul ca praful de pușcă#). Din recuzita

militară face parte și metafora *gloanțe de albine*, ce generează și o imagine auditivă, simultană celei vizuale, sugerând zgomotul gloanțelor (= albinelor) în zbor: *bâzâit... de gloanțe de albine*. Inducția dirijează, așadar, lectura, pune lucrurile la locurile lor, în acest pastel vibrant, cu incontestabile virtuți estetice.

*

Data fiind contribuția lor în generarea de discurs liric, inducția și grefa devin obiecte ale analizei discursului⁶.

Metafora proliferează cantitativ și, de cele mai multe ori, și calitativ, așa cum am văzut deja, fie prin inducții, fie prin grefe, sau prin combinarea inducțiilor cu grefele. Cantitativ, fiindcă după fiecare inducție se lărgește aria metaforizată dintr-un poem; calitativ, fiindcă, simultan, sporesc și semnificațiile figurate ale textului, poeticitatea lui. Am urmărit deja ambele dimensiuni ale expansiunii metaforice, îndeosebi atunci când ne-am referit la simbolul artistic mixt. Revenim acum la acest fenomen, dar din

⁶Termenul de *analiză a discursului* a fost utilizat pentru prima oară în 1952 de către Zellig S. Harris pentru a deosebi o sintaxă de tip *sentence* de o sintaxă *transfrastică*, semnalând, cu acest prilej, rolul conectorilor ce fac diferența dintre frază și discurs. Cu timpul, accepțiunile acestui termen s-au multiplicat. El denumește în prezent: fie o direcție de cercetare din Pragmatică, fie un domeniu interdisciplinar, fie o disciplină de sine-stătătoare, situată la intersecția dintre filologie, retorică/pragmatica, filosofie, psihologie, semiotică etc. În privința *Analizei discursului*, Daniela Rovența-Frumușani vorbește de un „interacționism simbolic” (2004: 7).

prisma discursivității⁷, pentru a analiza, cu ajutorul sugestiilor interdisciplinare, dinamica metaforei în poezia românească. Inducția și grefa sunt repere foarte prețioase

⁷ Raportat la frază, discursul este perceput drept „megafrasă” – unitate ce înglobează fraze și, prin urmare, este supraordonată acestora. De aceea, acceptă observații, analize de natură lingvistică. Ordinea discursivă se interpretează, mai ales, cu mijloacele gramaticii structurale sau generative-transformaționale. De pildă, conform unui model generativ-transformațional al discursului, se subliniază că acesta pornește dinspre o structură de adâncime spre o structură de suprafață, care, în niciun caz, nu se pot identifica cu cele ale propoziției. Rezultă din analiza discursului cu instrumente lingvistice că, deși fraza este unitatea sintactică din care se construiește discursul, acesta din urmă se distinge de frază printr-o structură care nu este eminent lingvistică. Textul/discursul nu este o unitate gramaticală, ci o entitate realizată cu ajutorul unor unități gramaticale. Prin urmare, nici analiza acestei unități, mai complexă decât cea lingvistică, nu se poate face numai cu mijloace lingvistice. În general, analiza de text/ discurs implică două faze:

(a) analiza *propoziției*: „Tu, clopot spart, tu inimă, mai suni?” (D. Mălin, *Ascuns*) - analiză în limitele sintaxei structurale/generative-transformaționale;

(b) analiza *tacticii* (a enunțului lingvistic modificat subiectiv și, deci, marcat pragmatic, care se pretează la considerații pragmatice: „Tu, **clopot spart**, tu inimă, mai *sun*?” (D. Mălin, *Ascuns*) [Enunțul are un impact emoțional puternic, interlocutorul este empatic cu autorul etc.].

Raportat la *enunț*, discursul se prezintă ca un cumul de enunțuri. É. Benveniste (2000) vede în discurs un proces de enunțare, în a cărei constituire au un rol important enunțiatorul (rol gramaticalizat prin forma specifică, de persoana I singular, a pronumelui personal) și situarea sa față de actul enunțării (reflectată de timpurile verbale și de demonstrative). Și pentru O. Ducrot și J.M. Schaeffer (1996) enunțiatorul este un factor definitoriu pentru discurs, în timp ce fraza este independentă de instanța emitentă. Ei definesc discursul ca ansamblu al enunțurilor emise de un enunțiator, care transmit un mesaj semantic unitar. Pentru realizarea caracterului unitar al temei discursului, este important ca enunțurile din componența sa să răspundă testului coerenței.

pentru un asemenea demers. Iată cum ne direcționează, în analiza mecanismului metaforic, prezența și topica acestora. În versurile:

„**Vas de alabastru** plin cu mirul lunii
Cerule noapții calde-ți *curge* la picioare”

(V. Voiculescu, *Vas de alabastru*),

metafora nucleară este **vas de alabastru**, termen figurat în coalescența #cerul noapții... vas de alabastru#, implicând comparația-suport #cerul noapții este ca un vas de alabastru#. Pe de o parte, se sugerează concretitudinea, tăria cerului, pe de alta, calitatea sa de recipient pentru minunile celeste nocturne. Cum ar fi cea desemnată de grefa metaforică *mirul lunii*. Mirul este în creștinism o taină. Și mai tainică este imaginea mirului din lună, revărsat de cerul nocturn ca dintr-un **vas de alabastru**. Mirul, fiind lichid, *curge*. Verbul *curge* este o metaforă indusă. Aparent, sursa directă a inducției ar fi grefa *mirul lunii*. De fapt, inducția pornește de la întreaga construcție figurată de natură nominală „Vas de alabastru plin cu mirul lunii”, echivalentă cu „Cerule noapții”, de la care se inițiază comunicarea poetică. Apreciativă, înălțătoare. Plină de vibrație mistică. Într-o estetică a sublimului.

Să privim acum aceeași relație cer-pământ, tratată dintr-o perspectivă opusă. În aceeași estetică a sublimului. În secvența:

„Norii – **cearceafuri** și **pleduri** *murdare* –
împrăștie, până jos, pe pământ,
picături și miros de sudoare”
(E. Dorcescu, *Exodul 9*),

coalescența este de tip apozitiv: norii – **cearceafuri** și **pleduri**. Termenii figurați *cearceafuri* și *pleduri* aparțin aceleiași sfere semantice, referindu-se la pânze/țesături cu care se învelește patul. Prin urmare, aceștia, împreună, induc o metaforă adjectivală (*murdare*) și o metaforă verbală (*împrăștie*). Ambele inducții sunt semne ale degradării. Imaginea depreciativă este suplimentată de două grefe: *picături [de sudoare]* și *miros de sudoare*. În expansiunea metaforică se împletesc imagini vizuale („cearceafuri și pleduri murdare”) cu imagini dinamice („împrăștie, până jos, pe pământ”) și olfactive („picături [de sudoare] și miros de sudoare”). Laolaltă, acestea redau manifestările unui cer impur, contaminat de imoralitatea atotstăpânitoare pe pământ. Într-o „apocalipsă de periferie”. Sfâșietoare. Disperată.

Marii autori de poezie gestionează reverberațiile metaforice într-un mod care îi reprezintă⁸ (în aceeași

⁸ Emiterea unui discurs metaforic înseamnă integrarea acestuia într-un act de comunicare special. De pildă, odată publicat, un poem este automat înscris într-un act de comunicare cu numeroase necunoscute. Comunicarea poetică nu implică interlocuția directă. Faza emiterii este urmată de cea/cele a/ale receptării. Există doar un moment al enunțării, urmat de o receptare deschisă. De regulă, un poet autentic este receptat

măsură ca opțiunea tematică, prozodică, ori apartenența la un curent literar).

6.1. Unitatea semantico-sintactică a discursului metaforic inductiv

Mecanismul inductiv este întotdeauna generator de secvențe discursive suplimentare, pe care poetul le asamblează după cum îi dictează propriul gust, propria știință a textualizării, propria chemare artistică. Cu toată libertatea de care dispune creatorul, el este constrâns să respecte regulile nescrise ale coerenței și ale coeziunii textuale. Precum *discursul* și *textul*, noțiunile de *coerență* și *coeziune* sunt parțial interferente și, în numeroase situații, chiar echivalente⁹. Totuși, în analiza aportului inducțiilor/grefelor la realizarea coerenței și a coeziunii

de cititori nenumărați, cu statut social, profil psihologic, capacitate de interpretare etc. impredictibile. Calitatea, durata și anvergura receptării nu se pot estima în momentul angajării unui poem în actul de comunicare literară.

⁹ Competența comunicativă, asupra definiției căreia s-au oprit numeroși lingviști (v. Jakobson, Orecchioni, Chomsky, Segre etc.), ar înmănunchea câteva tipuri de competențe: *gramaticală* (știința de a înțelege și a exprima literal sensul unui enunț), *sociolingvistică* (știința de a alege și de a formula subiectul enunțurilor în funcție de interlocutor), *discursivă* (știința de a realiza coeziunea și coerența dintre părțile unui discurs) și *strategică* (știința dezvoltării unei strategii verbale și non-verbale în comunicarea discursivă).

discursive, noi ne vom strădui să ținem cont de diferența dintre accepțiunile lor fundamentale¹⁰.

6.1.1. Coerența secvențelor discursive în discursul metaforic

Coerența este, în general, definită ca un fenomen de natură semantică. Ea descrie o suită de idei non-contradictorii. Într-un discurs coerent, secvența discursivă ulterioară decurge din cea precedentă. În niciun caz, sub nicio formă, nu se admite o ruptură logică între părțile discursului poetic clasic, ci se pretinde o continuitate de sens de la una la alta.

Sucesiunea părților componente este și o particularitate sintactică a discursului, ținând de linearitatea semnului lingvistic. În afară de exemplaritatea sintactică, într-un text poetic corect structurat, se cere și realizarea unei continuități semantice¹¹.

Însă pretenția de coerență nu privește doar elementele constitutive ale discursului poetic, ci și raporturile lui cu un alt discurs/cu alte discursuri ale aceluiași

¹⁰ Noțiunile de *coerență* și *coeziune* acoperă legăturile de sens și formale dintre secvențele discursive. În linii mari, coerența denumește continuitatea semantică (non-contradicția logică) dintre partea succedentă și cea precedentă, în vreme ce coeziunea denotă proceduri sintactice care asigură unitatea expresivă a discursului (repetiții, paralelisme sintactice, pronominalizări – anafore, catafore –, elipse etc.).

autor. Ne vom ocupa mai întâi de această *coerență externă*, mult mai greu de atins, dar care, odată realizată, probează unitatea creației, oferindu-i comentatorului posibilitatea de a privi un grup de poezii, rareori, chiar totalitatea poeziilor unui autor, drept un singur text – o operă poetică.

6.1.1.1. Coerența externă

La Eugen Dorcescu, în secvența incipientă din *Nirvana. Ars poetica*:

„Vom sta alături, ușă
lângă ușă.
În două urne
gemene-n mormânt.
Cu **mâna** ta *firavă*, **de**
cenușă,
vei bate-ncet...”

metafora verbală *vei bate* este indusă de **mâna... de cenușă**, o greșă tip *pars pro toto*, provenind de la metafora **omului de cenușă**, recurentă în poezia dorcesciană: o antologie poartă acest titlu (*Omul de cenușă*, 2002); de asemenea, există un poem intitulat astfel, în spaniolă: *El hombre de cenizas*, iar în *Poemele Bătrânului 44*, se precizează statutul ontologic al protagonistului – *alter ego* al autorului, recurgându-se la *cenușă* ca element definitiv:

„Bătrânul este
un om, încă viu de
cenușă”.

În *Poemele Bătrânului* (2002), ca și în *Nirvana* (2014) ori în *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie* (2015), *cenușa* este mai mult decât un element metaforic („Bătrânul abandonează *cenușile* somnului” – *Poemele Bătrânului* 30; „să se întoarcă în tărâmul secret,/la florile lui de/*cenușă*” – *Poemele Bătrânului* 35; „... primăvara nu-i altceva decât o/invazie subterană de/viermi/și-o explozie celestă de *cenușă* – *Poemele Bătrânului* 37; „ființă tragică, nefericită ce ești,/o sărbătoare în urma căreia,/însă,/tot duală rămâi:/în văzduh – flacăra,/jos, pe pământ – *cenușă*” – *Poemele Bătrânului* 57; „dorul/e gustul de/*cenușă* și scrum/din pâine, din/lacrimi, din paharul/cu apă, din/ale dimineții/sinistre cafele” – *Dorul*, din *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie* etc.): devine simbol – pentru destinul uman, pentru universul unui personaj simbol, pentru tăria sentimentelor eului liric. A se vedea:

A.

„Pare de necrezut, dar
Bătrânul a fost tânăr
cândva,
pare de necrezut, dar va
fi din nou tânăr,

va fi **flacăra** tânără,
lumină tânără, izvorâtă din flacăra,
fum tânăr, plutind peste
apele Râului,
va fi **lacrimă** tânără, în
pleoapele celui ce privește
flacăra, fumul,
va fi **cenușă** tânără, presărată în apele
străvechi, în
apele verzi și bătrâne...”

(*Poemele Bătrânului 31*).

Cenușa figurează aici într-o structură metaforică complexă, unde o serie de cinci metafore substantivale (*flacăra, lumină, fum, lacrimă, cenușă*) induc aceeași metaforă adjectivală (*tânăr/ă*), expresie sfâșietoare a dorului Bătrânului de vigoarea tinereții de mult trecute, dar și a dragostei sale de viață (de microuniversul său), în baza căreia se proiectează un început de nou drum. Metafora *cenușă* este cel din urmă element din suita de metafore generatoare de inducții, ultimul din scenariul metaforic al incinerării. În paralelism sintactic, cele cinci metafore, sunt dispuse într-o ordine... cronologică. *Cenușa* devine argument forte într-o serie a argumentelor pentru tinerețe (aceea de... după). Simbol al lumii de dincolo. Căreia îi aparține și „mâna... de cenușă”, nucleu al unui lanț inductiv complet („cu **mâna** ta *firavă de/cenușă/vei*

bate-ncet”), din *Nirvana. Ars poetica*. Cu care *Poemele Bătrânului 31* realizează un raport de coerență externă.

B.

„Bătrânul e atât de
singur, încât
nu-și mai află loc în
spațiu și timp, s-a ghemuit în
vechiul lui *faeton de*
cenușă,
cu vizitiu de
cenușă,
cu doi cai de
cenușă,
stă rezemat pe *tapițeria*
de scrum și **cenușă**,
străbate un peisaj
neînchipuit de pustiu,
neînchipuit de frumos,
operă a incinerării universale,
străbate un peisaj peste care
noaptea coboară definitiv,
o singură flăcăruie, un rest
al incendiului cosmic, îi
luminează,
de foarte departe,
drumul alb,
de cenușă”

(*Poemele Bătrânului 45*).

De data aceasta, metafora verbală *cenușă*, cu funcția sintactică de atribut substantival prepozițional (în acuzativ) față de substantive ai căror referenți compun un scenariu desprins parcă din povești/basme din copilăria Bătrânului, apare de cinci ori în discursul poetic: „*faeton de/cenușă,/ cu vizitiu de/cenușă,/cu doi cai de cenușă,/stă rezemat pe tapițeria/de scrum și cenușă*”, respectiv, „*drumul alb/de cenușă*”. Numărul 5 pare a nu fi întâmplător. Este numărul tuturor simțurilor. Putem, deci, presupune că, astfel, autorul introduce lectorul într-o lume sensibilă, îl obligă la empatie, la participare sufletească în bizara călătorie. În același timp, adresându-se simțirii sale, Poetul îi atrage atenția asupra importanței mesajului enunțat. Ca și în poemul precedent, sudura discursivă o asigură repetiția (ce apare în structuri sintactice identice sau foarte asemănătoare). Stăruința asupra ideii că suntem ceea ce devenim, adică *cenușă*. Fiind predestinați morții, suntem predestinați și *cenușii*. Reducerii la absurd... sau la esență. Ceea ce pare a fi totuna. În orice caz, într-o zi, Bătrânul va fi el însuși *de cenușă*. Precum este ființa iubită, care bate la implacabila ușă a morții, „cu mâna ei (firavă)... de cenușă”. Prin urmare, se întâlnesc, în fond, nu doar formal, liniile ideatice din textele *Nirvana. Ars poetica* și *Poemele Bătrânului 45*.

C.

„Te-am iubit când
erai trup, și sânge,
și duh.

Te iubesc, și cenușă.

Te iubesc,
fiind încă
trup, și sânge, și
duh,

Te voi iubi, și cenușă”

(*Nirvana* 28).

Cele două strofe citate sunt construite în paralelism sintactic. Accentele discursive sunt situate asupra diferitelor forme temporale ale verbului *a iubi* (ce acoperă întreaga axă a timpului: *te-am iubit*, de două ori *te iubesc* și *te voi iubi*) – ocupând, în exclusivitate, începutul de vers –, precum și asupra metaforei substantivale **cenușă**, referitoare la moarte, care este plasată la sfârșit de vers (și strofă). Concentrarea ideii poetice în câteva versuri scurte culminează cu elipsele din finalul strofelor: *Te iubesc, și cenușă* (cu implicatura pragmatică: Te iubesc [și acum], și [când ești] *cenușă* [adică moartă]); și *Te voi iubi, și cenușă* (cu implicatura pragmatică: Te voi iubi [și atunci], și [când voi fi] *cenușă* [adică mort]).

O superbă declarație de dragoste. Precum tot volumul *Nirvana* (2014). Mai mult, un legământ *à la vie, à la mort...* Rostit în fața cenușii ființei iubite. A celei cu „mâna... de cenușă” din *Nirvana. Ars poetica*. Nu cătușa legămintelor telurice, nu flăcările/focul, ci însăși *cenușa* obligă moral la respectarea, în spirit și în literă, a angajamentului sacru. Prin venerarea cenușii, și acest poem, *Nirvana 28*, se află în raport de coerență externă cu *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*, motivând recunoașterea „omului de cenușă” drept sursă metaforică a grefei „mâna ta (firavă) de cenușă”.

Cenușa este o metaforă liant. Toate poemele despre care am vorbit sunt convergente tematic, simbolic și stilistic. „Mâna de cenușă”... *bate...* la uși deschise. Autorul [viu] al acestor versuri se află, cu toată ființa sa, pe calea cenușii: „pe drumul alb,/de cenușă”. *Cenușa* desemnează puritatea maximă pe care o poate atinge trupul, trecut prin stihia focului sterilizant și spiritualizant. Toate ființele și obiectele universului de discurs al Poetului devin cenușă. Fiindcă cenușă au fost *ab initio*. Eul liric a dobândit această certitudine, grație cunoașterii prin suferință. *Cenușa* este, până la urmă, ca la Blaga, o stare de grație. O (i)realitate previzibilă, certă. Obsesia sau visul dorcescian al cenușii trimite semnale în toată opera poetică. Pe cât de cutremurătoare ar părea cuiva această perspectivă, pe atât de râvnită este ea de către

Poet. Eul liric și-o dorește cu o febrilitate ce amintește de nerăbdarea Bătrânului de a se integra în familia focului (v. *supra Poemele Bătrânului* 52). Cenușa vindecă toate rănilile sufletului. Este și locul ultim de întâlnire cu sufletul pereche. Rampa de lansare a unui zbor astral, nirvanic, în care se îngemănează dorul și speranța de veșnică iubire cu dorul și speranța de eternitate:

„Să ne desprindem, deci,
tu – gând, eu – gând,
și-așa ne vom uni din nou,
zburând,
și liberi,
și eterni,
și jubilând,
ca flacăra zvâcnită din
cenușă”.

În „flacăra zvâcnită din/cenușă” se întrezărește Pasărea Phoenix. Intrăm în mit, prin *cenușă*.

*

De asemenea, metafora *turnului*, cu dezvoltările metaforice aferente speciei, stabilește o coerență intertextuală, de data aceasta între poezia originală a lui Eugen Dorcescu și stihurile sale din cărțile sapiențiale ale *Bibliei* – mostre de lirism autentic.

Ca simbol arhetipal al verticalității, al ascensiunii, *turnul* se asociază simbolurilor din categoria *axis mundi*, făcând legătura dintre pământ și cer (v. pomul/arborele/copacul; stâlpul/coloana; turla/zidul etc.). El este asociat și simbolurilor puterii și ale autorității (zeul, regele sau împăratul, sacerdotul, războinicul, chiar și vânătorul, sunt, adeseori, asimilați – în mituri, legende sau în literatura cultă – unui turn de neclintit). De aceea, se consideră că turnul aparține unui regim diurn al imaginarului, funcționând sub incidența principiului – moral, axiologic – masculin.

În creația poetică originală semnată de Eugen Dorcescu, mai precis, în poemul *Camelot 12*, metafora *eu-turn* simbolizează comuniunea lăuntrică eu liric – cavaler avataric (cavalerul de la legendara Masă Rotundă a Regelui Arthur), în vreme ce în stihuirile biblice, adică în *Pilda 18, 10*, inspirată de celebrele *Pilde ale lui Solomon*, metafora *turn* simbolizează, prin echivalența vădită cu Numele divin (*pars pro toto*), însăși Dumnezeuirea. Același simbolizant, *turnul*, are, deci, referenți diferiți, a căror ontologie se pretează la glosări metaforice.

Mai întâi, vom analiza dezvoltarea metaforei *un turn*, identificată într-o baladă medievală din manuscrisele anului 1984. *Turnul* este aici termen figurat într-o metaforă coalescentă, cu termenul propriu inclus în desinența copulei gramaticale *sunt*. Referentul este transparent: eul

liric. Chiar dacă este personificat, turnul are slăbiciunea și destinul materiei. Precum omul zămislit din țărână, este și el condamnat să dispară de pe fața pământului la un moment dat. Un șir de lanțuri inductive sugerează dramatismul unui *turn* vulnerabil – deopotrivă pământesc și omenesc:

„Simt vremea cum mă *surpă*. Sunt **un turn**,
În care, *ritmic*, **pumnul mării bate**. [...]
O, sufletul! În **zidul** lui *cărunt*,
Pier razele și valurile. Chipul
Din zare își *amestecă nisipul*
În **rumegușul turnului** ce sunt.
(*Camelot 12*, 05.02.1984)

În primul vers, metafora substantivală *turn* induce verbul metaforic *surpă*, antepus metaforei sursă, sub accent suplimentar. Surparea/năruirea/ruina este inerentă oricărui turn. În mod special, turnului medieval, din decorul mitului celtic, turn care este agresat fără încetare de loviturile apelor mării. Metafora *pumnul mării* redă plastic, prin apel la personificare, tăria loviturilor acvaticice. Lanțul inductiv este alcătuit din verbe ce denotă acțiuni violente, provenind din câmpul lexico-semantic al *pumnului*: *a lovi*, *a trage*, *a bate*. Cel din urmă a fost ales pentru compatibilizarea de sens cu inspirata metaforă nucleu. De la verbul metaforic *bate* mai pornește o

inducție: spre metafora adverbială *ritmic*, plasată înaintea metaforei *pumnul mării*, pentru a sublinia cadența constantă a nimicitoarelor lovituri. *Zidul* turnului este o metaforă, în egală măsură, pentru duritate și slăbiciune. Zidul este învelișul material al unui suflet. Zid și suflet coabitează în turn precum trupul și duhul în om. Numai așa se justifică inducția adjectivală *cărunt*. Cu toată rezistența ce o opune asediului marin, zidul se erodează sub lovituri de „raze [solare, lunare] și valuri”. Intervine încă un lanț metaforic pentru a sublinia drama eului = cavaler = turn. Metafora *nisipul* redă sugestiv *chipul din zare*, întrezărit prin negura amintirii. Și turnul și cavalerul de demult se destramă, imaginea lor se năruie sub ochii cititorului, ajungându-se la un amestec de nisip și rumeguș, în deplină solidaritate cu eul liric: „... Chipul/Din zare își amestecă **nisipul/În rumegușul turnului** ce sunt”. Tensiunea lirică sporește până la această superbă culme estetică.

În contrast, turnul Divinității este puternic pe vecie:

„**Puternic turn** e Numele divin,
Spre care dreptii și-nțelepții vin.
Primește-ne, sub ziduri, și pe noi,
Căutătorii vremii de apoi,
Pe noi, robiți celestelor comori,
Ai slovei fantomatici slujitori;
Primește-ne, *să ne adăpostim*,

*S-agonizăm, noi, bieții sopherim,
Sub scutul Tău etern, Yah Elohim!”*
(Pilda 18, 10 din Pildele în versuri, 1998).

(Cf. sursa biblică:

*Turn puternic este numele Domnului; cel drept
la el își află scăparea și este la adăpost).*

Acest poem nu este o stihuire propriu-zisă, ci o creație inspirată de cartea sapiențială atribuită, în întregime, lui Solomon. Autorul pornește de la pilda lui Solomon, dar o interpretează în propriii termeni, folosindu-se de structurile consacrate ale psalmilor. Discursul liric este asaltat de metafore. Metafora substantivală *puternic turn* (cu determinant indisociabil) proliferează prin grefă: *sub ziduri* („Primește-ne, *sub ziduri*, și pe noi”); substantivul-grefă induce metafora verbală *să adăpostim*: „Primește-ne, *să ne adăpostim*”. Verbul *a adăposti* poate fi indus și de utilizarea metaforică a substantivului *scut*, al cărui sens induce (și) metafora verbală *s-agonizăm* („S-agonizăm, noi, bieții **sopherim**,/Sub scutul Tău etern, Yah Elohim!”). Metafora inițială se propagă din aproape în aproape, controlând toată substanța lirică, de la primul la ultimul vers. Ea se prezintă ca o metaforă umbrelă, găzduind și un set de alte trei metafore coalescente, cu funcție de identificare și portretizare. Acest șir de metafore se instalează într-un paralelism sintactic, axat pe trei ocurențe ale pronumelui personal de persoana I, *noi*: „... noi/Căutătorii

vremii de apoi”, „... noi,/[...] *Ai slovei fantomatici slujitori*”; „... noi, *bieții sopherim*”.

Turnul este, în fapt, un simbol al Divinității semnalate de Nume. Acest turn este invincibil. Eludează temporalitatea. Corespunde semnificației sintagmei latinești *Nunc stans*.

Spre deosebire de Tudor Arghezi, Eugen Dorcescu mărturisește, în repetate rânduri, aprehensiunea concreti-tudinii divine: „Lumina – substanță a eternității”, „Gustați și-o să vedeți ce bun e Domnul”, „Gustul trupului Tău nesfârșit”, „Ce viu și ce concret e Dumnezeu”, „Și-acea treaptă de piatră-n văzduh,/unde, la răstimpuri, Îți sprijini piciorul” etc.; în plus, are parte și de revelație, de teofanii („când te-ntâlneai cu Domnul în pridvor”, „Aseară am vorbit cu Dumnezeu”)¹². În poemul inspirat de *Pilda 18, 10*, relația om-Divinitate are ca punct de plecare o asemenea imagine concretă a divinului: „Puternic *turn* e Numele divin”. Se deduce, din contextul mai larg necesar analizei, dar și numai dintr-o lectură pragmatică a acestui poem, că Eugen Dorcescu este un Poet creștin, profund mistic.

Opoziția subsidiară între cele două discursuri metaforice rămâne, esențialmente, aceea dintre semele /uman/

¹² „Risc să afirm că și divinul devine «perceptibil» prin trăirea lui intensă. E tocmai exemplul lui Eugen Dorcescu” (Livius Petru Bercea, 2021: 89).

(*Nunc fluens*) și /divin/ (*Nunc stans*)¹³. *Camelot 12* și *Pilda 18, 10* sunt poeme coerente, în care metafora simbol a *turnului* este veriga dintre expresia unei trăiri avatarice și cea a unei trăiri mistice. Care aparțin uneia și aceleiași persoane: enunțiatorului de discurs. Pentru care sunt și existențiale, și artistice.

*

Raportarea la arme este o temă ce aduce împreună numeroase secvențe discursive, legând valențe semantice reprezentative pentru discursurile dorcesciene într-un tot unitar. Atât tratarea *condeiului* (armă a intelectualului, care, în spirit arghezian, simbolizează o treaptă superioară în evoluția culturală a neamului) drept moștenire dintr-un impresionant arsenal strămoșesc: „Străbunii mei, popor întrezărit/În tulburata sângelui oglindă,/S-au sprijinit pe plug. Și, negreșit,/Pe sabie, pe lance sau pe flintă.//Îi știu

¹³ În cel mai recent volum de versuri publicat de Eugen Dorcescu, intitulat *Leviatanul. Poeme uitate* (2022), sunt valorificate manuscrisele Poetului. Poemele reținute după o severă selecție estetică sunt grupate în patru cicluri: *Camelot*, *Nunc fluens*, *Nunc Stans* și *De senectute*. Semnificațiile sintagmelor „Nunc fluens” și „Nunc stans” sunt precizate într-o notă de subsol: *Nunc fluens* („acum curgător”, „timp curgător”, „timp”, „existență umană”) și *Nunc stans* („acum statornic”, „prezent etern”, „eternitate”) sunt două concepte filosofice și teologice de îndelungată tradiție și de strălucit prestigiu, începând cu Patristica, traversând Scolastica, până în vremea modernă. Iată un citat celebru: „Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatem” (2022: 39).

pe toți. Îi simt. Plugari, oieri,/Cu snopul de săgeți într-o
desagă,/Călugări, scribi, în post și privegheri,/Ori călăreți,
înveșmântați în fier,/Rotind în soare lanțul greu cu
ghioagă”; cât și definirea simbolică a condeii drept
„cea mai oțelită dintre arme” slujirii:

„Condeii meu, condeii meu cel blând,
E cea mai oțelită dintre arme”
(E. Dorcescu, *Diacul*)

sunt coerente cu alte discursuri confesive, de o sinceritate
indubitabilă, care dezvăluie metaforic mândria unei as-
cendențe nobile, apartenența eului liric la un popor
eroic:

„Sunt neam de cavaleri și
de eroi.
Prea bine știu: mă trag din
Litovoi”
(*Nirvana 30*).

În altă parte, *armele* definesc sufletul Poetului-cavaler:

„Sufletul meu e o
sală a armelor,
o rece incintă,
cu fântâna luminii la mijloc”
(*Agonia caniculei XXXI*).

Apoziția ce urmează termenului figurat „o sală a armelor” descrie, mai ales prin simbolistica *fântânii luminii*, Paradisul sufletesc al Cavalerului ioanit sau templier (două poeme ale lui Eugen Dorcescu se intitulează *Ioanitul* [primul, din *Elegiile de la Carani – 2017*; al doilea, din *Leviatanul. Poeme uitate – 2022*]; alte două poeme poartă titlul *Templierul* [primul, din *Îngerul Adâncului – 2020*; al doilea, din *Leviatanul. Poeme uitate – 2022*]).

Condeiful este cea mai oțelită armă dintr-un suflet de Poet, care „cât universul se dilată”. Eul liric sugerează existența unei continuități avatarice, al cărei sediu este sufletul. De aceea, se recunoaște, fără nicio îndoială, în Cavalerul creștin ce slujește în trupele de elită ale lui Hristos. Datoria și onoarea sunt sfinte pentru el.

Felurite lexeme din câmpul semantic al armelor (*suliță, baionetă, lance, catapultă, balistă, lanțuri, vizieră, armură, zale, halebardă, sabie, spadă, fier cu tăiș, scut, trasoare, tun, cuțit, săgeată, cască de fier, lasou, arc, bombă, lame, lanț cu ghioagă, mânășă de fier, scalpel*) traversează întreaga operă poetică dorcesciană – de la *Desen în galben (1978)* până la *Leviatanul. Poeme uitate (2022)*, subliniindu-i omogenitatea expresivă. Iată dovada distribuției acestora exclusiv în contexte metaforice, în care sensul păstrează în nucleul său combinația semică /armă/ – /luptă/: „Luceferii tresar/Cu *suliți* desfăcându-ne de umbră” (*Senini, sub pomii-ncondeiați, amurgul* din

Desen în galben); „Știu cum te taie prin perdele luna/Cu limbi de lucitoare *baionetă*” (*Tablou din Desen în galben*); „Lumina ruginind în *catapulte*//Grei bolovani alături de *baliste*/Din *lanțuri* – ceață. Ronduri de tăcere/Doar luna scotocește-n *viziere*” (*Cronică din Desen în galben*); „Stau față-n față: El călătorind/În jilțu-nalt, cu flăcări pe *armură*./Și umbra lui, alătura de el,/Cu umbra dimpotrivă se-ntretaie./*Alămuri* blânde. *Zale* de oțel./Tăceri de *vizieră*. *Vâlvătaie*” (*Desen în galben 3*); „Trec siluete-n margine de vis,/Într-un hieratic dans de *halebarde*” (*Desen în galben 4*); „*Săbii* de foc aleargă peste muri,/În pure adâncimi de abur verde” (*Colină din Arhitectura visului*); „O *spadă* ești, o umbră în adânc” (*Țărm din Arhitectura visului*); „Ce *lance-i* aceea, ce *spadă*, ce *fier*,/cu *tăiș* pretutindenii?” (*Zid 17 din Arhitectura visului*); „Cobor tremurător în labirint/Când răsăritul – *sabie* de-argint/Despică zidul cerului...” (*Culegătorul de alge IV*); „Atins de maladie, ca de-o *spadă*” (*Culegătorul de alge IX*); „un Râu ce mă zdrobește ca un *scut*” (*Culegătorul de alge X*), „Coboară/zăpada peste vreme. Te măsoară/subtilele-i *trasoare* – ca o gheară/(Tu, cel ce vei pieri întâia oară)” (*Culegătorul de alge XV*); „Doar amintirea-n urmă, ca un *tun*,/De undeva, din ceață, peste mare” (*Culegătorul de alge XVI*); „ca un *cuțit*/ zvâcnind/din pumnul colinei” (*Hidra din Culegătorul de alge*); „ascult șoapta *armurii*, aud/un pas volatil ce se-apropie./

Ca niște ibiși de fier, ca niște cocori,/halebardele murmură” (*Poarta*, din *Epistole*); „un trup (clar desenat de/săgețile sângelui)” (*Răspunsul* din *Epistole*); „Sensul/ți se scurge din nume încet/(precum un amestec de noapte și sânge/prin spărtura armurii)” (*Luna de platină* din *Epistole*); „purtând/casca de fier a migrenei pe/frunte” (*Între veghe și somn* din *Epistole*); „Cavalerii, cei patru, cu *sabie*, moarte,/arc și balanță,/colindă/nimicindu-ne lin, în infima/și deopotrivă infinita distanță” (*Abaddon*, XIII); „Prin parcuri, câini și umane rebuturi/pângăresc orizontul, se-ascund/sub nevăzute, dar satanice *scuturi*” (*Abaddon* XX); „nici *bomba* căzută sub/geamuri/nici *gura de tun*,/umplând de flori și de/sânge/trupuri mici de copii și/făcându-le pulbere școala... nimic din acestea/fii sigur că nu,/nimic nu se-aseamănă cu/atacul subit al angoasei” (*Omul din oglindă 1* din *În Piața Centrală*); „Și *halebarda* zidului așteaptă” (*Omul din oglindă 25* din *În Piața Centrală*); „Cerul greu, nemilos/plin de nouri,/trimite,/către lumea de/jos,/lamele ploii, *lame* reci/și subțiri,/ascuțite./Trupuri de oameni,/râuri, copaci,/făpturile toate/se zvârcolesc în/tină, străpunse,/strivite” (*În Piața Centrală 13*); „Am îmbrăcat întunecata,/cernita-mi/*armură*,/de bătrân cavaler,/loial unei singure/Doamne” (*Nirvana 7*); „Dorm, ca strămoșii mei, pe/*lănci* și *scut*” (*Nirvana 30*); „lanțul cu *ghioagă*,/în avântul izbirii,/lanțul cu *ghioagă*,/hărăzit mie,/al/amintirii” (*Lanțul cu ghioagă*

din *Nirvana*. Cea mai frumoasă poezie); „Tu, abisal juvaier,/legat, de Cel Veșnic, la/mănușa-mi de fier,/tu, care nu te-ai temut/să vezi sânge pe/lance/și creieri pe/scut...” (*Elegiile de la Carani 2*); „Un turn tăios și rece. Un scalpel” (*Elegiile de la Carani 14*); „Nici urmă n-a rămas din lănci și scut./Din strigătul de luptă – o grimasă” (*Ioanitul din Elegiile de la Carani*); „Pe drum, eu, brav oștean al lui Hristos,/Eu, lângă Crucea Domnului străjer,/Am fost trecut prin sabie și fier/De oamenii lui Filip cel Frumos” (*Templierul din Îngerul Adâncului*); „Oștenii dorm adânc pe halebarde” (*Ars poetica din Leviatanul. Poeme uitate*); „Desigur, frigul bolții te-a pătruns,/Cu lancea lui, din creștet la călcâie” (*Decor din Leviatanul. Poeme uitate*); „Panășe de zăpadă pune luna/Pe creștetul tăcutelor armuri” (*Camelot 12 din Leviatanul. Poeme uitate*); „Am dinainte, pe masă,/o sabie cu nenumărate/tăișuri./Cu ea mănânc, cu/ea mă îmbrac,/cu ea dorm,/cu ea tac,/cu ea scriu...” (*Nunc fluens 1 din Leviatanul. Poeme uitate*) etc. etc.

6.1.1.2. Coerența internă

Coerența internă desemnează proprietatea discursului/textului, perceput de receptor ca fiind corect articulat, de a integra, într-o ordine logică, semnificațiile componentelor sale. Acest tip de coerență comportă două variante:

linearitatea (*i.e.* coerența între secvențele succesive ale discursului) și incluziunea (*i.e.* integrarea sensurilor locale în sensul global al discursului). În ambele, se respectă regula non-contradicției dintre părți¹⁴.

În discursul poetic, înșiruirea versurilor se conformează ordinii logice a semnificațiilor lor¹⁵. Juxtapunerea secvențelor poetice depinde de modul discursiv. De pildă, modul descriptiv nu impune o anumită ordine de succesiune, ci doar juxtapunerea unor unități de același rang sintactic, din conectarea cărora să reiasă un tablou unitar. Numeroase secvențe discursive care conțin inducții metaforice ori grefe contribuie la articularea unei descripții poetice:

„Amurgul *casă roze mari de sânge*,
Prin parc *țâșnesc izvoare de parfum*,
Ascult cum *plâng* fântânile și cum
Pe nervii mei **arcușul serei plânge**”
(D. Iacobescu, *Amintiri în amurg*);

¹⁴ „Definim *coerența* drept proprietate de corelare a enunțurilor, de ordonare logică (reflex al decupajului referențial) și de integrare a sensurilor locale într-un sens global (cf. și Greimas-Courtes, 1979:42, pentru care coerența este interdependența părților unui întreg)” (Daniela Roventă-Frumușani (2004: 90).

¹⁵ Un model teoretic al acestui tip de conexiune discursivă, argumentată, ne oferă O. Ducrot și J.-M. Schaeffer (1996: 253): „Avem de-a face astfel cu o coordonare în enunțarea succesivă a segmentelor A: *E ger.* și Z: *Nu ieșim nicăieri*, unde Z se prezintă ca o succesiune a lui A”.

„Poate stelele sunt **flori**, numai **flori**,
Pe care nimeni *nu* le *rupe*,
Ori poate sunt **fructe** *prea coapte*,
mustoase, gustoase
Și-așteaptă ceasul mare-al *scuturării*”
(Zaharia Stancu, *Buna Vestire*).

Modul argumentativ presupune un alt model: cel al discursului persuasiv, în care după *inventio* intervine dispunerea de argumente, precum în următoarea secvență discursivă, în care grefele (*barba, copite*) și inducțiile (*curgea, behăiam* și *atât de spiritualizat*) sunt argumente pentru metafora centrală, repetată la mică distanță, ca pentru a se sublinia grozăvia echivalenței *eu liric-capră*:

„Dar acum **eram capră căpruie**¹⁶ **eram**
Capră și *barba-mi curgea pe copite*
Și lumea râdea pe nesimțite
Când *atât de spiritualizat* **behăiam**”
(L. Bureriu, *Cafeneaua destinului*).

Modul narativ este un exemplu de coerență realizată prin acumulare de informații, în secvențe discursive dispuse cronologic. Acțiunea la care se referă verbul predicat din secvența succedentă este posterioară celei din secvența anterioară:

¹⁶ Putem vorbi de coerență sonoră în sintagma nominală „capră căpruie”.

„Cobor tremurător în labirint,
Când răsăritul – **sabie de-argint** –
despică zidul cerului. În **rana**
de-azur însângerat, tresare geana
acelui **ochi de dincolo**: Nirvana”

(E. Dorcescu, *Thanatica oglindă* 4 din
Nirvana. Cea mai frumoasă poezie).

Iată încă o asemenea derulare coerentă a inducțiilor verbale care pornesc de la metafora subiacentă: *eu – cavaler medieval*, investitură mărturisită în poemul *În codrii fără capăt*, de pildă („În ochiul amintirii fără moarte/Alunecă și cal, și călăreț./Mă recunosc în mine însumi. Sunt/Cel ce purtase-o tulbure armură,/Cel ce ascultă-n dimineața pură/Copitele pe drumul de pământ”). Pe transferul ontologic *eu liric – cavaler medieval* se clădește o lirică erotică, pe care autorul tinde să o situeze în prelungirea mitului celtic, deschizând, prin aceasta, o paradigmă mitică în opera sa (v. volumul *Desen în galben*, ciclul *Camelot* din *Leviatanul. Poeme uitate*):

„Și te-am zărit. Departe, în amurg,
Fixai curbura unui spațiu, care
Înainta treptat în înserare
Cu soarele și neclintitul burg.

Stăteai pe pod, sub ziduri. Te-am iubit
Acolo chiar, pe dalele curbate,

Și am rămas cu tine în cetate,
Și cred că tot acolo am murit...”
(E. Dorcescu, *O arhi-amintire*).

*

Raportul dintre sensul local (al cuvântului izolat) și sensul global (al discursului) reflectă modul cum se realizează relația static-dinamic/parte-întreg în semantica discursivă. În vreme ce semnificația unui cuvânt este, în general, statică, cea a unităților comunicaționale din care face parte (enunțul, discursul, textul) este întotdeauna dinamică.

Relația dintre unitățile metaforice antrenate în inducții/lanțuri inductive și macrostructura în care acestea se integrează respectă regulile coerenței discursive. Inducțiile/gretele mobilizează elementele discursului, le antrenează în relații de sens – între ele, cu întregul discurs și, cu deosebire, cu destinatarul lor. Modificările semantice de tip inductiv pornesc numai de la unități predispușe la asemenea relații.

Bunăoară, echivalența *eu liric* – *floare* (din vârful copacului divin), ce conduce spre un simbol artistic mixt, de factură <uman> – <vegetal>, este declarată încă din secvența incipientă a poemului *Doamne...*, de Vasile Voiculescu. Metafora vegetală, intens spiritualizată, induce verbul metaforic *leagăn*, la diateza activă-pronominală,

și generează grefele *ramură a lumii* (cu metafora adjectivală indusă *cea mai înaltă*), *talazul de azur* și [talazul de] *soare, în (limpezi) petale, petala, miresme* configurând o structură metaforică complexă, ce se referă la altitudinea trăirilor unui poet spiritual. Toată dezvoltarea poemului este în acord cu natura și înălțimea acestei situații. Cu toate unduirile (depersonalizare-personificare), cu toate digresiunile, cu toate adămurările de metafore, desfășurarea discursivă nu abandonează deschiderile primei secvențe. Din care se alimentează lirismul și forța simbolică a poemului, al cărui final valorifică limpede sugestiile inițiale: eul-liric, deși căzut, precum „**floarea** *căzută* din împărăție”, a avut șansa unei mult râvnite experiențe metafizice:

„În vârful copacului Tău sunt **o floare**...
Pe cea mai înaltă ramură a lumii
Mă *leagăn în talazul de azur și soare*.
Slavă Ție că n-am rămas în temnița humii,
Ci slobodă, spre cer, înfloritoare
Inima mea nu mai întârzie:
Zbucnește afară în limpezi petale
Să lege rod tainic, bob de poezie
Hrana zburătoarelor împărăției Tale.
Petala mi-e cu aripa rudă,
Miresme, cântec gata să s-audă.
Zâmbesc sub luceafăr visările-mi grele,

Beau apele lunii, se umflă în ele
Păunii nopții cu cozile-n stele.
... *Scuturați-mă*, vânturi mlădii ori haine,
Singură moartea e o dincolo de fire
Prăpastie cu adânc de fericire.
Furtuna extazului mă va urca, poate,
Peste vămile și stavilele toate,
Într-o pală de parfum, Doamne, până la Tine,
Cerul arunce-mi înapoi jos ruina.
Floarea *căzută* din împărăție
A văzut Cerul și a sărutat Lumina
(V. Voiculescu, *Doamne...*)

Relația *eu – greblă* (destul de puțin întâlnită este asimilarea eului liric unei unelte) generează imaginea inițială, cu forță propulsoare, în poemul *Grebla* de Eugen Jebeleanu:

„Să fiu **o greblă**...
o greblă dintr-un fier mai trainic
care în zori și către seară
purtată de o mână *gânditoare*
să pieptene încet pământul
și să descopere
din cine e făcut...”

Sensul global al discursului poetic este țesut din resursele expresive ale coalescenței *Să fiu o greblă*. Acesta este un enunț optativ, care fixează atenția pe instrumentul

cercetării unei teme surprinzătoare, temă enunțată abia în ultimul vers: „din cine e făcut pământul”. O problemă de ontogeneză, ce duce dincolo de certitudinea că omul a fost modelat de Dumnezeu din pământ. Pronumele relativ *cine*, nu *ce*, insinuează ideea că e posibil să fi existat un creator al materiilor primordiale încă înainte de Dumnezeu. O idee filosofico-artistică la distanță foarte mare de modesta *greblă*, ce susține însă întregul eșafodaj metaforic. Repetarea lexemului permite un șir de determinări prin care textul poetic înaintează (referitoare la calitatea materialului din care e confecționată, dar și la cel ce o mânuiește, prin intermediul sinecdocei *mână* = ființă, fapt ce justifică inducerea adjectivului metaforic *gânditoare*), până la enunțarea finalității de a acționa cu ajutorul greblei (a se vedea metafora indusă, la distanță – *să pieptene* –, care implică o comparație subiacentă, dinții greblei și ai pieptenului servindu-i ca bază): descoperirea unei taine de interes gnoseologic major. O rafinată luminare a unei căi către necunoscut...

Într-un poem montat de Eugen Dorcescu într-o ramă ecclesiastică („N-a fost cândva mai bine, sau mai rău./Nici nu va fi mai rău. Și nici mai bine”), apare o coalescență frapantă, în care și termenul de pornire este o metaforă: „**Cascadele amurgului, senine,/O colonadă sunt, de ghilotine**”. Determinantul *senine*, care descrie imaginea *casadelor amurgului*, nu anticipează imaginea

de acută originalitate, înfricoșătoare, *a colonadei de ghilotine*, aspectul terifiant fiind adus în context de funcția ghilotinelor, dar și de multitudinea lor. Sensul lexemului *ghilotine* devine nucleul unei structuri metaforice complexe, formată din metafora verbală *așteaptă* și grefa metaforică *gâtul* – sinecdocă pentru omul ce-și așază gâtul/capul pe ghilotină. Sinistra imagine corespunde unui adevăr indubitabil: indiferent când și cum a trăit, fiecare om are, în așteptare, o ghilotină a sa. Nimeni nu scapă de pedeapsa capitală, fiecare e condamnat să moară, să se despartă, în modul cel mai dur cu putință, de viață. Amurgul, ca o cascadă, e o anticipare a implacabilului sfârșit. Imaginea aceasta, plasată în finalul primei strofe, se pretează la glosări pe tema similitudinilor om-soare, cuțit-ghilotină, a destinului uman, a morții ca o „cădere” abisală, până când se ajunge la sugestia amenințării de către un *amurg-călău*, metaforă subiacentă, ce motivează grefa *săbii*, care, pe temeiul existenței unui *amurg-călău*, induce verbul metaforic *ascute* și grefa *ilău*. În această parte a discursului, este momentul revenirii la imaginea ghilotinei – simbol al pedepsei cu moartea: „Ci nu uita acele *ghilotine*”. Sensul punctual se corelează perfect cu sensul global: nu a fost și nu va fi nicicând altfel. Totul e deșertăciune. *Vanitas vanitatum. Havel havalim:*

„N-a fost cândva mai bine, sau mai rău.
Nici nu va fi mai rău. Și nici mai bine.
Cascadele amurgului, *senine*,
O colonadă sunt, de ghilotine,
Ce-așteaptă, fiecare, gâtul său.

Chiar soarele, s-a spus, e doar un craniu,
Cu limfă și cu sânge pe obraz.
În zarea de-ametist și de topaz,
Cuțitul ne coboară spre grumaz,
Ca lama nevăzută de uraniu.

Vin mari mulțimi din urmă. Cad în hău
Alte mulțimi, ca mine și ca tine.
Amurgu-*ascute săbii* pe ilău...
Ci nu uita acele **ghilotine**,
Statura lor *strivind* nimicul tău.

N-a fost cândva mai bine, sau mai rău.
Nici nu va fi mai rău. Și nici mai bine”
(E. Dorcescu, *Nunc fluens* 23, manuscris
din 06.06.2022).

6.1.2. Coeziunea secvențelor discursive în discursul metaforic

Dacă presiunea semantică se manifestă la nivelul coerenței dintre unitățile discursului sau chiar dintre discursurile aceluiași autor, presiunea sintactică se

exercită asupra relațiilor de tip formal dintre secvențele discursive.

Din punct de vedere sintactic, discursul este un întreg între părțile căruia se stabilesc legături, marcate sau nemarcate lexicale. Aceste relații, preponderent, nu exclusiv, sintactice, fiindcă au o componentă semantică deloc de neglijat, „sudează” formal secvențele discursive¹⁷.

Toate procedeele prin care se structurează discursul/textul poetic evidențiază o strategie lingvistică în generarea acestuia. Până la urmă, orice discurs, indiferent de gen, tipologie sau dimensiuni, este alcătuit din semne lingvistice și poate fi descris în termeni gramaticali. Perspectiva pragmalingvistică implică abordarea indicilor de gramaticalitate, a elementelor de joncțiune, care articulează, în diverse moduri, discursul, unitate comunicatională prin excelență.

Cea mai simplă relație dintre secvențele discursive este coordonarea paratactică. În acest caz, juxtapunerea enunțurilor este marcată doar de semne de punctuație. Iată o secvență metaforică în care structura sintactică este determinată de o relație cauză-efect între un lanț metaforic inductiv și consecințele sensului acestuia:

¹⁷ „Legătura care asigură caracterul de «tot-unitar» a unei astfel de secvențe lingvistice este numită de către unii cercetători, în teoria textului, *coeziune*” (E. Vasiliu, 1990: 29).

„S-a stins **viața** falnicei **Veneții**,
N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri...”
(M. Eminescu, *Veneția*).

Relativ simplă este și coordonarea prin joncțiune a două secvențe metaforice de tip inductiv:

„Aleile (**răni tulburi**) *zac* în soare
Si-abcesele frunzișului *se sparg*.
Iar virușii aleargă-n lung și-n larg,
Pe cosmicele morții maxilare
(E. Dorcescu, *Neant*).

Conectorii discursivi au rol de asamblare a părților în discurs. Aceștia formează o clasă de unități pragmatice. Conectorii nu intervin între propoziții, în cadrul frazei, ci dincolo de frază, între secvențe discursive, adică la nivelul discursului, care este obiect de studiu al pragmaticii. Sunt de natură adverbială sau conjuncțională (mai rar, interjecțională), ocupă, de regulă, dar nu neapărat, prima poziție din secvența succedentă și sunt separați, prin virgulă/virgule (sau prin semne de punctuație echivalente), de restul enunțului. Adeseori, identificăm asemenea conectori la joncțiunea dintre structurile metaforice complexe:

„A visa că adevărul sau alt lucru de prisos
E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr
Este **pedica eternă** ce-o punem la adevăr.

Așadar, când plin de visuri urmărești vre o femeie
Pe când luna, **scut de aur**, strălucește pe alee
Și pătează umbra verde **cu fantasticele-i dungi**:
Nu uita că doamna are minte scurtă, haine lungi”
(M. Eminescu, *Scrisoarea V*);

„Lumina,
ca o **maree**,
inundă casa,
răvășește grădina,
urcă, împreună cu
soarele,
pe Râu, până-n munte,
și *săgetează* izvoarele.
Apoi, *coboară*, și
iarăși coboară,
avalanșă
infinit de ușoară,
rămânând neclintită, plină,
întreagă,
din zenit până-n
miezul cetății.

Lumina –
substanță
a eternității”

(E. Dorcescu, *Sub cerul Genezei 2*);

„**O** grea **cătușă**
ne leagă cu teluric
legământ.
Să ne desprindem, deci,
tu – **gând**, eu – **gând**”

(E. Dorcescu, *Nirvana. Ars poetica*).

Există însă și alte mijloace de consolidare a legăturilor dintre secvențele discursive, de realizare a unei „armături” textuale. Cele mai frecvente sunt *repetiția*, *paralelismul sintactic*, *enumeratia*, *proforme* (*anaforice sau cataforice*) și *elipsa*.

Repetiția constă în reluarea acelorași unități/structuri de conținut și expresie, pentru a se insista asupra valorii lor comunicaționale. În construcțiile metaforice apar și repetiții de metafore induse:

- **verbale:**

„[**Vântul serii nebunatic**] Întâi pătrunse printre foi,
Și le *vorbi* cu voce lină,
De dorul lui
le *spuse*-apoi,
Și *suspină* — cum *se suspină*...
Și *suspină* — cum *se suspină*...”
(Al. Macedonski, *Valțul rozelor*);

„Dumnezeu prima oară
Când *a plâns* printre astre,
El *a plâns* peste țară
Cu **lacrima** limbii noastre”
(Gr. Vieru, *Pentru ea*);

„Și spune-mi: râde cineva prin cramă?
Aș vrea, deși – știi bine – nu e tata,

și nu e crama veche, nu-i vierul,
nu-s goarnea în fund, nu-i bucuria,
și uite, poate nu mai vrea nici **cerul**
să coacă toamna și *să coacă* via”

(B. Fundoianu, *Metru vechi. Mamei*);

„Încă privim un chip fără de corp,
un nume fără litere, un drum fără sfișit –
eu sorb, tu sorbi; eu sorb, tu sorbi
din **apa neagră-a timpului oprit**”

(N. Turtureanu, *Nocturne*, VIII);

- **adjectivale:**

„va fi **flacăra** *tânără*,
lumină *tânără*, izvorâtă din flacăra,
fum *tânăr*, plutind peste
apele *Râului*,
va fi **lacrimă** *tânără*, în
pleoapele celui ce privește

flacăra, fumul,
va fi **cenușă tânără**, presărată în apele străvechi, în
apele verzi și bătrâne...”

(E. Dorcescu, *Poemele Bătrânului 31*);

„Păreau **năluci** de carnaval
Cum se mișcau catifelate,
Gătite toate-n rochi de bal,
De vântul serii sărutate,
De vântul serii sărutate”

(Al. Macedonski, *Valțul rozelor*);

• **adverbiale:**

„Blându-i sunet **se împarte**
Peste văi împrăștiat,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...”

(M. Eminescu, *Povestea teiului*);

„*Lin,*
lin,
lin – picuri de lumină
și stropi de pace – cad neconținut
din cer
și împietresc
în mine”

(L. Blaga, *Stalactita*).

Paralelismul sintactic desemnează recurența unor structuri sintactice (sintagme, propoziții, fraze) în secvențe discursive succesive sau aflate la distanță. Se recurge la acest procedeu pentru a se accentua unitatea de construcție a textului, ce se bazează pe aceleași scheme/tipare pentru introducerea unor conținuturi, de regulă, apropiate, dar nicidecum identice. Este un exemplu de unitate în diversitate, care se actualizează, în cazul structurilor metaforice complexe, la nivelul:

- **sintagmelor nominale:**

„Ce e poezia? **Înger palid** cu priviri curate,
Voluptos **joc cu icoane** și **cu glasuri tremurate**,
Strai de purpură și *aur* peste țărâna cea grea”
(M. Eminescu, *Epigonii*);

„Merg eu dimineața, în frunte,
Cu **spicele albe** în brațe,
Ale părului mamei.
Mergi tu după mine, iubito,
Cu **spicul fierbinte** la piept
Al lacrimii tale.
Vine moartea din urmă,
Cu **spicele roșii** în brațe
Ale sângeului meu...”
(Grigore Vieru, *Ars poetica*);

- **propozițiilor/frazelor:**

„Mi-e sufletul o creangă

Ce-n umbră veștejește,
Când te visez, tresare
Și iarăși înflorește!

Mi-e sufletu-o fântână

Uitată și pustie,
Când îmi apari, prin farmec
Se schimbă-n apă vie!

Mi-e sufletul un clopot

Stingher și ruginit,
Când mă privești, răsună
De parcă e vrăjit!

Mi-e sufletul o baltă

Cu apă înverzită,
Când îmi zâmbești, întreagă
Vibrează limpezită!

Mi-e sufletul o noapte

C-un cer pustiu, de ceață,
Când îmi vorbești, deodată
Se face dimineață!”

(Alexandru T. Stamatiad,
Mi-e sufletul o creangă).

*Enumerati*a constituie un caz particular de paralelism sintactic. Aceasta presupune reluarea unei unități sintactice, în care figurează un alt lexem. A se vedea, de pildă, dispunerea în tiparul enumerației a metaforelor induse:

- **verbale:**

„Femeie, **pământ negru**, te vreau și te iubesc,
aș vrea să-l ar, să-l semăn, să-l secer și să-l macin,
pământ proaspăt în care dormiră toți ai mei,
pământ tânăr în care mi-i tânără chemarea,
pământul unde-n urmă vreau să adorm și eu”

(B. Fundoianu, *Femeie luminoasă*);

„**Căteua gloriei**
îl tot *latră*, se apropie
îl *mușcă* – și rămâne
cu dimia în dinți...”

(Zoja Elena Deju, *Un cal alb glorios*) etc.

- **adjectivale:**

„În negura cetății, **rece far**,
Încearcă luna-n vis a te *reține*,
Cu focul ei ceșos, tentacular,
Cu mângâieri thanatice, feline”

(E. Dorcescu, *Decor*);

„De-acuma până mâine dimineață
Doar somnul – **moartea vie** – își mai *plimbă*,
Prin părul tău, *molaticele brațe*,
Pe gura ta, *otrăvitoarea-i limbă*”
(Radu Stanca, *Cântec de leagăn*) etc.

- **adverbiale:**

„Cu mâini bătucite
am intrat iar la roată
și deodată lutul începu
să cânte *blând frumos fascinant*
înălțându-se
în urcioare și amfore”
(Zoia Elena Deju, *Cât lut irosit-am*).

Ca și enumerația, repetiția se poate combina cu paralelismul sintactic, într-un efort de consolidare a legăturilor sintactico-semantice dintre părțile discursului poetic:

„Sufletul meu, *nufăr pe ape*,
Gândul de-acum, *val moleșit*,
Dragostea mea, *apă înceată și verde*
Între *nămoalele moi*,
Sufletul meu, *albele foi își pierde, albele foi...*”
(Adrian Maniu, *Alt cântec*).

Proforme sunt rezultatul substituirii unor substantive (unități lexico-gramaticale noționale) cu pronume, mai rar, cu numerale, al căror înțeles se pliază pe cel al termenului înlocuit. În funcție de locul pe care îl ocupă în discurs, în raport cu termenul substituit, proforme sunt anaforice sau cataforice¹⁸. Am identificat și în cadrul unor structuri metaforice complexe pronominalizări ce se pot integra în această categorie de lanți textuali. De pildă, pronumele fac legătura dintre metafora centrală și trei lanțuri inductive (v. cele trei inducții verbale) în următoarea strofă din *Epigonii*:

„Sau visând **o umbră dulce** cu de-argint aripe albe,
Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, dalbe,
Cu zâmbirea de vergină, cu glas blând, duios, încet,
El îi *pune pe-a ei* frunte mândru **diadem de stele**,
O așează-n tron de aur să domnească lumi rebele
Și iubind-o fără margini, scrie: «visul de poet»”,

unde M. Eminescu elogiază personalitatea poetului Vasile Alecsandri, evocând venerația acestuia pentru iubita visată, identificată cu *o umbră dulce*. Aceasta este sursa unor metafore în lanț, pe care le-am marcat în text. În primul, din cel de-al patrulea vers, „o umbră dulce” este înlocuită de forma de genitiv a pronumelui personal de persoana a

¹⁸ „Proforme sunt cuvinte care stau în locul altor cuvinte, pe care le reiau (funcție anaforică) sau le anticipează (funcție cataforică).

III-a, feminin, singular: *a ei*; iar în cel de-al doilea și al treilea șir inductiv, din versul următor, este substituită de forma de acuzativ, feminin, singular, a aceluiași pronume: *o*. Prin aceste pronominalizări, se evită fie repetiția, fie elipsa.

În următoarea situație, metafora substituită de un pronume demonstrativ de depărtare, sugerând distanța temporală și, implicit, rolul mediator al amintirii, *un deal*, face parte dintr-un enunț repetat: „Mi-aduc aminte-un *deal*”. Valoarea metaforică a lexemului *deal* se lămurește în secvența finală a strofei, la nivelul proformei anaforice: „*acela-s eu*”. Din acest moment, devine funcțională structura metaforică centrală *eu liric-deal*, care induce metaforele adjectivale *pustiu*, *pârjolit*, *plin de crevase*, referitoare la eul liric, identificat cu dealul. Un argument suplimentar: devastarea lăuntrică a eului, exprimată (și justificată) metaforic în cel de-al treilea vers: „Cumplitul foc *ceresc* îl devastase”, unde metafora *foc ceresc* induce verbul metaforic *devastase*. Așadar, o structură metaforică complexă se poate întregi cu ajutorul unei proforme:

„Mi-aduc aminte-**un deal**: urcat cu greu,
Pustiu și pârjolit, plin de crevase.
Cumplitul **foc ceresc** îl *devastase*.
Mi-aduc aminte-**un deal**: *acela-s eu!*”
(E. Dorcescu, *Cronică 40*).

La Șerban Foarță, în *Stănțe*, pronumele personal *o* premerge metaforei nucleu, într-o inspirată modificare de topică:

„În apele oglinzii, doamnă, -ți *pierzi*,
ștergând-o de cocleli, **brățara** veche
a zâmbetului *sterp* și *despereche*”,

inversiune sintactică în urma căreia metafora ce declanșează inducțiile este plasată în centrul imaginii. Dinspre metafora *brățara... zâmbetului* pornesc inducții înainte și înapoi. Cele verbale sunt deplasate înainte: *pierzi* și *ștergând*, la sfârșit și la început de vers, în vreme ce inducțiile adjectivale urmează metaforei: *sterp* și *despereche*. Această distribuție a metaforelor induse față de centru asigură simetria imaginii metaforice.

Elipsa denotă omisiunea intenționată a unui segment discursiv. Printr-un șir de inferențe, receptorul îl recuperează relativ ușor.

S-a discutat deja despre termeni metaforici absenți, care susțin o construcție metaforică (v. *supra*: *omul de cenușă*, *eu liric – cavalier medieval* etc.). Termenii elidați fac parte dintr-o structură metaforică de adâncime și sunt absenți în structura metaforică de suprafață, dar se deduc din prelucrarea datelor contextului poetic. Prin implica-tură, de pildă:

„Cum nu sunt un șoarec, Doamne, măcar totuși
are blană [șoarecul, spre deosebire de poet],
Mi-aș mânca cărțile mele – nici că mi-ar păsa
de ger [dacă aș fi șoarec]...
Mi-ar părea *superbă, dulce, o bucată* [de text]
din Homer,
Un palat [mi s-ar părea] borta-n părete și nevasta
– [mi s-ar părea] o icoană”
(M. Eminescu, *Cugetările sărmanului Dionis*).

Cel mai frecvent, se omite copula gramaticală
dintr-o structură metaforică de tip predicativ:

„Măicuța mea: [ești] grădina
Cu flori, cu nuci și mere,
A ochilor lumina,
Văzduhul gurii mele.

Măicuțo, tu: [ești] vecie,
Nemuritoare carte,
De dor și omenie
Și cântec fără moarte!”

(Gr. Vieru, *Mi-e dor de tine, mamă*).

Uneori, însă, se renunță chiar și la metafora ce
constituie baza inducției. De pildă, metafora substantivală
poamă, lipsește din versul în care lanțul inductiv se
clădește pe coalescența *legenda... -i poamă*:

„Legenda însă-i *coaptă* și *pică*-n iarbă nouă”
(L. Bureriu, *Nostalgii germane*)

cf. această imagine cu:

„Cum stelele – ca niște **fructe** *coapte* –
Se scutură-n abisuri străvezii”
(E. Dorcescu, Ms. 21.08.1990).

Apoi, sunt omise, în secvențe ulterioare, metaforele-nucleu pentru inducții/lanțuri inductive, metafore ce sunt subînțelese:

„*Stă* și azi în fața lumii **o enigmă** nesplicată
Și [o enigmă] *vegheaz*-o stâncă arsă dintre
nouri de eres”
(M. Eminescu, *Epigonii*);

„**Realul** *coșmaresc*, pe negândite,
A năvălit în plină *veghe*. **Și** [realul *coșmaresc*]
N-a încetat de-atunci *a se lăți*,
Fălos că ne *sfărâmă* și ne-*nghite*”
(E. Dorcescu, *Cronică 4*) etc.

Pentru un spor de claritate în analiză, am disociaț și noi, așa cum se obișnuiește în lucrările de lingvistică textuală, coerența de coeziune. Dimensiunea sintactică a unui discurs poate fi privită separat de cea semantică, dar, în fapt, ele se întrepătrund în generarea textului. Și se

împletesc cu multe aspecte pragmatice. Elipsa ar dăuna mesajului, dacă receptorul n-ar interveni cu inferențe și n-ar reface mental textul prin implicaturi. Nici celelalte elemente ale coerenței/coeziunii textuale nu și-ar avea rostul dacă discursul poetic nu s-ar adresa unui cititor cooperant și priceput, care să le sesizeze și să le valorifice printr-o lectură participativă. Așadar, coerența dintre secvențele unui discurs liric, împreună cu coeziunea și cu deschiderile pragmatice ale tuturor componentelor construiesc și susțin un text poetic corect și expresiv, cu mesaj asumat și orientat spre destinatar, astfel încât să poată fi receptat. Un asemenea text respectă normele poeziei clasice – o poezie cu ținută morală, estetică și axiologică.

*

Din discuțiile și exemplificările anterioare, s-a văzut cum, prin inducții și/sau grefe, metafora își face mai mult loc în text, iar extensia ei are incontestabile efecte estetice. Eșantioanele discursive asupra cărora ne-am oprit sunt intenționat amplificate și intens estetizate, grație numărului mare de metafore, dar și legăturilor dintre ele. Să urmărim, în acest sens, secvența metaforică din finalul apoteotic al *Cântecului câtorva* de Al. Philippide:

„Mai *dă*-ne, Soare, **jar nestins**, și *toarnă*
Pe fruntea noastră **aurul nădejdi**,
Și-n ochii noștri *cântă* ca **o goarnă**
Învingătoare de primejdii!

Și sufletelor *dă*-le **foc**, *să ardă* bine,
Ca niște **jertfe**, pentru tine!”

Se acumulează aici, în invocarea Soarelui, argumente metaforice (*jar*; *aurul nădejdi*; *foc*), se conturează imagini sonore prin metafora verbală *cântă*, conectată cu simbolul *goarnei*, instrument ale cărui sunete se înalță până la cer. Apoi, se invocă *focul* în vederea desfășurării unui ritual cosmic de purificare. În ultimul distih, metafora/metaforele *dă foc* prezintă o sintaxă ambiguă, ce permite atât o lecțiune literală, în care verbul este tranzitiv și substantivul *foc* poate fi privit drept grefă metaforică generată de *soare* = foc celest, cât și o lecțiune figurată: v. „a da (a revărsa) foc [= patimă]/în suflete” vs. „a incendia”. Metafora verbală indusă este *să ardă*, acțiune nespecifică sufletelor, entități imateriale. Asta pare să însemne o „ardere de tot”: o purificare dusă la extrem.

La nivelul inducțiilor metaforice/grefelor ies la iveală spectaculoase soluții de rulare a sensurilor figurate, ce îmbogățesc, prin surprize lexicale și sintactice, frumusețea țesăturii lirice. În deplină coerență cu focarul semantic, dar și unele cu altele, metaforele logic înlănțuite

dirijează lectura și atrag atenția asupra efectelor estetice ale multiplicării sensurilor figurate. Spre exemplu, în următoarea secvență discursivă:

„În apele oglinzii, doamnă,-ți pierzi,
ștergând-o de cocleli, **brățara** veche
a zâmbetului sterp și *despereche*,
cu sclipățul *dosit* sub drojdii verzi.

În nuferii *bolnavi* de-atâta alb,
zadarnici, anii tăi, hai recunoaște-i!
Brățara *va-ngroșa* mătasea broaștei,
căzută-n lâncet mâl, cu clinchet calp
(Ș. Foarță, *Stanțe*),

poiesisul se axează pe reverberațiile metaforice ale *brățării zâmbetului*, metaforă de o concretitudine izbitoră (o bijuterie!), dar de o senzualitate îndoielnică. La origine, aceasta este un semn iconic, reținut din aspectele oglindirii unei femei în *apele oglinzii*. Paradigma ferme-cătoarei tinere în fața oglinzii este lăsată deoparte. Șerban Foarță generează o paradigmă complementară, din care exclude farmecul, frumusețea, edulcorările de orice fel. Și în care introduce sarcasmul demascării lipsei de farmec a femeii ce și-a pierdut tinerețea. Cel mai apropiat determinant al metaforei este *veche*, adjectiv care sparge unitatea gramaticală a coalescenței, pentru a se actualiza imediat

lângă *brățara*, în vreme ce *zâmbetului* îi revin determinanți corespunzători unei înfățișări deplorabile: *sterp* și *despereche*. Vechimea *brățării zâmbetului* face aluzie la vârsta înaintată a posesoarei, fiind corelată cu amănunte ale peisajului – evidente ale trecerii timpului: *cocleli*, *drojdii verzi*, *mătasea broaștei*, *lâncet mâl*. Inducția împrăstie amărăciune în microuniversul creat. În van, femeia se amăgește *ștergându-și* de *cocleli brățara veche*. Aceasta are un *sclipăt* vag, *ascuns*, tot mai adânc, sub *drojdii verzi*. Pe apa stătătoare, tulbure/ată, au răsărit însă nuferi mulți, direct proporționali cu anii protagonistei. Toate zbaterile femeii de a înfrunta timpul sunt zadarnice. Nuferii sunt „bolnavi de-atâta alb”, semn indubitabil al cărunteții rezonante. Iar perspectiva *brățării-zâmbet* este sumbră. Un nou lanț inductiv o enunță nemilos în final. **Brățara** – metafora centru – induce metaforele *va-ngroșa* [mătasea broaștei] și *căzut*, generând și grefa *cu clinchet*, care induce metafora adjectivală *calp*. Toate acestea, de-personificatoare fiind, subliniază degradarea, dezanimarea. <Zâmbetul-brățară> părăsește chipul. Și nu oricum. Căzând. Frumusețea cade ca o stea. Crudă imagine!

Sinuozițiile, larga cuprindere, acumularea de material din câmpuri lexicale compatibile, amplasarea expresivă a metaforelor ș.a. pledează pentru valoarea estetică a discursului. Cele două lanțuri inductive ghidează admirabil cititorul într-o argumentație foarte detaliată și elocventă

pentru ideea de fond: înaintarea în timp are un singur vector. Numai vederea realistă ne salvează de la ridicol.

6.2. Texte metaforice în poezia românească

Infiltrarea lanțurilor metaforice inductive și a grefelor în cât mai multe secvențe discursive poate duce la identificarea metaforei dezvoltate cu un poem. Discursurile/textele poetice metaforice din poezia românească se construiesc în tiparele unei metafore filate. Nu este obligatoriu însă ca o metaforă filată să se extindă asupra întregului discurs și nici ca discursul metaforic să fie acoperit de lanțuri metaforice inductive/grefe metaforice. Dar, nu de multe ori, e adevărat, se întâmplă să fie așa. Precum în poemul *Metamorfoză* de Vasile Voiculescu:

„Omidă uriașă *strivită* între nori,
Vărgată cu cenușă, cu aur și cu sânge,
Lumina *se târăște* spre margine de zări
Și în **gogoșa nopții** *tot mai adânc se strânge.*

S-a-nchis **grădina serii** *cu porți de abanos...*
Dar mâine *răsări-va* din cellalt **colț al vieții**
Un flutur, *ce va umple, involt și luminos,*
Cu aripile-i albe tot cerul dimineții”.

La originea expansiunii metaforice se află o metaforă coalescentă: *lumina=omidă*, ce permite împletirea a două linii de sens figurat, datorită ivirii unei metafore secunde: *flutur*, a cărei ocurență sporește expresivitatea conotațiilor.

Cele două surse metaforice beneficiază de aportul grefelor, al inducțiilor, dar și al adăugării de metafore.

În prima strofă, nucleul metaforic este *omidă*, „din capul locului”. Inducția se manifestă prin atragerea de cuvinte din sfera semantică a metaforei substantivale, în speță adjective de proveniență participială și verbe (*strivită, vărgată, se târăște, se strânge*), care denumesc calități și acțiuni atribuite luminii, prin intermediarul *omidă*. (A se observa că acestea sunt expresii metaforice în relație cu substantivul **lumina** și nu cu **omidă**, însă, în context, le descriu pe amândouă). Se adaugă grefe metaforice (*cenușă, aur și sânge*) și o metaforă coalescentă cu structura SN-SG, **gogoșa nopții** – suport semantic foarte inspirat pentru metafora verbală *se strânge*.

În cea de-a doua strofă, se continuă inserția de metafore și grefe, în măsură comparabilă. Admirabila imagine indusă de metafora coalescentă *grădina serii*, imagine în acord cu habitatul omizilor și al fluturilor, se continuă prin grefa metaforică *porți de abanos*, în care *abanos* funcționează, mai degrabă, ca o catachreză (a se vedea *păr de abanos*).

Elementul surpriză este metafora *flutur*, cu un statut aparte: compatibilă și cu *omida*, dar și cu *lumina*. Față de *lumină* se comportă ca termen propriu, căci verbele induse *răsări-va* și *va umple* sunt metafore în relație cu *flutur*, nu cu *lumina*. Într-o perfectă simetrie cu prima strofă, apar și două metafore adjectivale induse: *involt și luminos*, elemente predicative suplimentare. O atenție specială merită metafora intelectuală *colț al vieții*, dar și grefa *aripile (albe)*.

Aglomerarea de metafore ocupă tot spațiul poeziei, dar expresivitatea acestora trece dincolo de orice limită fizică a discursului poetic.

*

La Dimitrie Anghel, în poemul *Nocturnă*, suportul inducției metaforice este un factor-cheie pentru estetizarea enunțării unui mesaj predictibil, bazat pe asocierea simbolică, hiperuzitată, *mare – noapte – femeie*. Poate că tocmai expresivitatea amplei construcții metaforice trezește și menține interesul pentru acest discurs poetic. Autorul situează chiar în mijlocul poemului metafora *uriașă*, substantiv provenit prin conversiune dintr-un adjectiv referitor la dimensiuni foarte mari. Articolul hotărât al substantivului *uriașă* este preluat de determinantul adjectival antepus *frumoasa*, ce trimite automat în

domeniul esteticii. Sintagma nominală *frumoasa uriașă* este subiect exprimat o singură dată și subînțeles în numeroase secvențe anterioare și posterioare ocurenței propriu-zise. Ea își devoalează referința la mare, încă din primul vers, care constituie o enumerație de metafore verbale, negative, induse: *nu bate* [-n țerm], *nu cântă*, *nu murmură*, *nu cheamă* – desemnând acțiuni specifice manifestărilor acvatice, care încetează în regim nocturn. Două dintre acestea (*nu cântă*, *nu murmură*) ne amintesc de sonoritățile apelor adânci și nesfârșite. Pentru poet, „cântarea... mării” pare a fi ademenitoare, ziua, și înfricoșătoare, noaptea („Iar eu, cu pași de umbră, pășesc pe țarm cu teamă”). În al doilea vers, apare un nou lanț inductiv, cu același centru de iradiere metaforică (*frumoasa uriașă*). Intervine acum personificarea, transferul <non-uman> - <uman>, mișcare diriguitoare în conturarea unui portret metaforic al *femeii-mare*.

Deloc forțat, în acest tablou nocturn, impresionist/simbolist, se interferează finețea și tandrețea observatorului-pictor/poet cu puterea de seducție feminină, potențată în triunghiul semiotic *mare – noapte – femeie*. Se adaugă, ca argument pentru mirajul desfășurării lirice, și cadrul feeric, a cărui descriție se bazează pe trimiteri metaforice la articole din recuzita vestimentară a unei zâne. Precum grefele *liră*, *cămașă*, *dantele*, *podoabă*. Portretul este însăilat de un fir epic, generat de metafore

verbale induse, răsfirate pe toată suprafața textuală: *răzimându* [sub cap], *a adormit, respiră, la piept* [își] *strânge, ascunde, cercând să-[și] prindă*. Vocabularul metaforic este impresionant. În plan secund, figurează metaforele induse ale calității: metafora adverbială *tainic*, sugerând, prin raportare la sensul global al poemului, că taina mării este cea a femeii – cele două entități îngemănându-se, până la urmă, în secvența: „în păr [femeia] cercând să-și prindă [femeia/marea]/din *negrele... adâncuri* [marea]”; metafora adjectivală, de proveniență participială, *gătită*, se referă la eleganța celei împodobite, care-și sporește, prin inspirate accesorii, puterea de atracție. În cazul *femeii-mare*, frumusețea se oglindește în lună. Este cosmică.

Cu naturalețe și noblețe, poetul tandreții înseși ne oferă o gală a metaforei/secvențelor metaforice complexe pe tot parcursul textului poetic. Prin aceasta, Dimitrie Anghel își revendică un loc de frunte între poeții români. În *Nocturnă*, el atinge pragul creării unui simbol antropocosmic: *marea-femeie*, pornind dinspre cosmos spre individ și, ceea ce pare chiar mai interesant, excluzând eul liric din invenția semiotică:

„*Nu bate-n țerm, nu cântă, nu murmură, nu cheamă*
Ci răzimându-și tainic supt cap imensa-i liră,
A adormit și-acuma încet-încet respiră;
Iar eu, cu pași de umbră, pășesc pe țarm cu teamă.

Pășesc încet ca noaptea în casa dragei mele,
Și-atunci, ca rușinată, *frumoasa uriașă*
La piept își strânge-n falduri bogata ei cămașă
Și trupul și-l ascunde supt **spuma-i de dantele.**

Se limpezește-n urmă, *în păr cercând să-și prindă*
Din *negrele-i adâncuri* **podoaba** ei de mâne,
Și-apoi, *gătită* astfel, de noapte-așa rămâne,
Iar luna se coboară pe cer ca o oglindă”
(Dimitrie Anghel, *Nocturnă*).

În *Valțul rozelor*, Al. Macedonski optează pentru modul narativ de expunere a mesajului poetic, concentrat pe impactul vârtejului existențial (asemănător sau identic cu beția dansului) asupra unui destin, în coordonatele căruia ne recunoaștem mai mult sau mai puțin, dar la care suntem invitați să reflectăm. Și nu oricum. Cu gravitate. În ciuda unei *mise-en-scène* ludice. În ciuda antifrazei ample de dinainte de sfârșit.

Textual, Macedonski ne oferă o splendidă alegorie, în care *marginerea de șanț* reprezintă o sală de bal, *măceșul singuratic* poate fi un tată impozant, cu multe fiice = *flori*, iar *vântul serii nebunatic* – un tânăr dansator aventurier, volatil, care trece ușor de la o parteneră de dans la alta. Aflăm de toate acestea în expozițiune. Personificarea apare abia în intrigă. Tot aici se declanșează și inducțiile... în lanț, acoperind textul. În prima strofă, desfășurarea acțiunii

începe prin metafore verbale: *pofti* (verb cu două formule semice)... *vorbi, spuse, suspină...* (cum) *se suspină*. Acestea sunt dispuse într-un crescendo emoțional, subliniat, în final, de o repetiție augmentată: se repetă mai întâi verbul *a suspină*, apoi întregul vers, în poziție privilegiată, de refren:

„Și suspină — cum se suspină...
Și suspină — cum se suspină...”

Spectaculoasă este trecerea de la referentul *vânt* la referentul *curtezan*: „Întâi pătrunse printre foi [vântul],/Și le *vorbi cu voce lină*” [curtezanul]. Personificarea din versul din urmă se realizează într-o structură metaforică complexă, în care transferul subiacent *vânt* → *curtezan* induce metafora verbală *vorbi*, generează greșa *cu voce*, care, la rându-i, induce metafora adjectivală *lină* (*lină* este sinonim cu *șoptită, caldă*; dar sinonimia se poate extinde la *mieroasă, prefăcută*). Să reținem și fina pendulare, fertilă pentru ambiguitatea metaforică, între personificare și depersonificare.

În cea de-a doua strofă, obiectivul se mută asupra *florilor-fecioare*. Se vorbește despre inocență și frumusețe. Se avansează în discurs tot prin înșiruri de metafore. Subiect metaforic devine *albeața...*, cu determinantul *de trandafiri*, care fixează imaginea *fecioarei-trandafir* (=roză, într-un „valț al rozelor”). Atributul *albeții*, culoare

a pielii, dar și a petalei, trimite la curăție sufletească, la frăgezime, în ultimă instanță, la foaia albă a vieții pe care nu s-a scris încă nimic. De aceeași puritate, se leagă și metafora verbală *a tresărit*, expresie a candorii. În grupul verbal, se precizează motivul: „la mângâierile *adieri*” (cu referință încrucișată: prin contiguitate (metonimie), la vântul serii [adieri], dar și la curtezan [mângâierile]). *Vântul serii* se instalează astfel în paradigma mitică autohtonă a Zburătorului. Fiorii primei iubiri cuprind toate rozele... ce „*se mișcau catifelate*” în peisajul Erosului, invadat de vântul serii ce li se dăruiește tuturor. „*De vântul serii sărutate*” este refrenul ce demască idila. Agentul amoroș este *vântul serii*, care a răscolit ordinea anterioară a peisajului vegetal, furând inocența fetelor și întinându-le prin sărutul pasional. Ca și Dimitrie Anghel, în poemul analizat anterior, Al. Macedonski creează un simbol mixt (*vânt-curtezan*), generat nu de vibrațiile eului, ci, eventual, de contemplarea și interpretarea lumii. Asemenea simboluri nu se dezvoltă precum cele regizate de egoul poetic, dar furnizează informații de preț despre psihologia creației¹⁹.

Scenariul erotic se extinde în strofa a III-a, sub „argintul” razelor selenare. În planul expresiei, se întretaie trei lanțuri metaforice inductive, organizate în jurul a trei

¹⁹ Expresia antropocoșmică exterioară eului liric ar putea constitui obiectul unui studiu separat.

metafore-nucleu: *rozele-tinere seduse*; *vântul serii-curtezan* și *valțul-iubire/viață*. Acestea prelungesc firul epic, înscriindu-se în trei secvențe discursive: desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul. Desfășurarea acțiunii se încheie prin inducția verbală *s-au dat* [în brațele minciunii = catachreză] (pornind de la metafora nucleu *roze-tinere seduse*), cu efect de surpriză, marcând o decădere subită, lamentabilă. Punctul culminant îl reprezintă inducția verbală din versul succedent: *în vânt s-au dus* – locuțiune verbală sugerând pierderea definitivă (a se duce în vânt = a se duce pe Apa Sâmbetei, râu infernal în mitologia românească). Toate rozele sunt prinse în plasa amăgirilor. Pornind din centrul *vântul serii-curtezan*, inducțiile verbale *șoptea*, *luându-*, precum și metafora adverbială *tainic*, sugerează adâncirea în mrejele răului. Deznodământul reliefează consecințele naivității, credulității, lipsei de experiență, dar și ale nesăbuintei, asupra destinului uman. Răul insinuat în existență sporește ireversibil, precum *valțul*, însoțit de sugestive inducții adjectivale (*nebun*, *din ce în ce mai tare*) și verbale (*învârtea*):

„Ș-un valț *nebun* le *învârtea*,
Un valț — *din ce în ce mai tare*,
Un valț — *din ce în ce mai tare*”.

O puzderie de metafore alcătuiesc discursul. Într-un limbaj ce nici măcar nu pare a fi figurat. Într-atât e de deslușit. Și nici nu obosește. Încântă. Într-atât e de poetic:

„Pe verdea ***margin*** ***de șanț***
Creștea ***măceșul singuratic***,
Dar ***vântul serii nebunatic***
Pofti-ntr-o zi ***pe flori*** la danș.
Întâi pătrunse printre foi,
Și le *vorbi* cu voce lină,
De dorul lui le *spuse*-apoi,
Și suspină — *cum se suspină*...
Și suspină — *cum se suspină*...

Albeața lor de trandafiri,
Zâbind prin roua primăverii,
*La mângâierile-**adierii***
A tresărit cu dulci simțiri.
Păreau *năluci de carnaval*
Cum *se mișcau catifelate*,
Gătite toate-n *rochi de bal*,
De vântul serii sărutate,
De vântul serii sărutate.

Scăldate-n razele de sus,
Muiate în argintul lunii,
S-au dat în **brațele minciunii**,
Și rând pe rând *în vânt s-au dus*.
Iar vântul *tainic le șoptea*,

Luându-le pe fiecare,
Ș-un valț *nebun* le învârtea,
Un valț — din ce în ce mai tare,
Un valț — din ce în ce mai tare”
(Al. Macedonski, *Valțul rozelor*)

Până la un punct, *Valțul rozelor* este o poveste romanțioasă, tonică, plină de savoare, despre frumusețea iubirii, a vieții înseși, în pași de... *valț*. Ceea ce ne istorisește însă Al. Macedonski nu e lucru de șagă. În fapt, construcția poetică este traversată de ironie. Poetul ne vorbește despre caracterul iluzoriu al existenței. Despre un balon de spumă ce se sparge înaintea ochilor noștri. Aluzie la cât de false ne sunt percepțiile. Și așteptările. *Valțul rozelor* este dramatic. Un duș rece. O lecție, de maestru, despre poezie. Dar și despre viață. Pentru toți (mulți?... puțini?) cei ce pun semnul egalității între poezie și viață.

7.

**ÎN LOC DE CONCLUZII:
EUGEN DORCESCU
ȘI METAFORA POETICĂ**

Deși, în mod excepțional, metaforele filate pot coincide cu discursul poetic, înclinăm să credem că Paul Ricoeur vedea în toată materia poeziei o metaforă vie, întrucât înțelegea prin aceasta întregul proces de semnificare poetică. Viziunea sa și cea a lui Eugen Dorcescu sunt concordante. Poeticianul român are capacitatea de a demonstra, cu instrumente novatoare și eficiente, că vigoarea metaforei o transformă în poezie. Integrându-se perfect, prin crearea unui model teoretic al metaforei, în contextul epistemic al sfârșitului de secol XX.

Metafora de care se ocupă Eugen Dorcescu este dinamică, are inițiativă, răspândește influențe, generează valoare estetică. Impactul acesteia asupra receptorului de poezie este puternic, inubliabil. O metaforă ce amplifică discursul poetic, modelând atât structurile de suprafață, cât și adâncimile acestuia. Mecanismul inductiv, descoperit de Eugen Dorcescu după scrutarea îndelungată a acestui tip de metaforă, acționează logic, cu precizie matematică. Se pretează la abordări interdisciplinare. Le-am urmărit, le-am ajustat, le-am pus în aplicare. Am îndrăznit să le adăugăm o perspectivă pragmatică.

Au sporit astfel, ca un altoi pe un trunchi sănătos, argumentele pentru o semiotică a metaforei. În limitele definiției morrissiene a semioticii tripartite. Până la urmă, totul e semnificare și semioza e nesfârșită... Mai cu seamă în artă. Unde plămuirile (inclusiv cele metaforice și simbolice) sunt libere. În modelul simbolului artistic pe care îl oferă Eugen Dorcescu, omul se contopește cu cosmosul. L-am utilizat în interpretarea unor simboluri mixte, antropocosmice, derivate din metafore prolifiche. Având convingerea că ideile sunt ale celui care le enunță mai întâi. Dar și ale celui/celor care le duc mai departe.

În poetica timișoreană, întemeiată de G.I. Tohăneanu, există continuitate. Cel mai sus, prin realizări, se situează, în acest moment, Eugen Dorcescu. Maestrul altor generații de împătimiți ai metaforei românești, în rândul cărora mi-am găsit locul. Domnia Sa nu este doar teoretician, ci, mai cu seamă, un autentic Poet al metaforei, atât în lirica originală, cum am arătat în repetate rânduri, cât și în stihuirile biblice. Se așază, deopotrivă, alături de marii teoreticieni ai metaforei din final de secol XX și alături de marii poeți români ce au izbutit să meșteșugească, ingenios și original, suflul devastator al metaforei-poezie.

BIBLIOGRAFIE

- Abric, Jean Claude, *Psihologia comunicării*, Iași, Ed. Polirom, 2002.
- Adam, Jean-Michel, *Lingvistică textuală*, Iași, Ed. Institutul European, 2008.
- Aquien, Michèle, Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- Alexandrescu, S., *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene, în ****, *Studii de poetică și stilistică*, București, Ed. pentru Literatură, 1966, pp. 318-369.
- Anscombe, Jean-Claude, Ducrot, Oswald, *L'argumentation dans la langue*, Liège-Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1983.
- Aristotel, *Organon*, vol. I, *Categoriile. Despre interpretare*, București, E.Ș., 1957.
- Aristotel, *Poetica*, București, EA, 1965.
- Băcilă, Florina Maria, *Dorziana – O reconstrucție a textului prin limbaj*, Timișoara, Ed. Excelsior Art, 2016.

- Idem, *Dorziana – Poemele (ne)cuvântului întemeietor*, Timișoara, Ed. Cosmopolitanart, 2021.
- Benoiste, Luc, *Semne, simboluri, mituri*, București, Ed. Humanitas, 1994.
- Benveniste, Émile, *Probleme de lingvistică generală*, vol. I – II, București, Ed. Teora, 2000.
- Berca, Olimpia, Dorcescu, Eugen, *Metafora în discursul științific, în Raționalitate și discurs*, supliment la tomul XXIX al *Analelor Științifice ale Universității „Al.I. Cuza” din Iași*, vol. II, 1983, pp. 45-50.
- Berca, Olimpia et alii, *Limba poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870-1900). Metafora*, TUT, 1979.
- Berca, Olimpia et alii, *Limba poetic și versificație în secolul al XIX-lea. Comparația. Epitetul. Sintaxa poetică. Simbolul*, TUT, 1981.
- Bercea, Livius Petru, *Poezie și poeți. Opțiuni critice*, Timișoara, Ed. Waldpress, 2018.
- Idem, *Repere ale unei posibile (po)etici biblice (note pe marginea jurnalelor lui Eugen Dorcescu)*, „Tabor”, nr. 4/2021, pp. 87-91.
- Black, Max, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Ed. Humanitas, 1994.

- Bogdan-Dascălu, Doina, *Critica – limbaj secund*, Timișoara, Ed. Facla, 1981.
- Bogdan-Dascălu, Doina, Dascălu, Crișu, *Gramatica poeziei române (1880-1980)*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2002.
- Borchin, Mirela-Ioana, *Paradigme ale comunicării: limbaje și limbi*, Timișoara, Ed. Excelsior, 2001.
- Idem, *Prelegeri de lingvistică*, Timișoara, Ed. Excelsior Art, 2010.
- Idem, *Semantica modurilor incertitudinii*, Timișoara, Ed. Excelsior Art, 2011.
- Idem, *Vademecum în lingvistică*, Timișoara, Ed. Excelsior Art, 2004.
- Borcilă, M., *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, „Studii și cercetări lingvistice”, XXXVIII, nr. 3/1987, pp. 185-196.
- Idem, *Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii*, „Revista de filozofie”, nr. 1-2, 1997.
- Borcilă, M., McLain, Richard, *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.
- Bougnoux, Daniel, *Introducere în științele comunicării*, Iași, Ed. Polirom, 2000.

- Caracostea, D., *Arta cuvântului la Eminescu*, Iași, Ed. Junimea, 1980.
- Charaudeau, Patrick, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Hachette, 1992.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Édition du Seuil, 2002.
- Chivu, Gh., *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, „Limba română”, 3/1973, p. 217-241.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- Comloșan, Doina, Borchin, Mirela, *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)*, vol. I-III, Timișoara, Ed. Excelsior Art, 2002-2005.
- Comloșan, Doina, *Teoria textului literar*, Timișoara, EUVT, 2003.
- Constantinovici, Simona, *Dicționar de termeni arghezieni*, vol. I-III, Timișoara, EUVT, 2014.
- Coșeriu, E., *Prelegeri și conferințe*, Iași, Institutul de Filologie Română „Al. Philippide”, 1994.
- Dorcescu, E., *Metafora poetică*, București, Ed. Cartea Românească, 1975.
- Idem, *Embleme ale realității*, București, Ed. Cartea Românească, 1978.

- Idem, *Poetica non-imanenței*, București, Ed. Palimpsest, 2009.
- Dascălu, Crișu, *Mutații paradigmatică în evoluția limbajului poetic românesc*, București, EA, 1998.
- Dragoș, Elena, *Introducere în pragmatică*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2000.
- Dubois, Jacques et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Ed. Babel, 1996.
- Dumitrescu, Ion, *Metafora mării în poezia lui Mihai Eminescu*, București, Ed. Minerva, 1972.
- Dupriez, Bernand, *GRADUS. Les procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions, 1984.
- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poezia contemporană*, ed. a II-a, Pitești, Paralela 45, 2002.
- Foartă, Maria, *În căutarea retoricii pierdute*, Timișoara, EUVT, 2018.
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, București, Ed. Univers, 1977.
- Fromilhague, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995.

- Gáldi, L., *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, EA, 1964.
- Genette, Gerard, *Figuri*, București, Ed. Univers, 1978.
- ***, *Gramatica limbii române*, ed. a III – a, București, EA, 2005.
- ***, *Gramatica de bază a limbii române*, București, Ed. Univers enciclopedic gold, 2010.
- Giurgiu, Felicia, *Lecturi stilistice*, Timișoara, Ed. Mirton, 1995.
- Idem, *Motive și structuri poetice*, Timișoara, Ed. Facla, 1980.
- Green, Georgia, *Pragmatics and Natural Language Understanding* (second edition), New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1996.
- Grupul μ (J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trignon), *Retorica generală*, București, Ed. Univers, 1974.
- Grupul μ (J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet), *Retorica poeziei*, București, Ed. Univers, 1997.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Limba și comunicare*, București, Ed. ALL, 2003.
- Iordan, I., *Stilistica limbii române*, București, Ed. Științifică, 1975.

- Irimia, D., *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Ed. Junimea, 1979.
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Ed. Univers, 1983.
- Kleiber, Georges, *Faut-il banalyser la métaphore?*, in *Verbum*, nr.1-2-3/1993, Rhétorique et sciences du langage, Presses Universitaires de Nancy, pp. 197-210.
- Kleiber, Georges, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1990.
- Kleiber, Georges, *Les différentes conceptions de la pragmatique ou pragmatique où es tu?*, in *L'Information Grammaticale*, 12/1982, pp. 3-8.
- Kleiber, Georges, *Métaphore et vérité*, LINX, 9/1983, pp. 89-130.
- Kleiber, Georges, *Métaphore: Le problème de la déviance*, in *Langue Française. Les figures de la rhétorique et leur actualité en linguistique*, 101/1994. Pp. 35-55.
- Kleiber, Georges, *Pour une pragmatique de la métaphore: la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte*, în *Recherches de pragma-sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 123-163.
- Klinkenberg, Jean-Marie, *Le sens rhétorique*, Bruxelles, Éditions Les Eperonniers, 1990.

- Klinkenberg, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck & Larcier S.A., 1996.
- Leech, Gabriel, *Principles of Pragmatics*, Londra-New York, Longman, 1983.
- Levinson, Stephen, *Pragmatics*, Cambridge University Press, 1983.
- Lyons, John, *Introducere în lingvistica teoretică*, București, E.Ș., 1995.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar*, Iași, Ed. Institutul European, 2007.
- Mey, J.L., *Pragmatics. An introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- Mihăilă, Ecaterina, *Poezia română neomodernă. Perspectivă textuală*, București, Ed. Cartea Românească, 2004.
- Idem, *Receptarea poetică*, București, Ed. Eminescu, 1980.
- Idem, *Semiotica poeziei românești neomoderne*, București, Ed. Cartea Românească, 2003.
- Idem, *Textul poetic: perspectivă teoretică și modele generative*, București, Ed. Eminescu, 1995.
- Moeschler, Jacques, Auchlin, Antoine, *Introducere în lingvistica contemporană*, Cluj, Ed. Echinoc, 2005.
- Molinié, Georges, *La stylistique*, deuxième édition corrigée, Paris, PUF, 1991.

- Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Ed. Științifică, 1972.
- Oancea, Ileana, *Poezie și semioză*, Timișoara, Ed. Marineasa, 1999.
- Idem, *Semiostilistica*, Timișoara, Ed. Excelsior, 1998.
- Orlandini, Ana, *Comparaison, metaphore et genericité: une approche pragmatique*, in *Lingua e stile*, Anno XXVII, no.2/1992, Societa editrice Il Mulino, Bologna.
- Parpală, Emilia, *Introducere în stilistică*, Craiova, Ed. Universitaria, 2006.
- Picoche, Jacqueline & Marie-Luce Honeste, *Les figures éteintes dans le lexique de haute fréquence*, in *Langue Française*, Nr.101, fevrier/1994, pp. 112-124.
- Plett, Heinrich F., *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, București, Ed. Univers, 1983.
- Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Cluj, Ed. Echinox, 1999.
- Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, *Pragmatica, azi. O nouă știință a comunicării*, Cluj, Ed. Echinox, 2001.

- Reboul, Olivier, *Introduction a la rhetorique*, Paris, PUF, 1991.
- Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Ed. Univers, 1984.
- Riffaterre, Michael, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in *Langue française*, 3/1969 (*La stylistique*), pp. 47-60.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978.
- Scott, Anne S., *Le récit des possibles. La comparaison, miroir de Chants de Maldolor*, in *Litterature*, 17 februarie 1975.
- Searle, J.R., *La métaphore*, in *Sens et expression*, Paris, Ed. Minuit, 1982, pp. 121-166.
- Idem, *Statutul logic al discursului ficțional in Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.
- Secrieru, Mihaela, *Nivelul sintactic al limbii române*, Suceava, Ed. Gee, 1998.
- Slave, Elena, *Metafora în limba română. Comentarii și aplicații*, București, Ed. Științifică, 1991.
- Sperber, D. & Wilson, D., *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- Suhamy, Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF, 1981.

- Tamba-Mecz, Irène, *Le sens figuré. Vers une théorie d'énonciation figurative*, Paris, PUF, 1981.
- Todorov, Tzvetan et alii, *Sémantique de la poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
- Tohăneanu, G.I., *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Ed. Facla, 1975.
- Idem, *Dicționar de imagini pierdute*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1995.
- Vasiliu, E., *Introducere în teoria textului*, București, E.Ș., 1990.
- Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, în *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965.

IZVOARE LITERARE

Dimitrie Anghel, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Tudor Arghezi, *Versuri*, București, Editura Minerva, 1988.

George Bacovia, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1980.

Ion Barbu, *Opere*, vol. I-II, București, Editura Academiei, 2006.

Lucian Blaga, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Lucian Bureriu, *Incendiul fanteziei*, București, Editura Beta, 2020.

Simona Constantinovici, *47 îngeri de catifea*, Timișoara, Editura Brumar, 2008.

George Coșbuc, *Versuri*, Timișoara, Editura Facla, 1986.

Nicolae Dabija, *Reparatorul de vise*. Antologie de versuri, Chișinău, Editura Cartier, 2016.

Zoia Elena Deju, *Pridvor de septembrie*, Târgu-Jiu, Editura Fundației „Constantin Brâncuși”, 2013.

Idem, *Rotitor*, Timișoara, Ed. Eurostampa, 2022.

Ștefan Augustin Doinaș, *Opere*, vol. I-II, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2016.

- Eugen Dorcescu, *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2015.
- Idem, *Elegiile de la Carani*, Timișoara, Editura Mirton, 2017.
- Idem, *Agonia caniculei*, Timișoara, Editura Mirton, 2019.
- Idem, *Biblice*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2021.
- Idem, *Aproapele. 111 Psalmi și alte poeme*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2022.
- Idem, *Leviatanul. Poeme uitate*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2022.
- Mihai Eminescu, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Șerban Foarță, *Amor Amoris*, Pitești, Editura Paralela 45, 2010.
- Idem, *Mulțimea cu un singur element*, Chișinău, Editura Cartier, 2019.
- Benjamin Fundoianu, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1978.
- Octavian Goga, *Opere*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- D. Iacobescu, *Quasi – Poesii*, București, Editura Cultura Națională, 1930.
- Eugen Jebeleanu, *Poezii și poeme*, București, Editura pentru Literatură, 1989.

- Lörinczi Francisc-Mihai, *Amiezi cu mocănițe și cu libelule*, Sibiu, Editura Cronologia, 2022.
- Al. Macedonski, *Opera poetică*, vol. I-III, Chișinău, Editura Cartier, 2000.
- Dumitru Mălin, *Căderea din înger – Incantații luciferice*, Iași, Editura TipoMoldova, 2019.
- Ion Minulescu, *Versuri*, București, Editura Gramar, 2011.
- Ion Pillat, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Al. Philippide, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1973.
- Ana Pop Sîrbu, *Homeomerii*, București, Editura Tracus Arte, 2021.
- Radu Stanca, *Poezii*, București, Editura Albatros, 1973.
- A.T. Stamatiad, *Poezii alese*, Craiova, Aius PrintEd, 2017.
- Nichita Stănescu, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1988.
- N. Turtureanu, *Penultimele: versuri de dragoste*, Iași, Editura Junimea, 2014.
- Idem, *Precedentele: versuri de dragoste*, Iași, Editura Junimea, 2014.
- Gr. Vieru, *O sută și una de poezii*, București, Editura Academiei, 2016.

SCHIȚĂ
BIOBIBLIOGRAFICĂ

DORCESCU, Mirela-Ioana

(n. 15.V.1966, Timișoara)

I. Repere biografice:

Nume: Mirela-Ioana Borchin.

Pseudonim: Mirela-Ioana Dorcescu.

Soția poetului Eugen Dorcescu, din 18 august 2017.

Fiica lui Alexandru Radu, inginer, și a Ioanei Radu, profesoară.

Are doi fii: Raoul-Emanuel Borchin-Tornoreanu, căsătorit cu Arla-Doris Borchin-Tornoreanu, și David-Emil Borchin.

Are o nepoată: Estera-Ecaterina Borchin-Tornoreanu.

S t u d i i:

Liceul de Filologie din Timișoara (1980-1984);
Facultatea de Filologie, Universitatea din Timișoara
(1984-1988); Școala doctorală a Universității de Vest din
Timișoara (1993-1999). Doctor în Filologie din 1999. Teza
de doctorat, intitulată *Expresia verbală a modalității*, a fost
coordonată de Prof. univ. dr. G.I. Tohăneanu.

Activitatea profesională:

Din 1990, cadru didactic la Universitatea de Vest din Timișoara. Conferențiar universitar dr. (din 2002); prodecan al Facultății de Litere, Teologie și Istorie (2004-2008), șef al Catedrei de limba română (2008-2012), director al Departamentului de studii românești (2012-2016), la aceeași universitate.

II. Cărți de lingvistică:

- *Modalitatea și predicatul verbal compus*, Prefață și Text coperta a IV-a: G.I. Tohăneanu, Timișoara, Editura Helicon, 1999;
- *Lingvistica în știința secolului al XX-lea*, Timișoara, Editura Excelsior, 2001;
- *Vademecum în lingvistică*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2004; Ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2006;
- *Manual de ortografie și punctuație*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2005; ediția a II-a, revizuită și adăugită, 2007;
- *Prelegeri de lingvistică*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2010; e-book cu același titlu (București, Ed. LETRAS, 2020).

III. Cărți de semiotică, hermeneutică, teorie literară și pragmatică:

- *Paradigme ale comunicării – limbaje și limbi*, Timișoara, Editura Excelsior, 2001;
- *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)*, I. Științele limbajului, științele literaturii, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2002;

II. Textul literar-Intertextualitatea, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2003;

III. Romanul ca gen. Metafora, Editura Excelsior Art, 2005 (Coautor: Doina Comloșan);

- *In honorem Magistri G.I. Tohăneanu*, Timișoara, EUVT, 2005 (Coordonator și autor);
- *Comunicarea orală*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2006;
- *Comunicare și argumentare. Teorie și aplicații* (coordonator și autor), Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007, cu o Prefață de Alina Pamfil;
- *Semantica modurilor incertitudinii*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2011;
- *„Etern, într-o eternă noapte-zi”. Eseu hermeneutic în dialog cu Poetul Eugen Dorcescu*, Timișoara, Editura Mirton, 2016;

- *Despre Eugen Dorcescu. Volum omagial 75*, Timișoara, Editura Mirton, 2017 (Coordonator și autor);
- *Primăvara elegiei*, Texte coperta a IV-a: Radu Ciobanu și Livius Petru Bercea, Timișoara, Editura Mirton, 2017;
- *Hermeneia*, Prefață: Ildikó Gábos-Foarță, Timișoara, Editura Mirton, 2019;
- *Bucuria textului*, Editura online Calameo, 2020;
- *Despre opera lui Eugen Dorcescu. Inverviuri. Crestomație critică*, Timișoara, Editura Mirton, 2021 (Coordonator și autor);
- *Eugen Dorcescu în „Timișoara”*. Volum omagial 80, Timișoara, Editura Mirton, 2021 (Coordonator și autor).

IV. Traduceri:

- Andrés Sánchez Robayna, *Marea cea mare (Por el gran mar)*, poezie, ediție bilingvă română – spaniolă, traducere, prefață, fișă bibliografică, opinii de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Mirton, 2018;

- Coriolano González Montañez, *Tatăl/ Padre*, poezie, ediție bilingvă română – spaniolă, traducere, prefață, aparat critic de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Eurostampa, 2021;
- Rosario Valcárcel, *Mai presus de pasiuni/ Mas allá de las pasiones*, ediție bilingvă română – spaniolă, traducere, prefață, aparat critic de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Eurostampa, 2022.

V. Ediții îngrijite, ediții critice:

- EUGEN DORCESCU, *Nirvana. Cea mai frumoasă poezie*. Ediție îngrijită și eseu hermeneutic (*Eugen Dorcescu și vocația vectorială a Nirvanei*, 150 p.) de Mirela-Ioana Borchin, Timișoara, Editura Eurostampa, 2015;
- EUGEN DORCESCU, *Sub cerul Genezei*, Redactor de carte, Selecție și Notă asupra ediției: Mirela-Ioana Bochin, Timișoara, Editura Mirton, 2017;
- MITROPOLIT DR. VASILE LAZARESCU, *Pastorale și predici*, Ediție critică (în colaborare cu Eugen Dorcescu), Timișoara, Editura Partoș, 2018;

- EUGEN DORCESCU, *Agonia caniculei*, Ediție îngrijită, Notă asupra ediției și Glose: Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Mirton, 2019;
- EUGEN DORCESCU, *Elegías Rumanas*, Obra reunida, selección del autor, La Muela (Zaragoza), Spania, Editorial Arscesis, 2020 (îngrijire de ediție în colaborare cu Coriolano González Montañez);
- EUGEN DORCESCU, *Îngerul Adâncului*. Pagini de jurnal (1991-1998), Ediție îngrijită, Selecție de texte, Prefață și Note de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Mirton, 2020;
- EUGEN DORCESCU, *Adam*. Pagini de jurnal (2000-2010), Ediție critică de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Mirton, 2020;
- EUGEN DORCESCU, *Biblice*, Ediție critică, prefață, Timișoara, Editura Eurostampa, 2021;
- EUGEN DORCESCU, *Aproapele. 111 Psalmi și alte poeme*, Ediție critică, prefață, note, biobibliografie, anexe de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Eurostampa, 2022;
- EUGEN DORCESCU, *Leviatanul. Poeme uitate*, Ediție critică de Mirela-Ioana Dorcescu, Timișoara, Editura Eurostampa, 2022.

VI. Creații originale (proză):

- *Punctul interior* [roman], Timișoara, Editura Excelsior Art, 2010;
- *Spre nicăieri* [roman], I. *Piatra de silex*; II. *Întâmplător sau nu?*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2014 (semnat Mirela Radu Lazarescu, scris în colaborare cu G. Safir);
- *Apa* [proză scurtă], Timișoara, Editura Mirton, 2016;
- *Celesta*, roman, Text coperta a IV-a: Livius Petru Bercea, Timișoara, Editura Mirton, 2018.

CUPRINS

Argument	7
1. Abordarea teoretică a metaforei.	
Direcții afirmate spre final de secol XX	11
1.1. Direcția semantică	19
1.1.1. Teza analogiei	31
1.1.2. Teza interacțiunii	58
1.1.3. Teza substituției	69
1.2. Direcția sintactică	78
1.3. Direcția pragmatică	96
2. Tipuri de metafore	131
2.1. Metafore de uzaj vs. metafore poetice	137
2.2. Metafore în structuri sintactice simple	153
2.2.1. Metaforele <i>in praesentia/coalescente</i> vs. metaforele <i>in absentia/implicate</i>	153
2.2.2. Metafore în structuri sintactice complexe. Metaforele filate	168
2.3. Metafore plasticizante vs. metafore revelatorii ...	176

3. Inducția metaforică în concepția lui	
Eugen Dorcescu	187
3.1. Prima variantă a tezei inducției metaforice	189
3.2. Dezvoltarea tezei inducției metaforice	209
3.2.1. Inducția metaforică în interpretarea discursului științific	211
3.2.2. Inducția metaforică în interpretarea discursului poetic	217
3.2.3. Inducția metaforică în construcția simbolului artistic	231
4. Dinspre metaforă spre simbol. Rolul inducțiilor metaforice și al grefelor în realizarea simbolului artistic antropocosmic	243
5. Completări la teza inducției metaforice: Metafora adverbială. Inducția metaforică în cadrul grupului verbal	269
6. Inducțiile și grefele în construcția discursului poetic	287
6.1. Unitatea semantico-sintactică a discursului metaforic inductiv	307
6.1.1. Coerența secvențelor discursive în discursul metaforic	308
6.1.1.1. Coerența externă	309

6.1.1.2. Coerența internă	327
6.1.2. Coeziunea secvențelor discursive în discursul metaforic	326
6.2. Texte metaforice în poezia românească	356
7. În loc de concluzii: Eugen Dorcescu și metafora poetică	371
Bibliografie	371
Izvoare literare	384
Schiță biobibliografică	387



„Spre lauda ei, Mirela-Ioana Borchin [Dorcescu] folosește cu decentță și chiar cu prudență mijloace foarte moderne, care îi sunt, totuși, familiare.

Nu irosesc prilejul să-mi răspic, încă o dată, convingerea că, studiată în sine și pentru sine, lingvistica este o știință searbădă, uscată, ursuză.

Ea poate deveni o disciplină vie, atractivă, pasionantă, în alianță cu literatura, ca artă a cuvântului, și cu atâtea alte discipline, fără să ajungă o «slujnicuță» (ancillula) a lor, ci redescoperindu-și identitatea și personalitatea și redobândind acel randament social fără de care umanoarele nu-și justifică existența.

Adeptă mărturisită a interdisciplinarității, Mirela-Ioana Borchin [Dorcescu] își însușește informații din toate științele afine lingvisticii, încrucișându-le atât de coerent și de convingător, încât logica, semiotica și gramatica par a fi dus-o într-o dulce frățietate de la începuturile lumii.

Oricum, văd cu satisfacție în asta o usturătoare palmă trasă lui Polifem și tuturor urmașilor lui, ciclopilor moderni, de către colega noastră, aliată, din acest punct de vedere, cu multiscusitul și multmeșteșugărețul Odiseu”.

G.I. Tohăneanu

*(extras din Prefața la cartea Mirelei-Ioana Borchin,
Modalitatea și predicatul verbal compus, Timișoara, Editura Helicon, 1999)*

