

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris:

C.Z.U.: 821.135.1-3.09"19"(043)

GABURA (CĂRĂUȘ) CAROLINA

**REGIMURI NARATIVE LIRICE
ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI AL XX-LEA**

SPECIALITATEA: 622.01– LITERATURA ROMÂNĂ

Teză de doctor în filologie

Conducător științific:

Țau Elena, doctor în filologie, conferențiar universitar

Consultant științific: _____ Corcinschi Nina, doctor habilitat în filologie,
conferențiar universitar

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2023

© Gabura (Cărauş) Carolina, 2023

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă, engleză)	5
INTRODUCERE	8
1. REGIMUL NARATIV LIRIC VERSUS PROZA POETICĂ. REPERE CONCEPTUALE	18
1.1. Excurs teoretico-istoric în proza poetică.....	18
1.2. Naratori și regimuri narative. Funcții și tipuri	26
1.3. Statutul regimului narativ liric	34
1.3.1. Raportul poetic/poeticitate – lirism	34
1.3.2. Surse de liricizare a regimului narativ heterodiegetic și homodiegetic	40
1.4. Concluzii la capitolul 1	49
2. REGIMURI HETERODIEGETICE LIRICE ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI AL XX-LEA	50
2.1. Poeticitatea perspectivei mitice și simbolice în romanele <i>Creanga de aur</i> de M. Sadoveanu, <i>Povara bunătății noastre</i> de I. Druță ș.a.	50
2.2. Figurativul și lirismul expresiei în opera lui I. Teodoreanu, G. Meniuc, V. Ioviță ș.a.	63
2.2.1. Dislocări ale figurativului și liricizarea regimului heterodiegetic auctorial	63
2.2.2. Optica figurativă a personajului-reflector și liricizarea regimului narativ auctorial	71
2.3. Fluctuații ale lirismului în narațiunea heterodiegetică. Fluxul și refluxul lui în proza lui Z. Stancu, D. Matcovschi, I. Druță ș.a.	75
2.3.1. Strategii ale sintaxei poetice și acumulările „locale” de lirism	75
2.3.2. Strategii ale sintaxei imaginarului de fluidizare/reducție a lirismului	82
2.4. Concluzii la capitolul 2	93

3.	REGIMURI HOMODIEGETICE LIRICE ÎN ROMANUL ROMÂNESC AL SECOLULUI AL XX-LEA	95
3.1.	Identitatea lirică a naratorului. Valorificări ale modelului homodiegetic	95
3.1.1.	Lirismul de atmosferă și propensiunea spre fabulos în proza descriptivă a lui M. Sadoveanu	95
3.1.2.	Lirismul contemplativ al prozei lui L. Blaga. <i>Hronicul și cântecul vârstelor, Luntrea lui Caron</i>	102
3.1.3.	Patosul lirismului digresiv al lui Z. Stancu. Romanul <i>Desculț</i>	107
3.2.	Empatia ca sursă de intensificare a lirismului în regimul homodiegetic	116
3.2.1	Transpoziția empatică multiplană în romanul <i>Patul lui Procust</i> de C. Petrescu	116
3.2.2.	Surse ale empatizării în romanele <i>Maitreyi</i> de M. Eliade, <i>Adela</i> de G. Ibrăileanu, <i>Luntrea lui Caron</i> de L. Blaga	122
3.2.3.	Construcția identitară a naratorului și regimul empatic în <i>Craii de Curtea-Veche</i> de M. I. Caragiale	127
3.3.	Mărci ale liricizării vocii narative.....	132
3.3.1.	Modalizarea autonimică și ecoul referențial al vocii	132
3.3.2.	Simptomele convenționale	137
3.3.3.	Resursele intonaționale ale vocii	142
3.4.	Deschideri spre liricizare a regimului narativ homodiegetic în proza postmodernă. Expansivitatea eului în romanele <i>Orbitor. Aripa stângă, Travesti</i> de M. Cărtărescu și <i>Exuvii</i> de S. Popescu	147
3.5.	Concluzii la capitolul 3	157
	CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	159
	BIBLIOGRAFIE	164
	Declarația privind asumarea răspunderii	177
	Curriculum vitae al candidatului	178

ADNOTARE

Gabura Carolina, Regimuri narative lirice în proza românească a secolului al XX-lea, teză de doctor în filologie, Chișinău, 2023

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 215 de titluri, 155 de pagini text de bază, declarația de asumare a răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele obținute sunt reflectate în 10 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: narator, identitate, regim narativ, heterodiegetic, homodiegetic, perspectivă, poeticitate, lirism, empatie, figurativ, voce narativă, modalitate autonimică, simptom convențional.

Domeniul de studiu: Specialitatea 622.01–Literatura română

Scopul lucrării: identificarea și interpretarea regimurilor narative lirice, demonstrându-se diversitatea și funcționalitatea lor în proza românească a secolului al XX-lea.

Obiectivele de cercetare: determinarea mecanismului de instituire a regimului narativ liric (heterodiegetic și homodiegetic); analiza strategiilor de liricizare a regimurilor heterodiegetice în proza tradițională românească (M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, D. Matcovschi ș.a.); interpretarea modelelor homodiegetice lirice (L. Blaga, Z. Stancu, ș.a.); examinarea virtualităților de liricizare a regimurilor narative homodiegetice în romanul modern (C. Petrescu, M. Eliade, M. I. Caragiale, G. Ibrăileanu); estimarea potențialului de liricizare a regimului narativ în romanul postmodern (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu); stabilirea unei tipologii a regimului narativ liric în proza românească a secolului al XX-lea.

Noutatea și originalitatea științifică rezidă în aplicarea conceptului de regim narativ liric la studierea prozei românești din secolul al XX-lea, evidențiindu-se plierea acestuia la diferite formule narative (tradițională, modernă, postmodernă). În funcție de cele două tipuri de regimuri narative delimitate, heterodiegetic și homodiegetic, au fost disociate și interpretate diverse strategii de liricizare ale acestora în opera scriitorilor interbelici (G. Galaction, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, M. Eliade, M. I. Caragiale, C. Petrescu, L. Blaga) și a celor contemporani (Z. Stancu, I. Druță, D. Matcovschi, V. Ioviță, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu).

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante: *elucidarea algoritmului de funcționare a regimului narativ liric, având ca efect clarificarea* modului de liricizare a narațiunii heterodiegetice și homodiegetice în proza românească a secolului al XX-lea, pentru *utilizarea ulterioară* la studierea lirismului în proză.

Semnificația teoretică a tezei constă în conceptualizarea regimului narativ liric ca mod distinct de expunere în opera narativă; disocierea lirismului funciar ce are influență majoră asupra liricizării narațiunii în proza tradițională și modernă românească; relevarea subiectivității în opoziție cu pretinsa obiectivitate a modelului narativ obiectivat în romanul tradițional; stabilirea diferențelor și a interferențelor dintre regimul heterodiegetic și homodiegetic; examinarea potențialului de liricizare a vocii narative.

Valoarea aplicativă: Aspectele cercetate deschid noi perspective de evaluare nu numai a prozei poetice în care se includ scriitori consacrați ai genului, cum ar fi: M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, ci și a unor scriitori ale căror opere, tradițional, se regăsesc în alte compartimente ale literaturii, cum ar fi: C. Petrescu, M. Eliade, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu. Modelul investigațional al regimului narativ liric ar putea fi aplicat și la cercetarea operelor în care lirismul se manifestă doar infuzional, fiind dominante numai câteva particularități ale acestuia. De asemenea, după tiparul constituirii regimului narativ liric, în funcție de narator și specificul perspectivei narative, de punctul de vedere adoptat, pot fi stabilite și cercetate, în contextul prozei românești, alte configurații ale regimului narativ: nonliric, fantastic, parodic, umoristic.

Implementarea rezultatelor: Rezultatele tezei au fost implementate în cadrul proiectului *Literatura română contemporană: continuitate, mutații paradigmatică, experiment și inovații* (Facultatea de Litere, USM), la redactarea articolelor științifice (3 publicații) și a comunicărilor științifice prezentate în cadrul conferințelor naționale și internaționale (7 comunicări), la predarea unor cursuri universitare de istorie a literaturii române, teorie a literaturii, naratologie.

АННОТАЦИЯ

Габура Каролина, Лирические повествовательные режимы в румынской прозе XX века. Докторская диссертация по филологии, Кишинев, 2023 г.

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 215 наименований, 155 страниц основного текста, заявление об ответственности, CV автора.

Полученные результаты отражены в 10 научных работах.

Ключевые слова: рассказчик, идентичность, режим повествования, гетеродиегетический, гомодиегетический, перспектива, поэтика, лиризм, эмпатия, фигуративность, повествовательный голос, автономная модальность, конвенциональный симптом.

Область исследования: Специальность 622.01–Румынская литература

Цель работы: выявление и интерпретация режимов лирического повествования, демонстрация их разнообразия и функциональности в румынской прозе XX века.

Задачи исследования: разъяснение механизма установления режима лирического повествования; анализ стратегий лиризации гетеродиегетических режимов в традиционной румынской прозе; интерпретация лирических гомодиегетических моделей; исследование возможностей лиризации гомодиегетических режимов повествования в модернистской прозе; оценка лирического потенциала нарративного режима в постмодернистском романе; установление типологии режима лирического повествования в румынской прозе XX века.

Научная новизна и оригинальность заключается в применении концепции режима лирического повествования к изучению румынской прозы XX века, демонстрируя ее склонность к различным типам повествовательной формулы (традиционной, модернистской, постмодернистской). Начиная с разграничения двух типов нарративных режимов, гетеродиегетического и гомодиегетического, в произведениях межвоенных писателей (М. Садовяну, М. Элиаде, М. И. Караджале и др.) и современников (И. Друцэ, В. Иовицэ, М. Кэртэреску и др.) были интерпретированы различные стратегии их лиризации.

Полученный результат, способствующий решению важной научной проблемы заключается в *выяснении алгоритма функционирования* режима лирического повествования, *имеющего следствием уточнение* способа лиризации гетеродиегетического и гомодиегетического повествования в румынской прозе XX века, для *дальнейшего использования* при изучении лиризма в прозе.

Теоретическая значимость диссертации заключается в концептуализации режима лирического повествования как особого способа изложения в повествовательном произведении; диссоциация основного типа чувства, „внутреннего”, оказывающим большое влияние на лиризацию повествования; выявление субъективности в противовес мнимой объективности нарративной модели; установление различий и интерференций между гетеродиегетическим и гомодиегетическим режимами; рассмотрение лирического потенциала повествовательного голоса.

Прикладное значение: Исследуемые аспекты открывают новые перспективы для оценки не только поэтической прозы, к которой относятся известные писатели жанра, такие как М. Садовяну, И. Теодоряну, но и некоторых писателей, чьи произведения традиционно встречаются в других разделах литературы. Таким образом, исследовательская модель режима лирического повествования может быть применена и к произведениям, в которых лиризм проявляется лишь „местно”. Также по схеме учреждения режима лирического повествования, могут быть установлены и другие конфигурации режима.

Внедрение результатов. Результаты диссертации были реализованы в рамках проекта „Современная румынская литература: преемственность, парадигматические мутации, эксперимент и инновации” (с 2015 по 2017), при составлении научных статей (3) и научных сообщений (7), представленных на национальных и международных конференциях, в преподавании курсов по истории литературы, теории литературы, нарратологии.

ANNOTATION

Gabura Carolina, Lyrical narrative regimes in Romanian prose of the 20th century, PhD thesis in philology, Chişinău, 2023

Thesis structure: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 215 titles, 155 pages of basic text, declaration of assumption of responsibility, author's CV.

The results are reflected in 10 scientific papers.

Keywords: narrator, identity, narrative regime, heterodiegetic, homodiegetic, perspective, poetics, lyricism, empathy, figurative, narrative voice, autonomous modality, conventional symptom.

Field of study: Speciality 622.01–Romanian literature

The purpose of the work is to identification and interpretation lyrical narrative regimes, demonstrating their diversity and functionality in Romanian prose of the XX century.

Research objectives: determining the mechanism for establishing the lyrical narrative regime (heterodiegetic and homodiegetic); analysis of the lyricity strategies of the heterodiegetic regimes in traditional Romanian prose (M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, etc.); interpretation of lyrical homodiegetic models (L. Blaga, Z. Stancu, etc.); examination of the lyricity potentialities of homodiegetic narrative regimes in modernist prose (M. Eliade, M. I. Caragiale etc.); estimating the lyrical potential of the narrative regime in the postmodernist novel (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu); establishing a typology of the lyrical narrative regime in Romanian prose of the 20 the century.

The scientific novelty and originality of the thesis: applying the concept of the lyrical narrative regime to the study of Romanian prose from the 20th century, demonstrating its folding to different types of narrative formulas (traditional, modernist, postmodernist). Starting from the delimitation of the two types of narrative regimes, heterodiegetic and homodiegetic, various strategies of their lyricity were dissociated and interpreted in the works of interwar writers (G. Galaction, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, M. Eliade, M. I. Caragiale, Camil Petrescu, L. Blaga) and contemporaries (Z. Stancu, I. Druţă, D. Matcovschi, V. Ioviţă, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu).

The scientific result obtained reside in *elucidation of the functioning algorithm* of the lyrical narrative regime by *clarifying* the lyricity of the heterodiegetic and homodiegetic narration, for *further use* in the study of lyricism in prose.

The theoretical significance of the thesis consists in conceptualization of the lyrical narrative regimes as a distinct mode of exposition in narrative work; the dislocation of the land lyricism, which has a major influence on the lyricization of the narrative in traditional and modernist Romanian prose; the revelation of subjectivity in opposition to the alleged objectivity of the objectified narrative model in the traditional novel; establishing the differences and interferences between the heterodiegetic and homodiegetic regimes; the examination of the lyrical potential of the narrative voice..

Applicative value: The researched aspects open new perspectives for evaluating not only the poetic prose, which includes established writers of the genre, such as M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druţă, but also writers whose works, traditionally, are found in other sections of literature, such as C. Petrescu, M. Eliade, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu. Thus, the investigative model of the lyrical narrative regime could also be applied to the research of works in which lyricism is manifested only by infusion, with only a few of its particularities being dominant. Also, according to the pattern of constituting the lyrical narrative regime, depending on the narrator and the specifics of the narrative perspective, the point of view, and other configurations of the narrative regime can be established: non-lyrical, fantastic, parodic, humorous.

Implementation of scientific results: The results of the thesis were implemented within the „Contemporary Romanian Literature project: continuity, paradigmatic mutations, experiment and innovations” (Faculty of Letters, USM), in the drafting of scientific articles (3 publications), scientific communications presented at national and international conferences (7 communications), in teaching university courses on the history of Romanian literature, theory of literature, narratology.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate. Regimul narativ liric pune în atenție examinarea unui proces de mare complexitate, ce se desfășoară nu numai în literatura română, dar și în literaturile lumii, cel al hibridizării, adică al amestecului de forme, structuri, genuri. Ținem să evidențiem faptul că proza românească, pe parcursul secolului al XX-lea, din varii motive, a lăsat să pătrundă în interiorul ei poeticul și lirismul, care, prin tradiție, alcătuiesc codul generic al operei lirice. Manifestarea și multiplele lor metamorfoze în spațiul epic românesc au fost surprinse, îndeosebi, prin prisma studierii prozei poetice, ce constituie un compartiment impunător al literaturii române din secolul respectiv, exemplificat de scriitorii canonici ai genului: M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță ș.a. Valorificată generos în unele perioade istorice, apreciată (acad. M. Dolgan) ori contestată în unele ei aspecte (Ș. Cioculescu, T. Vianu, M. V. Ciobanu), proza poetică (lirică) și-a croit, pe parcursul timpului, propriul făgaș, contribuind, în mare măsură, la conturarea profilului identitar al literaturii române. E adevărat că, în principal, se adoptă o atitudine părtinitoare și rezervată față de proza respectivă, ea fiind asociată, de cele mai dese ori, cu literatura tradițională (I. Mavrodin) și etichetată drept desuetă, deci nonatractivă pentru scriitorii moderni ori postmoderni. Tot atât de adevărat însă este și faptul că, în virtutea talentului multor scriitori ce au explorat această proză, ea a demonstrat calități artistice indiscutabile.

Totuși, după cum arată experiența narativă românească, bogată în manifestări spectaculoase, îndeosebi în secolul al XX-lea, conceptul de proză poetică (lirică), utilizat pentru desemnarea lirismului și a poeticului în proză este, astăzi, inoperant și puțin convingător, căci e lipsit de coordonate certe, prea îngust pentru a întruni o diversitate surprinzătoare de opere care, într-un fel sau altul, devin permeabile liricizării. De obicei, se trece cu vederea faptul că și poeticul, și lirismul refuză o abordare unilaterală și imuabilă, căci își au „exuviile” lor, descoperindu-și esența, în funcție de scriitor, grupare literară, ori perioadă istorică [58], [16]. Astfel, se pot observa manifestări sporadice ori continue ale lirismului și ale poeticului în opera unor scriitori ca L. Rebreanu, C. Petrescu, G. Ibrăileanu, reprezentativi pentru romanul românesc modern (psihologic), ori Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu – exponenți ai romanului postmodern. În lumina celor expuse, menționăm drept imperioasă cercetarea, în special, a unui *mod de expunere* specific, cu multiple configurații, numit *regim narativ liric*, care trece granițele prozei poetice (lirice), stăbătând integral proza românească a secolului al XX-lea.

Am putea admite ca, în secolul al XXI-lea, conceptul de proză poetică, convențional și confuz, să fie substituit cu cel de regim narativ liric, flexibil, adaptabil și dinamic. Acesta

reprezintă un mecanism de producere, intensificare, răspândire, distribuție a lirismului și a poeticității în narațiune. De asemenea, regimul narativ liric pune în atenție probleme științifice actuale ce țin de narator, structura lui identitară, funcțiile lui, perspectiva narativă, corelată cu punctul de vedere, voce narativă, a căror cercetare lipsește nu doar în exegeza din secolul al XX-lea, ci și, într-o anumită măsură, în cea contemporană.

Descrierea situației în domeniul cercetării și identificarea problemelor. Regimul narativ este abordat, în mare măsură, din perspectivă naratologică, insistându-se asupra identificării, a descrierii tipurilor de narator și a funcțiilor lui. În această ordine de idei, este substanțială contribuția teoreticienilor G. Genette (*Figuri*, 1978, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, 1994), Tz. Todorov (*Poetica. Gramatica Decameronului*, 1975), M. Bal (*Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*, 2008), Gh. Glodeanu (*Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, 1998), F. Bodiștean (*Poetica genurilor literare*, 2009) ș.a.

Studierea instanței fictive a naratorului este corelată, de obicei, cu cea a perspectivei, apreciate din două unghiuri de vedere: **naratologic**, indicând gradul de cunoaștere a naratorului în raport cu informarea personajului actor, concepție susținută de J. Lintvelt (*Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, 1994), Fr. K. Stanzel (*Teoria narațiunii*, 2011), G. Genette și M. Bal ce substituie termenul de perspectivă cu cel de focalizare. Totodată, perspectiva este înțeleasă, într-un sens mai larg, ca **punct de vedere apreciativ-interpretativ**, o astfel de concepție fiind dezvoltată de cercetătorii S. Iosifescu (*Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul XX-lea*, 1976) și E. Țau, care stabilește câteva repere relevante ale acestei teorii într-o serie de articole reprezentative: *Perspectiva narativă ca focalizare: probleme de conceptualizare*, 2015, *Strategia monopolizării perspectivei narrative în romanul „Povara bunătății noastre” de Ion Druță*, 2016, *Perspectiva mitică și polivalența punctelor de vedere în volumul „Cămașa lui Nessos” (1988-1996) de Andrei Țurcanu*, 2019 ș.a. O contribuție merituoasă în distincția perspectivei naratologice de punctul de vedere îi aparține cercetătoarei T. Potîng, autoarea a unui studiu de referință, intitulat *Personajul cu povestea sa. (Perspectiva narativă în romanul interbelic românesc)*, 2018.

De reținut faptul că abordările privind regimul narativ liric lipsesc, ca atare, în spațiul teoretic, el fiind examinat lacunar doar din perspective literare concrete. Totuși, profilul acestuia e fixat de câteva studii de valoare, unul dintre ele este *Narațiune și poezie* (2000) de R. Zafiu, în care autoarea, adoptând cadrul teoretic, oferit de lingvistica textului și de analiza discursului, anulează o prejudecată persistentă despre incompatibilitatea narativului și a liricului, realizând un amplu studiu în care examinează modul cum strategiile narrative produc efecte poetice în

poezia românească din secolul al XIX-lea și al XX-lea. Importanța acestei investigații rezidă în faptul că autoarea disociază, din perspectivă stilistică, retorică și lingvistică, poeticierea și lirismul, invocă diferite criterii de delimitare a narativității, realizând o interpretare judicioasă a interacțiunii dintre modelul narativ și discursul poetic.

Nu poate fi trecut cu vederea, în această ordine de idei, aportul considerabil al savanților: M. Dufrenne (*Poeticul*, 1971), Șt. Cazimir (*Tensiunea lirică*, 1971), H. Friedrich (*Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, 1998); I. Mavrodin (*Poietică și poetică*, 1998), E. Prus (*Poetica modalității la Proust*, 1998); M. Călinescu (*Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, 2009), F. Bodiștean (*Poetica genurilor literare*, 2009) ș.a. la definirea și expertizarea temeinică, multiaspectuală a conceptelor de poeticitate și lirism, care au suscitât, pe parcursul timpului, interpretări numeroase și diverse, fiind asociate, de cele mai dese ori, cu poezia.

La fel, e necesar de consemnat aici și contribuția esențială a unei pleiade întregi de cercetători de pe ambele maluri ale Prutului, care au venit cu sinteze importante despre aspecte definitorii ale prozei poetice/lirice, surprinse fie din unghiul de vedere al unei specii, cum e *Romanul poetic. Eseu despre romanul francez modern* (1977) de Irina Mavrodin, *Poemul românesc în proză* (1981) de M. Zamfir, fie prin prisma unor studii monografice despre scriitori, considerați canonici pentru tipul de proză în discuție, sinteze ce punctează, tangențial, și anumite particularități ale regimului narativ liric: *Zaharia Stancu sau interogația nesfârșită* de Ov. Ghidirmic (1977); *Un roman liric al drumului spre sine: Desculț de Z. Stancu*, studiu elaborat de E. Botezatu (1998); *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei* de S. Tomuș (1980); *Mihail Sadoveanu sau Magia rostirii* (1986) de D. Florea; *Viziune ontică și artă poetică în proza românească* de D. Vicol (2003); *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură* de N. Manolescu (2008); *Romanul moldovenesc contemporan* (1974) de V. Coroban; *Reflecții asupra romanului* (1984) de A. Gavrilov; *Creația lui Ion Druță în școală* (1986) de M. Cimpoi; *Problema vieții și a creației* (1988) de A. Hropotinschi; *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (1990); *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (2009) de M. Cimpoi; studiile coordonate de acad. M. Dolgan *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic* în 2 volume (2004); *Fenomenul artistic Ion Druță* (2008), *Proza poetică românească* (2020) de A. Trache ș.a.

Deși numeroase și variate, studiile despre proza poetică nu surprind totuși regimul ei de expunere într-o abordare sistemică și coerentă, ce ar pune în evidență mecanismul de generare, fluidizare, intensificare a lirismului, rezumându-se doar la elemente formale, ce țin de structura de suprafață a operei. Lipsesc, de asemenea, disocierile pertinente ale identității naratorului dintr-

o narațiune lirică, precum și modul lui de empatizare cu personajele sale, la fel, specificul *rostirii* determinat de individualitatea vocii narative.

În contextul larg și eterogen de studiere a regimului narativ liric, se va opta totuși pentru explorarea lui dintr-o perspectivă integratoare, valorificându-se atât contribuțiile naratologice, cât și cele literare, lingvistice, adaptate la necesitățile cercetării actuale.

Scopul lucrării constă în identificarea și interpretarea regimurilor narative lirice, demonstrându-se diversitatea și funcționalitatea lor în proza românească a secolului al XX-lea.

Obiectivele de cercetare sunt următoarele:

- determinarea mecanismului de instituire a regimului narativ liric (heterodiegetic și homodiegetic);
- analiza strategiilor de liricizare a regimului heterodiegetic în proza tradițională românească (M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, G. Meniuc, D. Matcovschi ș.a.);
- interpretarea modelelor homodiegetice lirice (L. Blaga, Z. Stancu ș.a.);
- examinarea virtualităților de liricizare a regimurilor homodiegetice în romanul modern (C. Petrescu, M. Eliade, M. I. Caragiale, G. Ibrăileanu);
- estimarea potențialului de liricizare a regimului narativ în romanul postmodern (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu);
- stabilirea unei tipologii a regimului narativ liric în proza românească a secolului al XX-lea.

Noutatea și originalitatea științifică rezidă în aplicarea conceptului de regim narativ liric la studierea prozei românești din secolul al XX-lea, evidențiindu-se plierea acestuia la diferite formule narative (tradițională, modernă, postmodernă). În funcție de cele două tipuri de regimuri narative delimitate, heterodiegetic și homodiegetic, au fost dissociate și interpretate diverse strategii de liricizare a acestora în opera scriitorilor interbelici (G. Galaction, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, M. Eliade, M. I. Caragiale, C. Petrescu, L. Blaga) și a celor contemporani (Z. Stancu, I. Druță, D. Matcovschi, V. Ioviță, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu).

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante: *elucidarea algoritmului de funcționare* a regimului narativ liric, *având ca efect clarificarea* modului de liricizare a narațiunii heterodiegetice și homodiegetice în proza românească a secolului al XX-lea, pentru *utilizarea ulterioară* la studierea lirismului în proză.

Semnificația teoretică a tezei constă în conceptualizarea regimului narativ liric ca mod distinct de expunere în opera narativă; disocierea lirismului funciar ce are influență majoră asupra liricizării narațiunii în proza tradițională și modernă românească; relevarea subiectivității

în opoziție cu pretinsa obiectivitate a modelului narativ obiectivat în romanul tradițional; stabilirea diferențelor și a interferențelor dintre regimul heterodiegetic și homodiegetic; examinarea potențialului de liricizare a vocii narative.

Valoarea aplicativă. Aspectele cercetate deschid noi perspective de evaluare nu numai a prozei poetice în care se includ scriitori consacrați ai genului, cum ar fi: M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, ci și a unor scriitori ale căror opere, tradițional, se regăsec în alte compartimente ale literaturii, cum ar fi: C. Petrescu, M. Eliade, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu. Modelul investigațional al regimului narativ liric ar putea fi aplicat și la cercetarea operelor în care lirismul se manifestă doar infuzional, fiind dominante numai câteva particularități ale acestuia. De asemenea, după tiparul constituirii regimului narativ liric, în funcție de narator și specificul perspectivei narative, de punctul de vedere adoptat, pot fi stabilite și cercetate, în contextul prozei românești, alte configurații ale regimului narativ: nonliric, fantastic, parodic, umoristic.

Rezultatele științifice ale cercetării înaintate spre susținere:

1. S-a demonstrat că în proza românească a secolului al XX-lea sunt funcționale două tipuri de bază ale regimului narativ liric, heterodiegetic și homodiegetic, cu următoarele varietăți: auctoriale și actoriale.
2. S-a argumentat că regimul heterodiegetic liric se manifestă, în special, în proza tradițională (M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, D. Matcovschi ș.a.), cu rare excepții în cea postmodernă (Gh. Crăciun), fiind instituit de un eu care, în pofida impersonalității sale, în pofida omniscienței sale (maximale ori moderate) instituie un regim narativ susceptibil de a se liriciza.
3. S-a evidențiat că principalele manifestări ale regimului homodiegetic liric în proza tradițională, modernă și postmodernă se datorează identității lirice a naratorului, relevată de modul lui de a vedea și interpreta lumea.
4. S-au exemplificat strategiile de acumulare, răspândire, menținere a lirismului în regimurile heterodiegetice și homodiegetice lirice (poeticitatea perspectivei narative, sintaxa imaginarului, empatizarea, modalitatea autonimică, ecourile referențiale ș.a.).
5. S-a demonstrat că specificul regimului narativ liric din proza secolului al XX-lea se datorează alegerilor pe care le face autorul în planul verbal și perceptiv-psihic al perspectivei narative.

Ipoteza de cercetare: proza românească a secolului al XX-lea, marcată de căutări intense și diverse experiențe estetice, cuprinde multiple manifestări ale regimurilor narative lirice, asimilate diferitor formule narative.

Suportul metodologic și teoretico-științific al tezei a fost condiționat de obiectivele propuse, reperele teoretice fiind stabilite în baza unor teorii și concepte consacrate, care țin de problema cercetată: conceptul de *regim narativ heterodiegetic* și *homodiegetic*, valorificat de G. Genette, conceptul de *model narativ obiectivat* al lui Gh. Glodeanu, *teoria perspectivei narative și a punctului de vedere* a lui J. Lintvelt, *teoria subiectivizării vocii narative* a lui L. Perrin.

Conform metodologiei investigației, am apelat la următoarele metode:

analiza teoretică: documentarea și sinteza științifică, definirea noțiunilor de bază, compararea lor, formularea ideilor fundamentale și a concluziilor-reper, configurarea modelului teoretic;

cercetarea praxiologică: investigarea regimului narativ liric heterodiegetic și homodiegetic s-a făcut din multiple perspective, contribuind la disocierea lui multiaspectuală. Perspectiva metodologică dominantă, aleasă pentru investigație, este cea naratologică, pentru că a favorizat configurarea conceptului de *regim narativ*, prin identificarea și descrierea tipurilor de naratori, a rolurilor și funcțiilor lor, definirea perspectivei narative și a centrului de orientare în raport cu punctul de vedere, stabilirea specificului vocii narative.

De asemenea, după caz, au fost adoptate perspectivele sociologică și cea istorică, ce au permis elucidarea condițiilor sociale favorabile instituirii, în proza românească, a regimurilor narative lirice și observarea continuității lor în diferite perioade istorice.

Studierea regimului narativ prin prisma psihologiei creației a permis o evaluare nuanțată a lirismului funciar (ce contribuie la configurarea identității lirice a naratorului), a empatizării ca mod de contagiune afectivă, ce intensifică impulsurile lirice, a obsesiei creației ca generatoare a anumitor dominante tematice din opera scriitorului.

De asemenea, tema investigată a atras analiza stilistică a discursului narativ, corelată cu metoda semiotică pentru a urmări configurarea izotopiilor, diversitatea articularilor elementelor figurative, în scopul de a sensibiliza discursul. Manifestarea anumitor mecanisme ce țin de regimul narativ (modalitate autonimică, ecouri referențiale, simptome convenționale) a fost asociată cu cercetarea din perspectiva pragmatică și analiza discursului.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele tezei au fost implementate în cadrul proiectului *Literatura română contemporană: continuitate, mutații paradigmatică, experiment și inovații* (Facultatea de Litere, USM), la redactarea articolelor științifice (3 publicații) și a comunicărilor științifice prezentate la conferințele naționale și internaționale (7 comunicări), la predarea unor cursuri universitare de istorie a literaturii române, teorie a literaturii, naratologie.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost elaborată, discutată și aprobată sub formă

de examene, referate și rapoarte la Universitatea de Stat din Moldova, apoi susținută la Departamentul Lingvistică Română și Știință Literară în data de 17.11. 2022 și Seminarul Științific de Profil (Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, USM) în 07.02.2023. Rezultatele științifice au fost prezentate în materialele conferințelor științifice internaționale (peste hotare): Empatia ca sursă de liricizare a regimului narativ. În: *Schimbarea lingvistică și schimbarea lingvisticii*. Colocviul internațional de științe ale limbajului „Eugeniu Coșeriu”, (ed. a XV-a), 11-12 octombrie 2019. Cernăuți: Universitatea Națională din Cernăuți, 2020. p. 429-437. ISBN 978-966-423-579-0); ale conferințelor internaționale (Republica Moldova): Expansiunea lirică a naratorului homodiegetic și liricizarea regimului narativ. În: *Textul. Abordări interdisciplinare în cercetarea literară. Lingvistică și didactică*. Conferința științifică internațională 12 noiembrie, 2013. Chișinău: UST, 2013. p. 7-11. ISBN 978-9975-76-113-0; **Construcția identitară a naratorului și liricizarea regimului narativ**. În *Craii de Curtea-Veche de M. I. Caragiale*. În: *Anatol Ciobanu – omul cetății limba română. In memoriam: 85 de ani de la naștere*. Simpozionul științific internațional 17 mai 2019, Chișinău: CEP USM, 2019. p. 306-312. ISBN 978-9975-149-05-1; **Modalizarea autonimică, eterogeneitatea constitutivă și simptomele civenționale – modalități de subiectivare a vocii narative**. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Eugeniu Coșeriu: 100 de ani de la naștere. Limbajul ca sumă de valori*. Conferința științifică internațională (ed. a XV-a), 7-8 octombrie 2021. Chișinău: Editura Pro Libra, 2021. p. 190-200. ISBN 978-9975-3274-4-2; **Paradigme ale regimului narativ în proza lui M. Eliade**. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Probleme actuale de cercetare lingvistică și literară*. Colocviul național cu participare internațională (ed. a VIII-a), 16-17 octombrie 2014. Chișinău: Institutul de filologie al AȘM, 2016, p. 119-123. ISBN 978-9975-4358-6-4; ale conferințelor științifice naționale cu participare internațională: Paradigme ale regimului narativ în proza lui M. Eliade. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Probleme actuale de cercetare lingvistică și literară*. Colocviul național cu participare internațională (ed. a VIII-a), 16-17 octombrie 2014. Chișinău: Institutul de filologie al AȘM, 2016, p. 119-123. ISBN 978-9975-4358-6-4; **Dimensiuni ale regimului narativ liric**. În: *Integrare prin cercetare și inovare*. Conferința științifică națională cu participare internațională 10-11 noiembrie, 2022. Rezumate ale comunicărilor. Științe umanistice și științe sociale. Chișinău: CEP USM, 2022. p. 49-52. ISBN 978-9975-62-470-1; ale conferințelor științifice naționale: Strategii ale sintaxei imaginarului în proza lirico-poetică. În: *Rigoare exegetică și vocație pedagogică. In memoriam Elena Țau*. Conferința științifică națională, 17 martie 2022. Chișinău: CEP USM, 2022. p. 61-69. ISBN 978-9975-62-481-7.

Sumarul compartimentelor tezei. Lucrarea este alcătuită din *adnotare* în limbile română, rusă, engleză, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 215 de titluri, declarația de asumare a răspunderii, CV-ul autoarei.

În capitolul 1, **Regimul narativ liric versus proza poetică. Repere conceptuale**, este disociat conceptul de regim narativ liric în raport cu cel de proză poetică. În această ordine de idei, s-a realizat un excurs istoric în constituirea și manifestarea prozei poetice în plan european și românesc, elucidându-se principalele etape, contribuția scriitorilor, a criticilor și a teoreticienilor literari la stabilirea unor coordonate importante ale acestui tip de proză (1.1.). În același capitol, a fost disociat conceptul de regim narativ, actualizându-se principalele teorii, prin care au fost delimitate tipurile de naratori, de perspective narative ce le adoptă, de funcții ce le îndeplinesc. De asemenea, s-a pus accentul pe definirea strategiei omniscienței, specifice naratorului heterodiegetic, în legătură cu problema punctului de vedere ce o înglobează și pe cea a centrului de orientare. Totodată, au fost descrise rolurile naratorului homodiegetic, asumate de acesta în narațiune, s-a precizat în ce măsură ele contribuie la instituirea regimului narativ liric (1.2.). O atenție specială a fost acordată definirii statutului regimului narativ liric, prin actualizarea principalelor teorii ce țin de conceptele poeticitate și lirism, prin identificarea factorilor ce stau la baza liricizării regimurilor narative heterodiegetice și homodiegetice, urmărindu-se evidențierea corelației dintre lirism și subiectivitate, lirism și identitatea autorului, a naratorului, identitatea lirică a naratorului – voce narativă, făcându-se referință și la sursele de liricizare a regimului narativ (poeticitatea perspectivei, sintaxa poetică, sintaxa imaginarului ș.a.) (1.3.1, 1.3.2.).

În capitolul 2, **Regimuri heterodiegetice lirice în proza românească a secolului al XX-lea**, au fost studiate strategiile de liricizare a regimului heterodiegetic *auctorial* și *actorial* în proza tradițională românească (M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, G. Meniuc, D. Matcovschi, ș.a.), insistându-se asupra virtualităților de poetizare și liricizare a perspectivei narative, a modului de constituire a viziunii mitice și simbolice și a extinderii ei în ansamblul narativ, a digresiunilor la liricizarea regimului narativ auctorial. De asemenea, a fost comparată, în aceeași operă, maniera de relatare a naratorului heterodiegetic cu cea a naratorului homodiegetic, respectiv s-a comparat regimul heterodiegetic cu cel homodiegetic în opera lui M. Sadoveanu (2.1.). În 2.2., au fost evidențiate modalitățile prin care figurativul pune în evidență atitudinile afective ale naratorului heterodiegetic, examinându-se relația *modus-dictum*, referințele figurate pe care le desemnează actul predicativ în narațiune, multitudinea de articulări figurative cu impact de liricizare, dislocările lor în narațiune de către naratorul heterodiegetic auctorial și actorial în opera lui I. Teodoreanu, G. Meniuc ș.a. În 2.3.1 și 2.3.2., a fost cercetată

influența sintaxei poetice asupra „rostirii” naratorului heterodiegetic și a sintaxei imaginarului asupra ordonării sistemului imagistic, dezvăluindu-se o serie de procedee, ce susțin lirismul expunerii infuzional și la distanță în proza lui I. Druță și Gh. Crăciun.

În capitolul 3, **Regimuri homodiegetice lirice în romanul românesc al secolului al XX-lea**, obiectul cercetării l-au constituit câteva valorificări ale modelului homodiegetic liric în proza tradițională (M. Sadoveanu, Z. Stancu), modernă (C. Petrescu, M. Eliade, M. I. Caragiale, G. Ibrăileanu, L. Blaga) și postmodernă (M. Cărtărescu, S. Popescu), bazate pe explorarea identității lirice a naratorului ce-și pune amprenta asupra regimului narativ, instituit de acesta. În această ordine de idei, a fost examinată noțiunea de obsesie tematică în corelație cu dominantele afective din opera scriitorului, modalitatea de exprimare, directă/indirectă, a lirismului în narațiune, pregnanța funcției de enunțător și enunțiator, ce și-o asumă naratorul homodiegetic, mobilitatea privirii care contractează multiple valențe, analizându-se tipurile de lirism, în funcție de identitatea naratorului, structura digresiunilor lirice și relevarea, prin mijlocirea lor, a facturii lirice a eului povestitor (3.1.).

S-a specificat, de asemenea, posibilitatea de consolidare a perspectivei naratorului homodiegetic, prin proiecția lui în alte personaje, evidențiindu-se, în acest sens, mecanismul empatiei, al formelor ei, empatizatorul și empatizatul, al dinamicii acestora în opera lui C. Petrescu, G. Ibrăileanu, M. Eliade. Nu în ultimul rând, s-a urmărit, în baza romanului *Craii de Curtea-Veche* de M. I. Caragiale, modul de construcție a identității naratorului, menționându-se factorii esențiali a căror interacțiune contribuie la conturarea ei și la felul cum este concretizată de regimul empatic (3.2.2.). La fel, în 3.2.3., au fost dezvăluite situații de discurs ce stimulează declanșarea regimului empatic și efectele lui asupra narației, formele de contaminare afectivă în romanele *Adela* de G. Ibrăileanu, *Luntrea lui Caron* de L. Blaga.

Cercetarea regimurilor homodiegetice a focalizat atenția pe „rostirea” naratorului homodiegetic, evidențiindu-se specificul vocii lui în opera lui M. Sadoveanu, L. Blaga, Z. Stancu. Au fost analizate particularități ale discursului narativ, care se referă la modalizarea autonimică, ecourile referențiale, simptomele convenționale, fapt ce a atras abordarea actelor de vorbire performative (3.3.1., 3.3.2.). De asemenea, au fost studiate virtualitățile de liricizare a vocii, datorate unor însușiri ale intonației, cum ar fi: tempoul, pauzele, timbrul (3.3.3.).

În mod aparte, s-a insistat asupra investigării unei proprietăți a eului homodiegetic, cu mare impact asupra liricizării regimului narativ în romanul postmodern, și anume, a expansivității lui, delimitându-se, în această ordine de idei, capacitatea lui de multiplicare, de proiectare într-o multitudine de lumi posibile, de „plonjare” în textele altor autori, de a realiza descrieri liniare ce subzistă lirismul (3.4.)

Cuvinte-cheie: regim narativ, heterodiegetic, homodiegetic, perspectivă, poeticitate, lirism, empatie, figurativ, voce narativă, modalitate autonimică, simptom convențional, identitate.

REGIMUL NARATIV LIRIC VERSUS PROZA POETICĂ. REPERE CONCEPTUALE

1.1. Excurs teoretico-istoric în proza poetică

Într-o accepție largă, împărtășită aproape unanim în știința literară contemporană, epicul, liricul și dramaticul identifică niște „atitudini” fundamentale, adică niște reacții tipice ale eului creator față de existență, în general. „O exclamație în care se manifestă durerea, bucuria extremă, tânguirea, susține W. Kayser, reprezintă fenomenul primar al liricului [...]. În mod analog, într-un apel declanșator putem vedea celula embrionară a dramaticului, iar în gestul arătător al lui „iată” [...] celula embrionară a epicului” [77, p. 472-473]. Atare „atitudini pure și origine ale spiritului” [116, p. 56], cărora, în viziunea lui L. Rusu, le corespund trei tipuri de eu creator: simpatetic, demoniac-echilibrat și demoniac-anarhic, „pot îmbrăca tot atâtea forme particulare câte opere de artă există” [116, p. 56]. În acest sens, liricul, epicul și dramaticul țin de domeniul esenței, având un caracter supraistoric și prototipic. Înțelese astfel, fenomenele în cauză nu se exclud reciproc, ci se interferează coexistând, într-o măsură mai mare sau mai mică, în orice gen literar. În virtutea acestui fapt, practica literară narativă, diversă și foarte bogată în experiențe spectaculoase, atestă, nu rareori, o coeziune armonioasă între liric și epic, coeziune ce are efecte deosebite în plăsmuirea universului artistic și preconizează un tip de proză specific. Prozei respective, după cum menționează cercetătorul M. Zamfir, i s-au atribuit diverse calificative, majoritatea imprecise: „*Proză poetică, poezia prozei, armonia prozei, poem în proză* – iată tot atâtea sintagme cu sens labil, utilizate una în locul celeilalte și înconjurate în chip egal cu un halo de imprecizie” [147, p. 14].

Corelarea termenului „proză” cu cel de „poetic”, „liric” ori „poem” legitimează, în spațiul literaturii, prezența unui fenomen de mare cuprindere, ce se extinde cu repeziciune în literatura contemporană și depășește domeniul prozei poetice sau al poemului în proză – hibridizarea. Fenomenul este teoretizat de cercetătoarea A. Grati, potrivit căreia acesta desemnează „încrucișarea formelor și speciilor literare; metisare, eclecticism” [67 p. 50]. Apariția și manifestarea hibridizării se datorează insolvabilității principiului de puritate a genurilor literare, din cauza „presiunii pe care au exercitat de-a lungul anilor tendințele heteronome, favorizând distorsionarea și contopirea genurilor și stilurilor. Ca rezultat, istoria oferă mereu specii-mutant (romanul nonficțional, romanul-jurnal, romanul epistolar, romanul-eseu etc.), care alcătuiesc ceea ce s-a numit *literatură de frontieră*” [67, p. 50].

Noțiunile „poetică”, „lirică”, „lirico-poetică” sunt denumirile consacrate ale prozei rezultate din simbioza dintre epic și liric. Deci, e „mutantă” și, în virtutea caracterului său eterogen, are un statut cam ambiguu și puțin elucidat teoretic, ca atare. O contribuție majoră în

disocierea acestui tip de proză îl are M. Zamfir, care, configurând modelul stilistic al poemului în proză, urmărește și manifestarea pe etape a prozei poetice. De notat că savantul adoptă, inițial, o atitudine rezervată față de valoarea în epocă a prozei poetice, subliniind caracterul ei marginal și desuet: „Examinarea prozei poetice dezvoltate în forme moderne, cu deosebire în secolul trecut și la începutul secolului nostru, echivalează o operație de muzeu literar” [147, p. 14], notează criticul, invocând și opinia lui Josef Hrabac, potrivit căruia „forme intermediare de tipul prozei poetice nu ocupă decât locul unui teritoriu minoritar de graniță” [apud 147, p. 18]. Totuși, după cum concluzionează conciliant M. Zamfir, proza respectivă prin tot ce a realizat excepțional, poate să reprezinte adevărata artă.

Conform unei concepții promovate activ de critica literară, proza poetică reprezintă rezultatul influenței poeziei asupra prozei. Cu toate acestea, M. Zamfir avertizează că, întrucât timp de mai multe secole proza se constituie în opoziție cu poezia, idee susținută și de R. Barthes [5, p. 36-37], originile prozei poetice trebuie căutate în altă parte. Însăși denumirea de proză poetică „este ad-hoc și potrivită pentru definirea unei situații anormale: așa cum remarca un cercetător al relației dintre poezie și proză (este vorba de Cornelius F. P. Stutterheim, s.n.–C. G.), sintagma proză poetică semnifică o definiție prin negare, deoarece adjectivul se referă la substanță, iar numele la formă” [147, p. 15]. Observând că formele prozei poetice întotdeauna corelează cu cele ale discursului retoric și cu tot ceea ce e legat de oralitate, M. Zamfir concluzionează că menirea esențială a acesteia „pare aceea de a fi *rostită*, nu *citită*” [147, p. 16].

De unde totuși descinde proza poetică și care îi sunt izvoarele? În urma unui lung excurs istoric în literatura europeană și română, M. Zamfir formulează câteva teze, care merită să fie actualizate. În primul rând, geneza prozei poetice trebuie căutată în Antichitate, când s-a constituit așa-zisa „proză aleasă”, „proza înaltă” ori artistică, izolată ostentativ de vorbirea cotidiană. Primul care a atras atenția asupra ordonării speciale a cuvintelor în acest tip de proză este Aristotel și tot el a pus la baza ei sensul discursului, deoarece obscuritatea sensului ar fi fost dăunătoare unei proze ornate excesiv. Cel care a teoretizat și a exemplificat în mod strălucit așa-zisa „proză aleasă” este Cicero, datorită căruia ea se va numi „oratorică”. Meritul lui constă în faptul că a realizat o sinteză a observațiilor, până atunci sporadice, asupra artei prozei și a stabilit cele trei stiluri ale ei: simplu, temperat și sublim. Retorul este interesat, îndeosebi, de cel din urmă, el identificând trei principii de armonie a prozei: 1. armonizarea finalului cuvintelor cu începutul celor următoare; 2. alegerea și aranjarea cuvintelor; 3. construirea unei perioade ritmate. Continuatorul lui Cicero, Dionys din Halicarnas, optează pentru alegerea cuvintelor nu pe criterii logice, ci pe cele artistice și adaugă un alt principiu armonic, eufonia, prin care elementul acustic este asimilat frazei. Accentul pus pe forma discursului a avut drept efect

detașarea armoniei prozei de conținutul discursului și transformarea ei drept „valoare în sine”, evidențindu-se tot mai pregnant „latura formală a literaturii antice” [147, p. 19-21].

Evul Mediu marchează o cotitură simțitoare în „transformarea” prozei artistice antice, deoarece anume în această perioadă proza oratorică devine poetică, menținându-se, în același timp, distincția dintre proza artistică și cea „banală”. O importantă achiziție literară din această perioadă este perifraza, adică transpunerea prozei în versuri și invers, creându-se o specie nouă, cum ar fi proza *ritmată* și *rimată*, valorificată cu succes de autori, bunăoară de Bede Venerabilul și Alcuin.

În epoca Barocului, atenția pentru maniera artistică a prozei se intensifică, îmbinarea dintre cadența de natură oratorică și proza descriptivă „hiper-ornată” devine caracteristică acesteia, excelând, în special, în Peninsula Iberică. În secolul al XVII-lea, Barocul și oratoria religioasă dezvoltă proza în asemenea manieră, încât cei mai mari prozatori sunt predicatorii: P. Antonio Vieira, Fr. Manuel de Melo. În clasicismul francez, însă, proza „înaltă” derivă, mai ales, „din apelul la resorturile oratorice ale armoniei antice: fie că este vorba de genul aforistic sau propriu-zis oratoric, proza îngrijită evocă rostirea cu voce tare. Ponderea armoniei strict poetice crește în consecință” [147, p. 26]. De asemenea, M. Zamfir subliniază faptul că în secolele XVII-XVIII, fraza franceză își recuperează armonia – dură prin simetrie, obositoare prin previzibilitatea efectelor stilistice, totuși o armonie incontestabilă, datorită căreia proza începe să se deosebească vădit de exprimarea obișnuită. În clasicismul tardiv din Anglia, calitățile solicitate prozei sunt: claritatea, unitatea, forța, armonia.

A doua jumătate a secolului al XVIII-lea aduce detașarea treptată a prozei poetice de proza obișnuită prin „neo-poetizarea limbajului” [147, p. 17], ritmarea frazei, valorificarea unui vocabular inovat, a unei sintaxe apropiate de exprimarea orală. În secolul al XIX-lea, în special, în deceniul al patrulea, proza poetică din Europa „era o mare vastă în care se vărsau felurite ape” [147, p. 17]. Este vorba de proza oratorică, de care erau preocupați scriitorii academizanți, tradiția romanului liric rousseau-ist, continuată de Chateaubriand, oratoria biblică, valorificată de Lamennais.

De reținut e faptul că literatura română nu a dezvoltat o proză lirică/poetică, în sensul „arhaic al cuvântului”, deoarece nu a avut o tradiție oratorică, poetizări sub orice formă. Cu toate acestea, proza respectivă se manifestă cu amploare după 1830, luând forma meditației, „variantea românească miniaturală a prozei lirico-meditative europene” [147, p. 17].

O contribuție esențială la constituirea prozei noastre poetice în secolul al XIX-lea au adus-o, potrivit lui M. Zamfir, *Meditațiile* lui Cezar Bolliac și prozele retorice, practicate de A. Russo, dintre care cea mai cunoscută este *Cântarea României*. Cazul lui M. Eminescu, din

unghiul de vedere al constituirii prozei poetice românești, este excepțional, întrucât în *Sărmanul Dionis, Avatarii Faraonului Tla* prozatorul realizează o armonie desăvârșită dintre lirism și filozofie, inspirată de proza romantică germană, în special, a lui Novalis. „Din punct de vedere al prozei poetice, menționează M. Zamfir, Eminescu este un straniu și unic *intermezzo*, neanunțat de nimic și neurmat, pe această cale, de nimeni. Excepție absolută – și nu numai la nivelul secolului al XIX-lea –, proza eminesciană se află în afara oricăror serii posibile și se impune ca un accident unic față de spiritul literaturii românești” [147, p. 189-190].

Cea mai bogată în manifestările prozei poetice, în opinia lui M. Zamfir, este perioada interbelică, deoarece, cu excepția romanului social al lui Rebreanu, a romanului „experimentalist” și analitic, foarte puține „zone se sustrag infuziei de lirism” [147, p. 312]. Criticul realizează „o schemă” a prozei interbelice, în funcție de asimilarea lirismului, „schema” având, îndeosebi, o valoare descriptivă și contribuind, în mare parte, la conturarea unei viziuni complexe asupra răspândirii prozei poetice în proza narativă după primul război. Astfel, autorul distinge următoarele configurații:

- a) *Poemul în proză – situație preromanescă*, caracteristic, de exemplu, prozatorilor, cum este I. Teodoreanu, care transformă poemul în proză în structură epică și face din poem un fel de exercițiu stilistic. De exemplu, poemele în proză, incluse în *Jucării pentru Lily*, evidențiază o tehnică romanescă ce individualizează proza lui Teodoreanu, constând în faptul că lumea întreagă este reductibilă unui obiect „pitoresc”, care este redefinit printr-o metaforă neobișnuită, surprinzătoare.
- b) *Poemul în proză – fragment de roman* reprezintă o etapă superioară, caracterizată de interacțiunea dintre proza poetică și cea romanescă ca părți integrante ale aceluiași text. Chiar dacă, după cum recunoaște autorul, anumite pauze în discursul romanesc, create de un pasaj descriptiv, comparabil cu poemul în proză au existat dintotdeauna în romanul realist clasic, totuși, „de data aceasta, proporțiile pauzelor narrative cresc nemăsurat, capătă dimensiunile și semnificația prezenței aproape obligatorii a fragmentelor poetice în roman. Interstițiului poetic i se precizează o funcție nouă în romanul realist: aceea de a marca punctele culminante în roman” [147, p. 317].
- c) *Romanul poetic* – în care tehnica poetică se extinde la nivelul întregului roman, iar discursul romanesc este construit potrivit regulilor poemului în proză, situație caracteristică romanului *Craii de Curtea-Veche* de M. I. Caragiale.
- d) *Romanul poetic sadovenian* este o ultimă categorie distinctă ce ilustrează combinarea prozei poetice cu cea tradițională. Formula sadoveniană, ca și cea eminesciană, ar fi una de excepție, pentru că ar fi fost aceeași, indiferent de contextul spațial și temporal în care

s-ar fi produs. O particularitate distinctivă a romanului sadovenian, în opinia lui M. Zamfir, rezidă în faptul că poemul însuși, în sensul propriu al termenului, este echivalent cu romanul însuși. Dacă până în anii 1925-1926, în creația sadoveniană, poemul și narațiunea nu se intersectează vădit, funcționând paralel, începând cu jumătatea deceniului al treilea, „orice scrie Sadoveanu lasă impresia poemului crescut arbitrar, peste limitele normalului. Romanul renunță la epicul imaginat, deoarece efortul suprem se consumă în poezia fiecărui paragraf și în conceperea întregii narațiuni ca un imens poem” [147, p. 320].

În literatura română de după 1950, situația prozei poetice e distinctă, datorită regulilor obscure ce o dirijează, căci, după cum afirmă M. Zamfir, se pare că însăși categoria de „anti-epic” este una „prohibită” [147, p. 414]. „Pseudo-epicul”, promovat activ, urmat de două decenii de epic declarativ vor exclude prezența însăși a oricărei intruziuni lirice, care „e cenzurată” cu perseverență. În acest context socio-cultural, sever și restrictiv, câțiva scriitori, printre care Z. Stancu, autorul unei adevărate „epopei liricoide”, și G. Bogza, care a valorificat, îndeosebi, poemul în proză, au încercat să reatribuie prozei dimensiunea ei lirică în epoca ce a repugnant-o constant, iar aceasta, în viziunea lui M. Zamfir, reprezintă marca unui mare talent.

Desigur, studiul complex, elaborat de M. Zamfir, impresionează prin profunzimea sondării procesului de constituire istorică a prozei poetice, învederându-se, în primul rând, faptul că aceasta se desprinde de restul prozei, datorită caracterului ei formal, ce concretizează trăsături atribuite, de obicei, poeziei, cum ar fi armonie, ritm, cadență etc. Totuși, nu se face o delimitare fermă între poemul în proză și proza poetică, unde se regăsește romanul liric, poematic ori nuvela lirică. Deși autorul configurează un model stilistic al speciei poemului în proză, insistând asupra analizei meticuloase a nivelurilor lui structurale, statutul acestuia, precum și cel al prozei poetice în care îl integrează rămâne ambiguu, deficiență creată de echivalarea acestor noțiuni, diferite totuși, cum se întâmplă la examinarea nuvelilor lui M. I. Caragiale, considerate de cercetător „poeme în proză”. Se creează impresia că poemul în proză, de fapt, „o specie-mutant”, a generat proza poetică, servindu-i drept suport, iar prezența lui în structura operei epice (nuvelă, povestire, roman) ar permite legitimarea statutului lui de proză poetică. Mai degrabă, proza poetică ar reprezenta o categorie foarte largă de opere eterogene, ce au fost scrise în variate epoci literare. Persistența acestora pe parcursul secolului al XX-lea și regăsirea ei în secolul al XXI-lea, dar într-o formă modernizată, vădesc o tradiție puternic înrădăcinată, ce a generat o *manieră*, rezultată din procesul continuu al hibridizării literaturii, adică al asocierii liricului cu epicul, proces ce nu poate fi, în principal, nici programat ori planificat, nici oprit, căci e spontan, imposibil a fi restricționat, fiind funciar literaturii înseși, care își

construiește/reconstruiește/deconstruiește mereu identitatea beneficiind de luxurianța mijloacelor disponibile în lungul parcurs istoric ce-l străbate.

M. Zamfir, în special, încadrează în proza poetică doar scrieri tradiționale, excluzând din sfera ei romanul modern din secolul al XX-lea, deși acesta, în formula lui analitică, psihologică, atestă deschideri ale interiorității spre reflecție – o particularitate esențială, după cum am subliniat *supra*, a prozei poetice/lirice în secolul al XIX-lea. În această ordine de idei, este însemnată contribuția exegetei I. Mavrodin, care, în monografia *Romanul poetic. Eseu despre romanul francez modern* (1977), tratează varianta modernă a romanului poetic, reprezentat de opera lui M. Proust, Sartre, A. Gide ș. a. În primul rând, cercetătoarea avertizează că „juxtapunerea celor doi termeni (roman+poezie) apare ca desemnând o realitate hibridă, compozită” [92, p. 60], iar „Rezultatul unui asemenea amestec este unul discutabil, suspect, împovărat de conotații peiorative ca „sentimental”, „dulceag”, „facil”, „frivol”, „lipsit de suflu și de vigoare” „diletant”, în ultima instanță” [92, p. 61]. Atare calificative, deseori, au fost atribuite romanului poetic de factură tradițională, numit și „liric, sentimental, autobiografic, sensibil” [92, p. 62], considerat „univoc și compromis”, pentru că desemnează „o categorie minoră, sau chiar aberantă, a romanului tradițional” [92, p. 62]. Romanul modern, potrivit cercetătoarei, se constituie din *analogia cu poezia modernă*, care, se știe, se preocupă de conținuturi și nu de versificație. Autoarea realizează o sinteză pertinentă a eseurilor redactate de V. Woolf, ce cuprind câteva teze esențiale despre așa-zisul roman al viitorului, „romanul fără nume” [92, p. 68] care se va constitui din „nonsepararea” [92, p. 70] poeticului de prozaic, în opoziție cu romanul tradițional, unde secvențele poetizate reprezintă niște inserții în discursul narativ, creând anumite „rupturi” în unitatea acestuia, având rolul de „podoabă”, „ingredient” [92, p. 68]. Invocând romanul *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust, V. Woolf evidențiază că poezia lui derivă din personalitatea deosebită a autorului: „Ca o consecință a îmbinării dintre gânditor și poet, ajungem deseori [...] la un mare avânt de imagini – frumoase, colorate, vizuale, ca și cum cugetul, aplicându-și toate puterile în analiză, s-ar fi ridicat deodată în văzduh și, dintr-un punct foarte înalt, ne-ar oferi o privire diferită, în termeni metaforici, a aceluiași obiect” [apud 92, p. 70-71]. Sursele poeziei din opera proustiană sunt „numeroasele pasaje de metafore meșteșugite, care izvorăsc din stânca gândului ca un șuvoi de apă dulce și *servesc drept traducere dintr-o limbă în alta*. E ca și cum fiecare situație ar avea două fețe: una în plină lumină, care poate fi descrisă cu precizie și examinată foarte amănunțit; cealaltă în penumbră, care nu poate fi descrisă decât într-un moment de credință și de *viziune*, folosind *metafora*. [...] Această *dublă viziune* face ca opera lui Proust să apară generației noastre ca o opera sferică, atât de cuprinzătoare” [apud 92, p. 71].

În definierea romanului modern ca roman poetic, I. Mavrodin angajează teoria poeticității formulată de R. Jakobson cu privire la funcția poetică a limbajului, citând următoarele afirmații: „În general, poeticitatea nu este decât componenta unei structuri complexe, dar o componentă care transformă în mod necesar celelalte elemente și determină împreună cu ele comportamentul ansamblului” [apud 92, p. 82]. Poeticitatea s-ar manifesta prin faptul că „cuvântul este resimțit în calitatea sa de cuvânt și nu ca simplu substitut al obiectului numit și nici ca explozie emoțională. [...] Cuvintele și sintaxa lor, semnificația lor, forma lor internă și externă nu sunt indicii indiferente ale realității, dar posedă propria lor greutate și propria lor valoare” [apud 92, p. 83].

Printre atributele noului roman, numit de cercetătoare *poetic*, se regăsesc și cele caracteristice scriiturii moderne: „caracterul deschis” al operei, fapt datorat ambiguității ei, construcția bazată pe o nouă ordine – „cea a unui univers multipolar, analog universului spațio-temporal imaginat de Einstein, în care cititorul, necondiționat de un centru absolut, își constituie propriul sistem de relații, pornind de la structuri ce autorizează o pluralitate de perspective bogate în posibilități, dintre care niciuna nu e privilegiată, și care instituie caracterul inepuizabil al operei” [92, p. 93], „refuzul mitului naratorului omniscient”, care „se revelă a fi refuzul unei viziuni platoniciene asupra lumii” , iar, drept rezultat, opera nu mai este „copie”, „imitație” a realității, ci „un simulacru al acesteia”, investită cu funcție „exploratoare” [92, p. 99], *impresia*, produsă de realitate asupra conștiinței, devine „criteriu ordonator, având drept consecință abandonarea construcției unilinare, cronologice a romanului esențialist” [92, p. 102-103], viziunea fenomenologică, memorie involuntară, discontinuitatea eului, compoziția „în abis” [92, p. 109-168], trăsături dezvăluite prin prisma operei lui M. Proust, Sartre, A. Camus, A. Robbe-Grillet, N. Sarraut. Din demersul I. Mavrodin rezultă că romanul poetic își lărgeste considerabil granițele, permițând accesul și romanului de factură modernă, elaborat după modelul narativ proustian, cum ar fi, în literatura română, *Patul lui Procust* de C. Petrescu, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Maitreyi* de M. Eliade ș.a., ceea ce vom demonstra în capitolul III al tezei.

Atât studiul lui M. Zamfir, cât și cel al I. Mavrodin scot în evidență două aspecte fundamentale ale prozei poetice: poeticitatea conținutului și exprimarea lirismului în plan verbal, prin valorificarea unui stil expresiv, îmbibat de elemente figurative, de structuri sintactice, ce urmează, nu rareori, principiile sintaxei poetice, aspecte ce se regăsesc, uneori dispart, în cercetările operelor unor scriitori, considerați reprezentativi ori chiar canonici pentru proza poetică românească: **I. Teodoreanu** (*Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*) de S. Tomuș [129], (*Arta prozatorilor români*) de T. Vianu [138]; **M. Sadoveanu** (*Opera lui Mihail Sadoveanu. Vol. I. Natură – om – civilizație în opera lui M. Sadoveanu*) de I. Oprișan [102], (*Itinerarii mirabile. Proiecții ale imaginarului*) de N. Florescu [56]; (*Viziune ontică și artă*

poetică în proza românească) de D. Vicol [141], (*Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*) de N. Manolescu [88]; **Z. Stancu** (*Zaharia Stancu sau interogația nesfârșită* de Ov. Ghidirmic [65], *Un roman liric al drumului spre sine: Desculț de Z. Stancu*, studiu elaborat de E. Botezatu [10] ș.a.

În această ordine de idei, o atenție deosebită atrage studiul *Mihail Sadoveanu sau Magia rostirii*, în care autoarea D. Florea, recunoscând că lirismul operei sadoveniene e „sesizabil instinctiv” [55, p. 12], întreprinde o analiză minuțioasă a acesteia din perspectivă stilistică. Atenția este reținută, îndeosebi, de proza descriptivă a scriitorului, *Priveliști dobrogene*, *Țara de dincolo de negură*, *Împărăția apelor*, unde lirismul e mai pregnant, căci peisajul, după cum remarcă Perpessicius, e o „stare de suflet” [apud 55, p. 15]. Efectele lirice ale narațiunii sadoveniene sunt obținute din corelarea nivelurilor lexical, fonetic, sintactic, din acțiunea eufoniilor poetice (asonanțe, aliterații), a procedeelelor de sintaxă poetică (paralelisme, simetrii, repetiții, enumerații ș.a.), a elementelor prozodice (subliniindu-se rolul semnelor de punctuație la consituirea unităților ritmice), a clauzei, a structurilor rimate. Astfel, din studiul amplu al D. Florea reiese că proza lirică/poetică asimilează și adaptează procedee, figuri ce se referă, de obicei, la poezie, creând și susținând variate efecte lirice, că o atare proză e hibridă prin asocierea dintre narațiune și poezie.

În Republica Moldova, fenomenul prozei poetice a fost abordat, îndeosebi, prin prisma operei lui I. Druță, considerată emblematică pentru un astfel de gen de proză. Numeroase studii ale acesteia *Romanul moldovenesc contemporan* de V. Coroban [35], *Reflecții asupra romanului* de A. Gavrilov [62], *Creația lui Ion Druță în școală* de M. Cimpoi, [25], *Problema vieții și a creației* de A. Hropotinschi [71], *Aspecte ale creației lui Ion Druță* [1], *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* de M. Cimpoi [26], precum și exegezele coordonate de acad. M. Dolgan *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic* în 2 volume (2004), *Fenomenul artistic Ion Druță* (2008) relevă câteva particularități distinctive ale prozei druțiene, deci și ale prozei lirice autohtone. Criticul M. Cimpoi evidențiază că ea „impune formula narativă lirico-simbolică, afirmându-se pe linia tradiției lui Ion Creangă și M. Sadoveanu”, că narațiunea e „intens colorată de atitudinea emoțională, de atașamentul simpatetic față de eroi”. Totodată, „Raportat la epocă, lirismul lui Ion Druță își vedește rosturile polemice: este expresia personalității omului, conceput de Stalin ca un „șurubaș supus mașinii statale”, formula lirică druțiană nefiind „una de împrumut și, cu atât mai mult, una conjuncturală: e de întrevăzut în spiritul tradiției” [27, p. 59].

O contribuție esențială la examinarea dimensiunii poetice a prozei druțiene are acad. M. Dolgan care, în articolul *Poeticul-principiu artistic capital al esteticii druțiene* [44], distinge și

analizează sursele poeticului, și anume arta sugestiei metaforice și simbolice, proiectarea simbolului din perspectivă cosmică, atribuindu-i-se valențe mitice, atitudinea specifică a autorului față de personajele sale, în virtutea cărora proza drușiană este etichetată drept lirico-poematică. De asemenea, în câteva articole ample, *Farmecul lirismului drușian* [42], *Sursele lirismului drușian: estetica discursului* [45], sunt examinate dominante stilistice, cum ar fi: ritmul și ritmicitatea, alcătuite din „toate varietățile posibile de repetiții, inversiuni, enumerații, leitmotive, paralelisme, vocative” [45, p. 101]. O caracteristică a acestei proze, în viziunea criticului M. Dolgan, este armonia „exterioară și interioară seducătoare”, datorită faptului că „Ritmizarea frazelor, aranjarea lor după legile frumosului poetic apare, mai ales atunci când stările autorului [...] ajung la starea de sus a trăirii, la extrema intensității lor emoționale” [45, p.102]; „cuvintele se cheamă unul pe altul ca în vers, se potrivesc prin armonia sunetelor, se unduiesc într-o cadență copleșitoare [45, p. 104]. Din secvențele citate se reține ideea că în evaluarea prozei lui I. Drușă se evidențiază faptul că emoția, trăirea sunt cele care dictează comportamentul verbal și sintactic al frazei, că există o legătură între ce simte și cum spune autorul, ceea ce justifică utilizarea pentru această proză calificativul de „liric”, așa cum este numită, de cele mai dese ori.

Or, parcursul istoric de constituire a prozei poetice, început tocmai în Antichitate, corespunde marilor etape culturale europene, care au contribuit, într-o măsură ori alta, la conturarea profilului ei specific, rezultat din asimilarea componentelor ce țin de așa-zisa „proză aleasă”, „înaltă”, de tradiția oratorică și de proza lirico-meditativă. În spațiul românesc, acest tip de proză începe să se statornicească abia în secolul al XIX-lea, cunoscând o dezvoltare și o diversificare deosebită în secolul al XX-lea, în special, în perioada interbelică. După cum am văzut, proza poetică are o structură hibridă și eteroclită, fiind permeabilă la invazia elementelor caracteristice operelor lirice: poeticitatea conținutului, abundența elementelor figurative, procedee de sintaxă poetică ș.a.

1.2. Naratori și regimuri narative. Funcții și tipuri

Concepută ca „un joc de-a ce-ar fi” [106, p. 89], în care efervescența și capriciile fanteziei creatoare dețin un rol decisiv, ficțiunea narativă se supune unor norme și reguli, unanim acceptate, altfel zis, unor convenții, care, raportându-se la diferite niveluri ale operei, pun în evidență semnele literarității ei. Indiscutabil, niște convenții fundamentale sunt naratorul și discursul său, care se manifestă drept factori definitorii pentru producerea și organizarea oricărui act narativ, căci „o operă literară nu este niciodată un simplu text (scris sau oral), ci un act de

comunicare dinspre un autor către un auditor (individual sau colectiv) sau un cititor” [47, p. 407]. Convențiile la care ne-am referit, împreună cu alte reguli proprii actului narativ, nu funcționează disparat, dar se organizează, ierarhic, într-un sistem, determinând, astfel, codul narativ și, totodată, un mod de enunțare specific, pe care îl vom numi regim narativ.

Evident, sub semnul acelorași convenții, care stau la baza regimului narativ, se construiește lumea ficțională. Coerența și plauzibilitatea acesteia sunt legitimate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de intenția autorului de a-l face pe cititor să creadă în adevărul lucrurilor povestite, „mai precis, să-l facă să creadă în ele într-un mod obscur, care nu exclude, ci presupune convingerea conștientă că nimic din cele spuse nu s-a întâmplat. El va trebui mai apoi să ridice un zid al povestirii, care desparte lumea enunțării (cea ai cărei cetățeni sunt el și ascultătorii săi) de lumea diegetică și s-o prezinte pe a doua ca pe o variantă exemplară și esențială a celei dintâi” [13, p. 15].

Acceptarea sau, cel puțin, reperarea sistemului de convenții de care am vorbit *supra* îl determină pe autor să facă din start alegeri obligatorii privind tipul enunțătorului (al naratorului) și privind perspectiva narativă, alegeri ce implică, inerent, instaurarea unui sau altui regim narativ.

Naratorul, am menționat deja, este o imanență a operei narrative. Tz. Todorov subliniază, pe bună dreptate, că „nu există povestire fără povestitor” [125, p. 73]. Acesta este, bineînțeles, o convenție, reprezentând instanța intermediară dintre autor și istoria romanescă relatată, și, totodată, este instanță de discurs. În această dublă ipostază, naratorul se manifestă ca o portavoce a scriitorului: prin mijlocirea lui, autorul se adresează cititorului, comunicându-i evenimente și acte ficționale. Al. Călinescu, citându-l pe W. Kayser, atrage atenția că „în orice roman autorul se metamorfozează pentru a face credibile minciunile sale”, este vorba, prin urmare, de o convenție absolut necesară ce asigură acea „independență (firește, și ea convențională) a universului fictiv” [18, p. 35].

Bineînțeles, o atare „independență” convențională este asigurată de către narator, care trasează linii demarcaționale între lumea ficțională și cea reală, întreținând, în același timp, „iluzia literară”, adică a verosimilității, ce reprezintă, după P. Bourdieu, „condiția rămasă aproape tot timpul neobservată a plăcerii estetice care este întotdeauna, fie și doar în parte, plăcerea de a juca jocul, de a lua parte la ficțiune, de a fi într-un acord deplin cu presupuzițiile jocului” [11, p. 449].

Naratorul își exercită aceste prerogative în două moduri: 1) neparticipând la acțiune în calitate de actor (în cazul dat el este numit heterodiegetic) sau 2) evoluând în povestire și ca personaj de acțiune (în acest caz, el este numit homodiegetic).

Participarea sau nonparticiparea enunțătorului la evenimentele narate determină relațiile lui specifice cu personajele și cu universul ficțional, ceea ce implică, fără îndoială, și regimuri narative diferite. În concepția lui G. Genette, „disocierea dintre personaj și narator ($N \neq P$) definește în mod evident (și chiar tautologic) regimul narativ heterodiegetic, după cum identitatea lor riguroasă ($N = P$) definește regimul homodiegetic” [64, p. 147].

Cu siguranță, regimul narativ heterodiegetic este instituit de un eu narant impersonal, ce se situează în afara diegezei și povestește la persoana a III-a. Se creează iluzia că cititorul asistă la desfășurarea unui spectacol, al cărui regizor rămâne în culise, invizibil. N. Manolescu notează că acest tip de narator „se află totdeauna de altă parte a baricadei decât personajele, evenimentele și simțirile lor, înfățișează o lume care există în afara lui și poate fi foarte bine închipuită și în absența lui” [87, p. 44]. În aceste condiții, lumea ficțională este prezentată prin viziunea „din spate” (conform terminologiei lui J. Pouillon, preluate de Tz. Todorov). Bineînțeles, adoptând o atare perspectivă (numită de G. Genette „focalizare 0”), naratorul heterodiegetic cunoaște mai mult decât personajele de acțiune. Drept urmare, funcțiile sale de bază – de reprezentare și de control – sunt exercitate într-un mod aparte. Controlul pe care îl efectuează el asupra intrărilor și ieșirilor în/din acțiune este, adeseori, deosebit de sever, transformându-se într-un regim tiranic. Recurgând la omnisciență, una dintre strategiile sale caracteristice, naratorul heterodiegetic își permite intruziuni abuzive în interioritatea (în subiectivitatea) lor: adeseori, el intervine pe parcursul narațiunii cu lungi și obositoare comentarii, ce explică psihologia, comportamentul, viziunile personajelor implicate în evenimente.

E răspândită opinia că strategia omniscienței, care constă în simularea de către narator a unei cunoașteri absolute, imprimă regimului o tentă de obiectivitate. „Mitul omniscienței absolute, apreciază criticul Gh. Glodeanu, oferă iluzia unor puteri absolute, a stăpânirii depline a mecanismelor sociale și psihologice” [66, p. 22]. Naratorul omniscient creează impresia că deține toate informațiile, că știe totul despre faptele relatate. El se manifestă drept „un demiurg în lumea imaginarului” care „creează iluzia vieții obiective” [66, p. 22]. Luând ca reper acest fapt, Gh. Glodeanu consideră regimul în cauză cod narativ obiectiv. Respectiv, proza în care narează un eu heterodiegetic el o califică drept model narativ obiectivat.

În opinia noastră, obiectivitatea narațiunii heterodiegetice este ceva foarte relativ. În primul rând, de multe ori, amestecurile abuzive ale naratorului omniscient în interioritatea personajelor sunt nu atât o probă a obiectivității, cât a subiectivității lui. În al doilea rând, practica literară demonstrează că omnisciența atestă diverse fațete, deci și obiectivitatea pe care o comportă ea are un caracter diferit. Astfel, se poate observa că, uneori, omnisciența este moderată sau chiar minimă. De exemplu, în romanul *Castelul* de F. Kafka sunt utilizate succesiv

ambele tipuri de omnisciență. În cazurile când omnisciența este moderată sau minimă, comentariile de „atotștiutor” ale naratorului heterodiegetic sunt mai puțin izbitoare. Or, în consecință, impresia de obiectivitate sporește, iar regimul narativ devine mai obiectivat.

De notat că specificul regimului narativ depinde și de atitudinile afective ale naratorului, de limbajul uzitat de acesta. Bineînțeles, atunci când naratorul adoptă un discurs sobru și imparțial, auster din punct de vedere emoțional și prefigurează lumea ficțională ca o alternativă a lumii reale, în care evenimentele se desfășoară conform unei cauzalități riguroase, narațiunea este, cu preponderență, obiectivă. Ilustrativă în această ordine de idei este narațiunea în *Ion* de L. Rebreanu. Când însă eul narant adoptă un discurs emoțional, exteriorizându-și, într-o măsură mai mare sau mai mică, trăirile, sentimentele, atitudinile, narațiunea, fără îndoială, se subiectivează. Subiectivitatea e și mai evidentă, când eul exprimă atitudini lirico-afective revelatoare și evocă lumea printr-o prismă poetică, făcând uz de un limbaj ușor metaforizat, marcat de plasticitate, armonie și muzicalitate, cum e în *Creanga de aur* de M. Sadoveanu. În asemenea cazuri, regimul narativ capătă o pronunțată tentă lirică.

Așadar, obiectivitatea narațiunii heterodiegetice este, uneori, îndoielnică, iluzorie. Atitudinile specifice ale naratorului față de personajele sale și față de lumea pe care el o modelează potențiază subiectivitatea relatării, pe care s-ar părea că o contestă. Nu sunt oare contrafăcute și nefirești intruziunile lui autoritare în psihologia personajelor sale? Este oare totdeauna credibil naratorul heterodiegetic? Bineînțeles că nu. Cu toate acestea, cititorul, printr-un acord tacit, acceptă regimul pe care îl impune ca pe un dat firesc.

La o analiză atentă, observăm că omnisciența maximală îi permite naratorului heterodiegetic să devină pentru cititor un centru de orientare. Potrivit lui J. Lintvelt, centrul de orientare constituie „poziția imaginară pe care cititorul o ocupă în plan perceptiv-psihic, pe plan temporal și pe plan spațial” [80, p. 48]. Prin urmare, cititorul este silit să cunoască lumea ficțională prin optica dilatată, dar monovalentă a eului narant. Dimpotrivă, când omnisciența este moderată, centrul de orientare se situează în unul dintre personaje. În situația dată, naratorul omniscient se contopește cu eul unuia sau, succesiv, al mai multor personaje și prezintă evenimentele romanești prin prisma sensibilității și a spiritului lor de observație. Bunăoară, în *Concert din muzică de Bach* de H. Papadat-Bengescu, „narațiunea surprinde evenimentele pe măsură ce personajul le descoperă, le luminează, lăsându-le câteodată să suporte mai multe interpretări, între care martorul însuși nu se poate hotărî să opteze” [74, p. 115]. Personajele care și asumă acest rol, numite reflectori, sunt Mini și Nory. Lucide, mereu curioase și perspicace, ele asistă la căderea spectaculoasă a măștilor ce ascund adevărata identitate a membrilor clanului

Halipa. Astfel, cititorul participă la un joc subtil al aparențelor și al esențelor, care-l face adeseori să rămână în incertitudine, fiind incapabil să opteze pentru o anumită soluție.

Așadar, naratorul își limitează dreptul de a comenta, nerezervat, evenimentele ficționale, acordând acest privilegiu personajelor-reflectorii. Drept urmare, viziunea lui, unică și atotcuprinzătoare, se scindează în mai multe optici, restrânse, limitate, dar firești, ceea ce personalizează, oarecum, regimul narativ.

Alteori, centrul de orientare nu se situează nici în narator, nici în personaje. Aceasta se întâmplă atunci când eul-narant adoptă viziunea „din afară”, prin care înregistrează detașat ceea ce se întâmplă în lumea ficțională. Naratorul se identifică, parcă, cu o cameră de luat vederi, ce se plimbă în universul fictiv, fixând totul meticulos. Faptul subliniază caracterul impersonal al narației și, respectiv, al regimului narativ.

În cazurile când naratorul este homodiegetic, deci el figurează în diegeză ca actor, exercitându-și nu numai funcțiile de reprezentare și de control, care țin nemijlocit de prerogativele sale de eu narant, dar și cele de acțiune și de interpretare, se instituie un alt regim narativ – homodiegetic. Specificul acestui regim este determinat, în principal, de statutul naratorului care povestește la persoana I, din perspectiva numită de J. Pouillon și de Tz. Todorov, „cu”, iar de G. Genette – „focalizare internă”. Prezentate din perspectiva dată, evenimentele apar în scrierea epică fie cum le-a cunoscut și le-a trăit personal enunțătorul, fie cum i-au fost povestite de cineva. Oricum, acesta știe atât cât e omeneste posibil, fapt ce imprimă o mai mare autenticitate expunerii lui. Să ne amintim că pentru C. Petrescu autenticitatea înseamnă evitarea „arbitrariului”, a „contradicțiilor grave” și a artificiilor pe care le implică simularea cunoașterii absolute. În accepția sa, calea de a le evita e doar una: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu...Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti...Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic...Din mine însumi, eu nu pot ieși. Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana I” [108, p. 27]. Evident, lumea evocată dintr-o astfel de perspectivă, a unui eu, care, propunându-și să vorbească „onest”, refuză omnisciența – este filtrată, într-o măsură mai mare sau mai mică, prin conștiința lui individuală și subiectivă. Totodată, această lume este răsfrântă prin optica personală, care se dovedește a fi restrânsă și fragmentară: naratorul homodiegetic, spre deosebire de cel heterodiegetic, nu are, de obicei, o viziune a întregului, el insistând asupra detaliilor și momentelor particulare, din care se constituie experiențele sale existențiale. Cu toate acestea, dacă optica lui se remarcă prin sensibilitate, inteligență și originalitate, amprenta individualității sale asupra celor povestite formează un fel de „liant” care recuperează fragmentarismul.

De notat că o atare amprentă a individualității (dar și a subiectivității) naratorului asupra lumii ficționale are o pregnanță diferită în funcție de rolurile lui diegetice: de protagonist, martor sau reporter. În consecință, regimul narativ, de la un caz la altul, capătă nuanțe diferite.

Naratorul, care evoluează ca protagonist, bunăoară, Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de C. Petrescu, povestește despre evenimente la care a participat nemijlocit. El constituie în narațiune centrul de orientare, deoarece știe mai mult despre evenimentele narate decât celelalte persoane. Totuși, el nu cunoaște cu exactitate decât ceea ce se întâmplă în forul interior, de aceea nu-și permite să aserteze categoric privitor la gândurile, reacțiile, atitudinile personajelor, chiar dacă, uneori, le intuiește în profunzime. Or, el își exercită funcția de interpretare moderat, neostentativ și de pe poziția muritorului de rând, ceea ce umanizează viziunea și obiectivează regimul narativ.

Într-un mod asemănător își exercită acest narator și funcția de control. Controlul lui asupra eșafodării materialului romanesc nu este deloc tiranic ca cel al naratorului heterodiegetic. Regia lui, destul de liberă, decurge, adeseori, sub semnul impulsurilor conștiinței și memoriei sale, involuntare sau afective, având o motivație psihologică. De exemplu, fluxul memoriei și al conștiinței, la care recurge frecvent, prezintă o curgere spontană și uneori chiar haotică de fapte, impresii, trăiri.

Cu mult mai activ, în unele cazuri inventiv și spectaculos, își realizează naratorul-protagonist funcția de reprezentare. **Ce și cât** vede el, **cum** percepe el realitatea determină dimensiunile și esența lumii evocate, căci, după cum menționează K. Friedman, și, pe urmele ei, F. K. Stanzel, naratorul, „în calitate de persoană care evaluează, care simte, care privește”, „ne transmite o imagine a lumii așa cum o trăiește el, nu așa cum este aceasta în realitate” [121, p. 35]. Substanța lumii evocate o formează, de obicei, experiențele lui personale, trăite parcă pe viu, în raport cu alte experiențe, individuale sau colective. Un rol aparte în configurarea imaginii evenimentiale îi revine privirii lui, care selectează și reține fapte, detalii dându-le relief de prim-plan sau de plan secund. Mobilitatea unei atare priviri, despre care vorbește S. Iosifescu într-un studiu al său (*Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul XX-lea*) [74], intensifică dinamismul conținutului narativ. Relevanța artistică a privirii, însă, concretizată în viziuni și imagini, precum și coloratura ei afectivă inconfundabilă (de exemplu: umoristică în *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, ironico-sarcastică în *Craii de Curtea-Veche* de M. Caragiale, lirico-sentimentală în proza lui Z. Stancu) atribuie expresivitate universului conturat și, totodată, imprimă o notă distinctă regimului narativ.

Privirea în sensul la care ne-am referit are o accepție vădit largă, incluzând și noțiunea de punct de vedere. Unii exegeți, printre care se înscrie și J. Lintvelt, reduc punctul de vedere la

perspectiva narativă. Alții, bunăoară, ca S. Iosifescu, E. Țau [176], [177] nu admit asemenea reducere, distingând între punct de vedere ca apreciere, ca înțelegere a lucrurilor. Găsim concepția în cauză pertinentă și subscriem la ea, pentru că ne ajută să vedem problema regimului narativ în complexitatea ei și sub aspecte noi. Regimurile narrative de bază – heterodiegetic și homodiegetic – pe care le-am diferențiat, pornind de la tipul naratorului și perspectiva narativă, cunosc, la rândul lor, diverse varietăți: liric, umoristic, fantastic etc. Acestea se conturează, nu în ultimul rând, în funcție de punctul de vedere – concepție sau punctul de vedere – apreciere și atitudine afectivă. Bunăoară, vehicularea consecventă de către naratorul-protagonist a unui punct de vedere realist, cum e în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* de M. Preda, conduce la instituirea unui regim narativ realist. Exprimarea unui punct de vedere liricizat, însă, dezvoltat pe parcursul narațiunii prin comentarii, aprecieri, atitudini de aceeași coloratura afectivă, favorizează liricizarea regimului narativ.

Naratorul-martor ocupă, în general, o poziție marginală în diegeză. În virtutea acestui fapt, perspectiva lui narativă, comparativ cu cea a naratorului-protagonist, este mai restrânsă și nu așa de profundă. În măsura în care direcționează receptarea de către cititor a realității prezentate, naratorul-martor este centrul de orientare în operă. Atât funcțiile sale de bază (de reprezentare și de control), cât și cele secundare (de acțiune și de interpretare) el le exercită în funcție de gradul participării sale în acțiune. Acest narator (de pildă, povestitorul din *Hanul Ancuței*) se limitează mai mult să observe și mai puțin să interpreteze, de aceea sensibilitatea și viziunea lui aproape că nu se resimt în narație, ceea ce impersonalizează, oarecum, regimul narativ instituit de el.

Naratorul-reporter are un statut ambiguu. El nu e nici personaj și nici narator veritabil, limitându-se doar să înregistreze cu exactitate discursurile personajelor-naratori. Anume în această postură apare personajul-scriitor din *Patul lui Procust*, care reproduce fidel cele două „dosare de existență” ce aparțin Doamnei T. și lui Fred Vasilescu. Uneori, naratorul-reporter se include în discursurile personajelor enunțatoare, declanșând narațiunea și regizând direct fluxul relatărilor. Cât privește contribuția lui la constituirea regimului narativ, aceasta este minimă, deoarece nu el servește drept centru de orientare, ci naratorii-actori.

Problema punctului de vedere care o înglobează pe cea a instanței narrative ca centru de orientare în lumea ficțională este abordată pe larg de J. Lintvelt în bine-cunoscutul său studiu, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (1994). Pornind de la distincția heterodiegetic-homodiegetic, teoreticianul delimitează cinci tipuri narrative de bază, analizate în cadrul a patru categorii/criterii narrative: planul perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal. Tipologia lui J. Lintvelt e strâns legată de cea a lui Fr. Stanzel, cel care a atras atenția asupra

naturii mediate a lumii românești, numite situație narativă, evidențiind, la rândul său, *situația narativă auctorială*, *situația narativă personală* și *situația narativă la persoana I*. Astfel, în narațiunea heterodiegetică, potrivit lui J. Lintvelt, se manifestă *tipul narativ auctorial*, identic cu situația narativă auctorială a lui Stanzel, reprezentând un narator ce îndeplinește funcția de centru de orientare în planurile perceptiv-psihic, temporal și verbal [80, p. 51], *tipul narativ actorial*, care corespunde situației narative personale a lui Stanzel și se caracterizează prin faptul că unul dintre actori servește drept centru de orientare planurilor perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal. În acțiunea romanescă el are rolul de *protagonist* sau *martor* al destinului protagoniștilor. *Tipul narativ neutru* înregistrează în mod impersonal lumea exterioară, „vizibilă și audibilă” [80, p. 81], fiind lipsit de un centru de orientare, care i-ar permite să îndeplinească funcția de interpretare.

În narațiunea homodiegetică, savantul stabilește două tipuri narative, *auctorial* și *actorial*, când personajul-narator sau personajul-actor sunt centre de orientare în narațiune.

Tipurile narative, distinse de J. Lintvelt, sunt distribuite în patru categorii/criterii: planul perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal. Pentru că liricizarea regimului narativ se manifestă, în mare măsură, în planurile perceptiv-psihic și cel verbal, vom disocia tipurile narative de bază, în funcție de acestea. Astfel, în plan perceptiv-psihic, *tipul narativ auctorial* este caracterizat de percepția externă și internă ilimitate, naratorul auctorial fiind omniscient și având prerogative de a percepe în totalitate lumea romanescă exterioară, viața interioară și chiar inconștientul tuturor actorilor.

Tipul narativ actorial evidențiază o percepție externă limitată, pentru că „Adoptând perspectiva unui actor, naratorul este limitat la extrospecția acestui actor-perceptor, astfel încât el nu va putea oferi decât o prezentare externă a celorlalți actori” [80, p. 53]. Percepția lui internă este, de asemenea, limitată, deoarece „Adoptând perspectiva unui actor, naratorul este limitat la introspecția actorului-perceptor. El dispune, prin urmare, numai de o percepție internă a acestui actor, cu atât mai mult cu cât se cunoaște pe sine însuși și ignoră viața interioară a celorlalți actori” [80, p. 53].

Tipul narativ neutru dispune de o percepție externă limitată, fiindcă se identifică unei camere ce înregistrează lumea romanescă perceptibilă, în timp ce o percepție internă a faptelor înregistrate este imposibilă.

În planul verbal al narațiunii heterodiegetice, în cazul *tipului narativ auctorial*, J. Lintvelt menționează utilizarea idiolectului naratorului, deoarece acesta, servind drept centru de orientare, utilizează propriul său registru verbal (sintactic, lexical), care prevalează în rezumate. Atunci

însă când naratorul rezumă discursul actorilor, el le transpune registrul verbal în propriul său idiolect [80, p. 68].

În tipologia sa, J. Lintvelt stabilește o taxonomie a funcțiilor naratorului auctorial care sunt ilustrate de diferite tipuri de discurs. Dintre acestea, interesează *funcția evaluative*, respectiv, *discursul evaluativ*, caracterizat de „Epitete, comparații și comentarii prin care naratorul pronunță o judecată intelectuală sau morală asupra istoriei sau asupra actorilor implicați” [80, p. 77]; *funcția emotivă* și *discursul emotiv* datorită cărora naratorul manifestă emoții față de istoria relatată. Spre deosebire de discursul evaluativ, ce exprimă atitudinea intelectuală a naratorului, cel emotiv evidențiază dispoziția lui afectivă. Deși aceste discursuri se deosebesc, în narațiune însă ele se amestecă.

Principalele manifestări ale tipului auctorial în planul verbal rezidă în faptul că scena evenimentelor nonverbale este redată în idiolectul actorului-perceptor, iar scena discursului actorilor în idiolectele actorilor. Tipul narativ neutru este explicat, în această ordine de idei, mai ambiguu, căci, prin intermediul lui, „evenimentele sunt prezentate într-un registru verbal neutru, non-individualizat” [80, p. 91], în timp ce scena discursului actorilor pune în evidență reproducerea fidelă a idiolectelor unor actori diferiți.

În planul verbal al narațiunii homodiegetice, tipul narativ auctorial adoptă atât rezumatul evenimentelor nonverbale, cât și în rezumatul discursului actorilor idiolectul personajului-narator [80, p. 112]. Registrul verbal al tipului narativ auctorial cuprinde, în scena evenimentelor nonverbale, idiolectul personajului-actor, în scena discursului actorilor – idiolectele actorilor. În ceea ce privește tipurile de discurs auctorial, J. Lintvelt menționează că naratorul homodiegetic auctorial poate îndeplini funcții discursive ca și naratorul heterodiegetic auctorial, tipului narativ auctorial fiindu-i proprie absența oricăror discursuri auctoriale” [80, p. 114-115].

Așadar, am constatat că, potrivit tipurilor de naratori, se configurează două regimuri narative de bază: heterodiegetic și homodiegetic. Acestea, la rândul lor, în funcție de mai mulți factori (strategiile, punctul de vedere la care recurge naratorul ș. a.), cunosc un șir de variații.

1.3. Statutul regimului narativ liric

1.3.1. Raportul poetic/poeticitate – lirism

Utilizate, de multe ori, ca substitute sinonimice, conceptele de poetic/poeticitate și lirism, chiar dacă se înrudesesc, acoperă totuși sensuri diferite, având și diverse referințe. Cea mai cunoscută și mai popularizată teorie a poeticului e enunțată de esteticianul francez M. Dufrenne,

care îl definește, după cum apreciază F. Bodiștean, drept „o *categorie a categoriilor estetice*, transcendentă și universală, prezentă în poezie, în înfățișările poetului, dar și în natura însăși” [8, p. 42]. Într-adevăr, abordările, din perspectivă fenomenologică și estetică ale acestui concept, țin să reveleze caracterul lui universal, ireductibil la un anumit domeniu, căci „totul, într-un sens, poate fi poetic” [49, p. 244]. Poeticul este expresia armoniei depline dintre om și natură/lume, armonie ce activează starea poetică, aceasta concretizându-se prin limbaj poetic, căci el „indică expresivitatea imaginilor în care se exprimă *poien-ul* Naturii. Orice artist poate să fie sensibil la aceste imagini, orice artă poate să le repete în felul ei și să împrumute astfel glasul ei Naturii: un suflu de poezie trece în opera oricui este docil față de acest *poiein* al Naturii” [49, p. 245]. M. Dufrenne subliniază „umanitatea apariției” poeticului drept categorie estetică, care rezidă în „generozitatea și bunăvoința sensibilului” [49, p. 264], iar omul poetic „nu este omul încordat și crispat, este omul împăcat cu sine și destins, grațios, acel care regăsește în el forma libertății naturale: spontaneitatea, prin care comandă naturii sale ascultând-o, prin care se angajează cu lumea într-o relație mai mult armonioasă decât violentă. Omul poetic este acela care nu se prinde în propria sa cursă, care trăiește în afara nenorocirii conștiinței izolate și care izolează” [49, p. 256]. Or, poeticul, în viziunea lui M. Dufrenne, se definește „ca expresie a unei relații”, menționează F. Bodiștean [8, p. 42], iar una dintre concluziile la care ajunge cercetătoarea, evaluând studiul *Poeticul* rezidă în următoarele: „Când însă se stabilește comunicarea dintre un om sensibil și o Natură care i se revelează, atunci se poate vorbi despre poezia lumii” [8, p. 43].

Raportată la opera literară, poeticitatea este echivalată de unii exegeți cu literaritatea, făcându-se referință, de regulă, la acele particularități distincte ale textului artistic, cum ar fi expresivitatea, armonia, sugestivitatea ș.a., care îl determină pe acesta drept produs sui-generis al creativității verbale. Pentru P. Valéry, poeticitatea, adevărată magie a cuvântului, constă în aceea că „toate obiectele posibile ale lumii obișnuite [...] se găsesc deodată într-o relație indefinibilă, dar minunat de potrivită cu modurile sensibilității noastre generale. Adică aceste lucruri și ființe cunoscute [...] își schimbă într-un anumit fel valoarea. Se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decât în modurile obișnuite, ele se găsesc [...] muzicalizate, având rezonanțe unele prin altele și corespund mărcii armoniei” [136, p. 582]. Pentru teoreticianul J. Burgos, într-un text e poetic tot ce fascinează prin frumusețe, expresivitate și noutate. Poetic e, înainte de toate, imaginarul, care se constituie ca expresie „a unei realități nicidecum trăite până atunci, netrimțând la nimic anumit anterior ei înseși și creatoare a unei ființe de limbaj ce se adaugă realității și făurește un sens” [14, p. 27]. Cert e că poeticitatea, în accepția dată, este o categorie complexă și cuprinzătoare. Ansamblul de proprietăți și efecte, pe care le desemnează ea, se întemeiază, de

fapt, pe toți cei trei parametri consemnați încă de antici, ca fiind indispensabili pentru devenirea artistică a operei: *inventio, dispositio, elocutio*.

Principalele teorii lingvistice ale conceptului de poetic sunt examinate de R. Zafiu, care accentuează, în special, că acestea, „inițiate în perspectivă structuralistă, au trecut de la încercarea de a plasa caracteristicile poetice la nivelul limbajului – stabilind trăsăturile unui cod cultural, desemnat ca *limbaj poetic* – la orientarea către ocurența discursivă, către *textul poetic*, ca loc de manifestare a trăsăturilor specifice”. La rândul său, „Conceptul de limbaj poetic presupune un inventar de trăsături paradigmatică, la nivelul unui subsistem al limbii; conceptul de text poetic reflectă interesul pentru utilizarea limbajului, pentru actul concret de enunțare, în care se manifestă convenții și strategii mai generale” [146, p. 10]. La fel, cercetătoarea distinge două mari direcții de definire a poeticului: „a) prin diferență specifică, în relație cu genul proxim – literatura – sau b) prin opoziție cu alte genuri discursive (sau „limbaje”). În acest al doilea caz, poeticul este identificat cu literatura (ca fiind forma ideală, cea mai pură, a literaturii, idee de tradiție romantică), iar termenul cu care intră în opoziție variază: discursul științific, discursul cotidian” [146, p. 10].

Analizând diverse concepte de poeticitate și principiile de definire a acesteia, R. Zafiu ajunge la concluzia că „între cele mai importante criterii pentru definirea poeticității, trei sunt nu numai esențiale, dar chiar asociate, în ciuda interpretărilor radicale care au încercat să impună câte un criteriu în dauna celorlalte: *lirismul, organizarea formală și caracterul ficțional-imaginar* [146, p. 11]. În lumina aserțiunii respective, pertinente, în esență, se impune o primă precizare: lirismul reprezintă o categorie mai restrânsă decât poeticul și deci nu e reductibil la acesta. Este, precum afirmă Javier del Prado Biezma „un derivat al poeticității” [152]. Ce e însă lirismul? Interpretările acestei noțiuni sunt numeroase și departe de a fi unitare.

A. Marino vine cu o teorie a liricității întregii literaturi. În opinia lui, lirismul derivă din emoția și percepția „eului autoscopic”, care vădește în actul creator „o atitudine unică, singură de altfel posibilă” [93, p. 725], numită de cercetător „autoreflexare și distanțare” [93, p. 725]. Acest „eu autoscopic” constituie, conform lui A. Marino, „condiția „lirică” a literaturii” [93, p. 726], de aceea „esențial „lirice”, „poetice” devin toate modalitățile și ipostazele acestei „autoscopii” [93, p. 726].

De regulă, lirismul este definit în legătură cu genul liric [21] ori cu poezia [92], [8], [57], iar, după cum accentuează M. Călinescu, „Despre lirism, în genere, și, în special, în raporturile lui cu celelalte genuri, mărturiile sunt fragmentare și foarte rare” [21, p. 15]. De notat, categoria liricului nu are o denumire constantă până către jumătatea secolului al XVIII-lea, fiind utilizați diferiți termeni pentru a-l substitui: în Grecia clasică, *melikos*, pentru ca abia în epoca elenistică

să circule și termenul *lyrikos*, iar latinii își numeau creațiile lirice *carmina*. Din Evul Mediu și până în secolul al XVI-lea, italienii utilizează *canzoni*. În Renaștere, în principalele limbi europene, noțiunea de *liric* este exprimată prin termenul de *odă* [21, p. 16]. Sintetizând observațiile cercetătoarei I. Behrens, M. Călinescu menționează că „termenul de liric, desemnând cel de-al treilea mare gen al poeziei, alături de dramatic și epic, începe să circule abia către jumătatea secolului al XVIII-lea. Lirismul este încă, adeseori, confundat cu *oda*, dar faptul că, din ce în ce mai des, se utilizează pentru poezia entuziasmului (și prin extensiune a sentimentului) epitetul de lirică – joacă un rol important în stabilirea mării tricotomii moderne a genurilor literare” [21, p. 17]. Desigur, odată ce este delimitat ca gen aparte, liricul beneficiază de tratament egal cu celelalte genuri epic și dramatic, față de care a fost totdeauna defavorizat, considerat drept „minor”.

Potrivit exegetei F. Bodiștean, „Se poate vorbi despre o autonomizare a lirismului numai începând cu manifestările spiritului preromantic în spațiul englez și în cel german prin suflul nou pe care-l aduc Macpherson, Young, Gray, Burns, Blake sau mișcarea sturmerilor. Secolul al XVIII-lea reprezintă marea ruptură de paradigmă în conceperea omului, e secolul care descoperă că omul are nu numai rațiune, ci și suflet. Iar de sufletul său trebuie să se ocupe, în primul rând, poezia, prin care, de acum încolo, se va înțelege lirism. Este momentul când poezia devine exclusivistă, preocupată să-și delimiteze un conținut propriu și anume teritoriul trăirilor interioare, ceea ce face din ea o expresie a sentimentului, o sintaxă a emoției” [8, p. 44].

Or, asocierea lirismului cu poezia devine o prioritate estetică, începând cu preromantismul, ca, mai apoi, în romantism, să treacă dincolo „de marginile genurilor și categoriilor literare tradiționale: înseși raporturile dintre poezie și proză se răstoarnă în fulgerările paradoxale ale *fragmentelor*: proza în cel mai înalt și în cel mai propriu sens este poezia lirică!” [21, p. 34], afirmație ce certifică, în mare măsură, propensiunea prozei acestei perioade spre lirism.

Oricum, indiferent la ce domeniu s-ar referi – literatură, în sens general, ori la poezie, în particular, – lirismul este expresia fluctuațiilor afective ale eului creator, a sentimentelor și a trăirilor lui. În această ordine de idei, Dicționarul de termeni literari (Ed. Academiei, 1976) identifică liricul cu o categorie estetică, „prin care eul creator își exprimă în opera de artă în chip nemijlocit reacția față de fenomenele lumii exterioare și față de propriile metamorfoze interioare” [40, p. 239]. O atare reacție, bineînțeles, afectivă, pune în evidență emotivitatea și sensibilitatea eului creator, căci atitudinea lirică „se reduce în esență exclusiv la interioritatea eului” [116, p. 112]. Poetul Șt. Aug. Doinaș consideră lirismul „o modalitate tipic confesivă, fiind o rostire la persoana I, fie că această persoană se auto-numește prin pronumele personal *eu*,

fie că se ascunde îndărătul unui personaj” [41, p. 53], o concluzie la care ajunge și R. Zafiu, menționând că lirismul se asociază „noțiunii lingvistice de enunțare subiectivă” [146, p. 11].

Al. Călinescu, căutând să fie cât mai exhaustiv, apreciază că lirismul „implică tensiune subiectivă și o capacitate de percepere analogică a realului (proiecția obiectelor în metafore)” [18, p. 162]. Șt. Cazimir însă construiește o teorie a lirismului ca tensiune, pe care o verifică în spațiul poeziei: „Universul poeziei, pe care unii îl cred alcătuit din obiecte, este în realitate constituit din tensiuni, căci, scrutată cu atenție, orice stare lirică își relevă calitatea de a fi antinomică, de a conține în ea termenii unei opoziții. Punctul de observație al poetului este acela din care obiectul îi apare sub două înfățișări cu o marcată divergență între ele. Dacă orice lumină, după cum spunea Valéry, își presupune jumătatea de umbră, atunci actul liric este rezultat al contemplării lui simultane” [17, p. 10].

Pornind de la definițiile generale ale lirismului, formulate în dicționarele de limbă de uz curent, conform cărora acesta exprimă direct „stări afective personale”, „sentimente intime”, I. Mavrodin evidențiază predominanța termenilor „*a exprima stări afective, sentimente personale*”, pe care îi utilizează ca opunând „vechea” poezie unei poezii „noi” [91 p. 109]. Un exemplu de poezie nouă ar fi, în viziunea autoarei, „lirismul absolut” al lui I. Barbu, interpretat astfel de poet: „depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate*, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru.

Act clar de narcisism.

Desigur că tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții.

Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cât mai aproape de acest semn” [*apud* 91, p. 110-111].

Analizând câteva eseuri reprezentative ale lui I. Barbu, I. Mavrodin evidențiază două serii tipologice: poezie („lirism absolut”) [91, p. 111], la care se referă și „lirismul intelectual”, teoretizat de Broch [91, p. 118] și „nonpoezie” („poezie leneșă”) [91, p. 111].

Potrivit cercetătoarei, termenul de lirism este „resimțit ca antinomic celui de „impersonalizare poetică”, fiind tot mai mult „înțeleș ca exprimând starea poetică *subiectivă, personală* (în sensul : ținând de o biografie personală, de sentimente ce o reflectă), și nu starea poetică pur și simplu [91, p. 117-118]. Ca termen de opoziție pentru epic, liricul „desemnează poezia într-o perioadă când aceasta se definește în primul rând ca exprimare a unui sentiment personal, a unei subiectivități. Poezia, în noile sale ipostaze, fiind însă tot mai mult definită, și

chiar de către poeții înșiși, ca produs al unei stări impersonale, termenii de „lirism”, „liric”, „lirică” devin tot mai greu acceptabili, dată fiind confuzia pe care o pot crea” [91, p. 119].

Este evident faptul că I. Mavrodin limitează lirismul la așa-zisa „poezie leneșă”, adică tradițională, lipsindu-l, datorită caracterului său subiectiv și personal, de virtualitatea exprimării, inclusiv a interiorității poetului modern. După cum subliniază R. Zafiu, „Asocierea lirismului cu subiectivitatea permite de fapt mai multe interpretări, pe o scară care merge de la accepțiunile pur psihologice ale emotivității, afectivității, sensibilității etc. la o înțelegere abstractă, mai apropiată de cea lingvistică: ca subiectivitate pură...” [146, p. 11]. În această ordine de idei, subiectivitatea pură nu ar fi o formă a „impersonalizării poetice” [91, p. 89-92], disociate de Irina Mavrodin? Totodată, observăm că și I. Barbu, pentru definirea poeziei sale, și Broch cu referire la poezia lui Hoffmannsthal utilizează termenul de lirism, căruia îi adaugă calificativele „absolut”, „intelectual”, iar H. Friedrich în renumitul său studiu despre poezia modernă o numește tot lirică. Reiese de aici că lirismul, în funcție de temperamentul artistic al poetului, de programul lui estetic, atestă fațete diferite, fără a-și epuiza proprietatea funciară de a exprima sentimente și trăiri. Oricât de mult s-ar strădui eul creator să-și disimuleze reacțiile emoționale, să „impersonalizeze” discursul, să-l „obiectiveze”, totuși sentimentul, emoția, într-o expresie ori alta, irump în discurs. Faptul se referă nu numai la poezie, ci și la proza tradițională, modernă ori postmodernă, după cum vom demonstra în cercetarea noastră.

În plus, ca expresie a emotivității și sensibilității, lirismul instituie o relație de interdependență cu poeticul, care, așa cum am văzut, este o formă a sensibilului. Poeticul se manifestă prin lirism (evident, asociat cu alte componente ale operei), dar tot atât de adevărat e, în viziunea noastră, și faptul că uneori lirismul, la rândul său, se manifestă prin poeticitate. De exemplu, în romanele *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Craii de Curtea-Veche* de M. I. Caragiale, poeticitatea evocărilor și a descrierilor subzistă și potențează, în repetate rânduri, lirismul expunerii, aceasta încărcându-se de afectivitate vibrantă, de reflexele unor trăiri interioare răscolitoare asumate incert de narator.

Așadar, examinând raportul poetic/poeticitate – lirism, putem concluziona că primul concept are o accepție foarte largă, extinzându-se și în zona esteticului, în domeniul lingvistic, pe când cel de-al doilea se referă, în special, la poezie și corespunde emoțiilor și trăirilor exprimate în operă. Diverse prin structura și anvergura lor, poeticitatea și lirismul sunt concepte inseparabile, manifestându-se unul prin altul, lirismul, ca parte componentă a poeticului, poeticul ca modalitate de intensificare a lirismului.

1.3.2. Surse de liricizare a regimului narativ heterodiegetic și homodiegetic

După cum am observat anterior, în urma aglutinării lirismului, a poeticității cu narativul, în literatura română din sec. al XX-lea s-a constituit și s-a consolidat un tip specific de proză, supranumită „lirică”, „poetică”, „lirico-poetică”. Regimul narativ al unei astfel de proze este descris cu preponderență în manifestarea lui plurivalentă, fluctuantă și proteiformă, îndeosebi, din perspectivă stilistică, tematică ori poetică, sub aspect teoretic însă, rămâne, ca atare, puțin elucidat. Multiple ezitări terminologice țin de însăși denumirea acestui regim: liric ori poetic? În urma disocierii conceptului de lirism versus poeticitate am putea conchide că pentru nominalizarea acestui regim se dispune de un singur calificativ: „liric”, nu „poetic”. Faptul se explică prin aceea că lirismul este pus, adeseori, în legătură cu perspectiva de prezentare a realității în discurs. R. Zafiu, încercând să sintetizeze raportul dintre poeticitate și lirism din unghiul de vedere al celor trei criterii principale consemnate în (1.3.1.), relevă că „în textul poetic *lumile imaginare sunt create dintr-o perspectivă subiectivă (lirică) și sunt izolate, semnalizate, în parte chiar construite de proprietățile formale ale discursului*” [146, p. 15]. După cum am menționat (1.2.), perspectiva adoptată de narator reprezintă una dintre convențiile principale ce determină regimul narativ. Deci, dacă admitem că perspectiva atribuită modului de expunere e *lirică*, trebuie să admitem, de asemenea, că regimul narativ pe care aceasta din urmă îl condiționează, în mare parte, e tot *liric* (nu poetic).

Se cere menționat că, adeseori, lirismul, în virtutea căruia se instituie regimul narativ în discuție, este asociat, direct sau indirect, cu subiectivitatea. R. Zafiu, după cum am evidențiat, folosește în paranteze sinonimul „lirică” pentru „subiectivă”. Tot ea, reiterăm, avertizează: „Asocierea lirismului cu subiectivitatea permite de fapt mai multe interpretări, pe o scară care merge de la accepțiile pur psihologice ale emotivității, afectivității, sensibilității etc. la o înțelegere abstractă, mai apropiată de cea lingvistică: ca subiectivitate pură...” [146, p. 11].

Subiectivitatea este înțeleasă frecvent și ca exprimare a interiorității. E. Benveniste subliniază că aceasta este percepută „nu prin sentimentul pe care fiecare îl trăiește de a fi el însuși [...], ci ca unitate psihică care transcende totalitatea experiențelor trăite pe care le adună și care asigură permanența conștiinței” [151, p. 259]. M. Dufrenne, la rândul lui, o definește ca „modul de a fi al unei interiorități care se relevă în discurs fără a constitui obiectul acesteia” [49, p. 130]. Modul de a fi al unei atare interiorități o ilustrează, potrivit observațiilor lui E. Benveniste, capacitatea locutorului de a se autodesemna în actul enunțării prin mijloace lingvistice, numite în mod diferit: „urme” (Tz. Todorov) [125, p. 59], „indici” (C. Parfene) [104, p. 39], „mărci” (R. Zafiu) [146, p. 248].

Este clar că subiectivitatea înțeleasă ca exprimare a interiorității nu se află într-o relație de echivalență deplină cu lirismul. G. Duda consideră, pe bună dreptate, interioritatea (subiectivitatea) o componentă intrinsecă a lirismului. Pornind de la distincția pe care o face Hegel dintre subiectivitatea empirică și cea poetică creatoare, cercetătoarea concluzionează că „multitudinea trăirilor individuale ale poetului” „accede la lirism doar atunci când apare dominantă de interioritate” [48, p. 171]. Suntem întru totul de acord cu această părere, dar ținem să precizăm că, în convingerea noastră, nu orice interioritate, ci exclusiv cea afectivă, cutreierată de fiorii sensibilității și generatoare de dispoziții sufletești personale, determină liricizarea trăirilor individuale. Trăirile naratorului din *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, trăiri, care, indiscutabil, sunt individuale, se liricizează palpabil doar în cazurile când el e cuprins de dispoziții nostalgice, fremătătoare (alimentate de o interioritate emotivă), cum e, în secvențele: „Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre...” [185, p. 12]; „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul copilăriei mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o sfoară cu motocei la capăt [...], la cuptorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie! Și, Doamne, frumos era pe atunci [...] [185, p. 48]”. Or, atare exemple ilustrează adevărul spuselor lui W. Kayser cu referire la poezie, dar care pot fi transferate și la proză, cum că „Dispoziția care prinde viață în cuvinte dovedește că substanța poetică a versurilor este o substanță lirică” [77, p. 476]. Lirismul, însă, un atribut caracterizant al perspectivei (viziunii) naratorului, precum și al altor categorii, ce sunt esențiale pentru modul de enunțare adoptat de acesta, devine un factor care determină statutul regimului narativ liric.

Nu încapă nicio îndoială că lirismul își revendică un astfel de rol doar atunci când își afirmă prioritatea ca dominantă stilistică, ceea ce condiționează prevalarea unui stil emotiv sau expresiv, care „pune accentul în cadrul relației dintre locutor și referința discursului, pe locutor” [47, p. 428]. De aceea, vorbind despre liricizarea regimului narativ, nu putem trece cu vederea importanța pe care o are, în ordinea dată, factura emoțional-psihologică a eului și persoana enunțării. Cu certitudine, se liricizează mai lesne regimul narativ, instaurat de naratorul homodiegetic, căci acest narator ce evoluează la persoana I se apleacă, înainte de toate, asupra propriei interiorități și prezintă lumea prin prisma opticii personale. Drept urmare, el are posibilități foarte mari, incomparabil mai mari decât cele ale naratorului heterodiegetic, de a-și exprima afectivitatea, de a sensibiliza și poetiza spunerea. E firesc să ne întrebăm: oare orice narator care vorbește la persoana I își liricizează regimul? Bineînțeles că nu. Credem că numai acel narator homodiegetic care posedă o structură emoțional-psihologică, ce-l face susceptibil la

efuziuni lirice, la trăiri afective de mare sensibilitate, își poate liriciza regimul narativ. Pentru ilustrare, să comparăm doi naratori care enunță la persoana I: Darie din romanul *Desculț* de Z. Stancu și Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni* de M. Preda. Primul este o fire emotivă și expansivă, predispusă spre visare și elucubrație – toate acestea fac dovada unei interiorități lirice. Dispozițiile, stările lui sufletești străbat în narațiune, adăugându-i coloratură afectivă. Intensificate de repetiții, acestea contribuie la liricizarea regimului narativ. Victor Petrini este însă mai mult cerebral, lucid, reținut în manifestările sale sufletești. Negreșit, astfel de trăsături nu favorizează liricizarea relatării.

În opoziție cu naratorul homodiegetic, cel heterodiegetic, fiind impersonal, își configurează o efigie psihologică incertă. Totuși, de multe ori, după oarecare tatonări în discurs, putem să o identificăm, cu aproximație. Astfel, intuim că naratorul anonim din romanul *La Medeleni* de I. Teodoreanu este o natură expansivă, afabilă și candidă, iar cel din romanul *Povara bunătății noastre* de I. Druță este un meditativ lirico-ironic. Indiscutabil, identitatea emoțional-psihologică a naratorului din lucrările citate contribuie în mod evident la liricizarea perspectivei și, în ultima instanță, a regimului narativ.

De notat că interioritatea lirică a naratorului nu este doar un construct imaginar convențional, ci, de multe ori, reprezintă proiecția individualității înseși a autorului, purtând amprentele personalității proprii ale scriitorului-om. După cum am afirmat anterior în 1.3.1., lirismul ca expresie a afectivității, emotivității, a sensibilității umane este funciar literaturii [93, p. 725], poeziei [116, p. 78], fiind, totodată, și o componentă esențială a identității umane înseși, întrucât descoperă „un conținut specific ce ține de exprimarea unei atitudini a eului față de existență” [8, p. 44]. În plan filozofic, M. Heidegger disociază așa-zisa „situație în plan afectiv”, care „este ceva mult diferit de simpla constatare a unei stări sufletești subzistente” [69, p. 138], și subliniază caracterul ei „esențial”: „Aceasta este o modalitate existențial-impersonală de bază deopotrivă de originară a stării-de-deschidere [și relevare] a lumii, coexistenței și existenței, întrucât aceasta din urmă este ea însăși, în mod esențial, fapt de a-fi-întru-lume”, adăugând că „Situarea în plan afectiv implică ontologic-existențial o orientare către lume, orientare ce revelează lumea și permite astfel întâlnirea unei ființări care ni se adresează solicitându-ne” [69, p. 139]. Bineînțeles, o atare „orientare către lume” implică activarea resorturilor celor mai intime ale ființei umane, ale unui eu, identificând, potrivit lui L. Rusu, „stratul cel mai ascuns al ființei noastre, strat foarte puțin accesibil cercetării și foarte enigmatic” [116, p.190]. Acest eu, după cum evidențiază esteticianul, „este o potențialitate dinamică originară, care inițiază toate manifestările, toate aspectele vieții sufletești. [...] Este o trăire intențională [...] și este un dat originar care nu poate fi dedus din alte elemente sau complexe. Numai așa se poate explica

însușirea fundamentală a eului, anume unitatea și identitatea lui” [116, p. 91]. *Eul original*, numit de cercetător *eu artistic* sau *poetic*, e în opoziție cu *eul derivat*, *empiric*, ce „aparține straturilor superficiale” și „duce la experiență personală în raport cu lumea curentă, cotidiană” [116, p. 97]. Între aceste tipuri, „Evident, există un conflict acut [...], care însă nu tinde spre eliminarea unuia de către celălalt, ci spre *captarea* lui. Din această cauză, deși actele noastre obișnuite sunt derivate de eul derivat, în fondul lor mocnește totdeauna ceva și din eul autentic, original. Acesta este captat sub forma unei atitudini ascunse, a unei intenționalități imanente, care numai cu greu și în mod vag reușește să străbată la suprafață” [116, p. 96].

Analizând relația dintre opera literară și psihologia analitică, din perspectiva lui C. G. Iung, cercetătoarea N. Mîrza atrage atenția asupra faptului că sufletul (iar acesta, în linii mari, poate fi asociat cu eul original, autentic al artistului), în domeniul cunoașterii artistice, „nu este numai un loc de origine, o matrice a acestuia, ci devine mai ales un recipient multicolor, polimorf, formă vizibilă, concretă de manifestare, exprimare spirituală specifică ce poate contribui, prin urmărirea și cercetarea unor părți izolate la înțelegerea întregului, la clarificarea esenței sufletului” [173, p. 280]. De aceea, pentru perceperea operei de artă, nu se poate recurge la „un criteriu personal, opera reprezentând în fapt un domeniu al suprapersonalului care posedă rațiunea sa specifică de a fi, opera este un produs care, înainte de toate, se eliberează de toate limitările, de toate îngrădirile personalului și efemerului” [173, p. 283], iar creația operei de artă „este în primul rând un proces în sine, viu, creator, a cărui natură se diferențiază și se rupe de obârșia sa” [173, p. 284]. Pentru a tălmăci caracterul misterios al operei de artă, C. G. Iung, după cum aserțază N. Mîrza, examinează mai multe „geneze posibile” ale acesteia, reducându-le totuși la două, pe care le sintetizează astfel: „Unul este reprezentat de situația așa-zisului roman psihologic în care un scriitor produce literatură având o hotărâre de a obține un anumit efect. [...] Tratarea subiectului este în întregime subordonată intenției sale artistice planificate și este însoțită de cântărirea foarte atentă a nuanțelor, a culorilor, de alegerea permanentă a exprimării, a formei frumoase, a stilului în care de altfel se va dizolva. [...] Acest mod de creație posedă un subiect cunoscut în întregime conștiinței autorului, de pildă o situație de viață, o emoție intensă, pasională, natura, frumusețile ei, destinul uman în general” [173, p. 285].

O altă modalitate psihologică de creație, desemnată de Iung ca „vizionară” reprezintă un tip de operă „în care scriitorul aduce pe lume lucruri care se impun ca o revelație spiritului său limitat în acest caz la sesizarea, la înregistrarea și la scrierea cu nedumerire a unor aspecte înspăimântătoare, groțesti, demonice sau, din contra, de o frumusețe indicibilă pe care voința sa proprie nu le-a produs niciodată. [...] Opera îi depășește și îi subordonează voința, îi domină întreaga simțire și putere de înțelegere. [...] Trăirea originală indică abisurile unei naturi

supraumane, profunzimile unor vremuri imemorabile, părănd o trăire necunoscută, de o esență străină și ascunsă autorului, incomprehensibilă pentru spiritul său. Ea provine însă din chiar Sinele autorului, din natura cea mai intimă a acestuia” [173, p. 286-287].

Extinzând tipologia lui Iung asupra prozei, am putea concluziona că prima modalitate de creație se referă la opera scrisă în formulă tradițională, căci e mimetică, pune accentul pe stilul expresiv și e previzibilă, iar cea vizionară – la opera modernă și postmodernă, izvorâtă din abisurile eului, respingând orice factor rational. Vom vedea, în 2.1., că, indiferent de ce tipuri reprezintă, atât narațiunile tradiționale, cât și cele moderne ori postmoderne sunt susceptibile liricizării, doar că mecanismul declanșării acesteia este altul și, uneori, diferă de la scriitor la scriitor.

În această ordine de idei, este absolut necesar a răspunde la o întrebare esențială privind liricizarea regimului narativ: de ce creația unui scriitor asimilează, într-un fel sau altul, lirismul, pe când alta îl respinge, păstrându-și regimul nonliric. Un motiv ar fi conceptul și finalitatea artistică a operei, urmate de autor. În esență însă, răspunsul s-ar găsi examinându-se relația autor-narator, pentru a determina identitatea celui din urmă. E bine cunoscut faptul că între aceste două instanțe – autorul (instanță reală) și naratorul (instanță fictivă) nu poate fi pus un semn de echivalență. Pe de o parte, J. Lintvelt, în studiul său *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (1994), îi citează pe F. K. Stanzel, R. Barthes, G. Genette, care afirmă unanim că niciodată naratorul nu este și autorul [80, p. 33-34]. Pe de altă parte, teoreticienii americani R. Wellek și Au. Warren, urmărind relația dintre eul biografic și cel fictiv într-un context mai larg, al filiațiilor dintre biografia scriitorului și opera acestuia, atenționează că între viața particulară și operă nu se stabilește o simplă relație de la cauză la efect, existând „puncte de legătură, paralelisme, asemănări indirecte, oglinzi care răstoarnă imaginea. Opera poetului poate reprezenta o mască, o convenționalizare dramatizată, dar ea este adesea o convenționalizare a propriilor sale experiențe, a propriei lui vieți. Folosit cu simțul acestor deosebiri, studiul biografic este util” [145, p. 114]. Pe aceeași undă de percepție se situează și exegeta I. Mavrodin, care, optând pentru „impersonalizarea” și „obiectivarea” operei, recunoaște că experiența de viață a eului biografic „este acel ceva fără de care opera lui nu numai că nu ar fi ceea ce este, dar nici nu ar fi, pur și simplu. Opera, ca produs al unui eu „impersonal”, nu ar putea exista fără suportul unui eu „personal”, pe care totuși nu-l exprimă” [91, p. 103]. Or, legătura dintre eul biografic al scriitorului și cel artistic trebuie recunoscută, fără a fi supraapreciată ori subestimată.

În studiul *Tipologia eului liric*, cercetătoarea L. Usatâi relevă cu privire la raportul eul empiric – eul liric următoarele: „eul poetului-omul constituie adevărata rădăcină din care crește eul liric. Până a deveni o componentă a discursului și până a-și defini structura literară, eul există

ca o potență în adâncurile ființei omenești a creatorului. Însă când i se atribuie rolul de locutor, lui i se atribuie totodată ceva imaginar, inventat. [...] Prin intermediul lui, poetul exprimă și se autoexprimă (într-o măsură mai mare sau mai mică), realizând o sinteză a biograficului cu imaginarul, a individualului cu general-umanul” [135, p. 17]. La aceeași concluzie ajunge și savantul A. Gavrilov, care, analizând relația autor-personaj-cititor, invocă o definiție a „autorului pur”, formulată de poeticianul M. M. Bahtin în manuscrisul postum *Problema textului* : „Aceasta nu înseamnă că de la autorul pur nu există căi spre autorul-om, fără îndoială există, dar ele trebuie să conducă spre nucleul profund al omului în om, or acest nucleu nu poate deveni nicidecum una din imaginile operei înseși. Autorul se găsește în întregul acesteia și nu poate fi o componentă figurată, o parte obiectuală a universului artistic. Autorul nu este *natura creată*, nici *natura naturata et creans*, ci este *pura natura creans et non creata*” [172, p. 64]. Prin „autorul pur”, pesemne, se are în vedere eul original, artistic, care stăpânește universul creat și funcționează ca un focar de iradiere emotivă, rezonând în persoana autorului. Acesta, la rândul său, „construiește în operă o instanță discursivă, naratorul, sub aspectul unei identități ficționale urmând un model uman, de cele mai dese ori, modelul său. Și dacă autorul însuși ca persoană este marcat de exuberanță emoțională, are înclinații spre evaluarea preponderent afectivă a realității, atunci, în principal, și eul său ficțional va fi înzestrat cu o structură emoțional-psihologică asemănătoare, va proba deci o identitate lirică. Iar lirismul lui ar putea fi numit funciar, căci e intrinsec identității propriu-zise a autorului, exprimând natura lirică a acestuia” [170, p. 101]. Vom urmări în (3.1.), din optica biografică și a psihologiei creației, formele de manifestare a lirismului funciar în proza lui M. Sadoveanu, L. Blaga și Z. Stancu pentru a demonstra funcția acestuia în definirea identității lirice a naratorului, a conștiinței lui în legătură cu perspectiva adoptată, ce atrage și liricizarea regimului narativ.

De asemenea, vom evidenția, în 3.3., rolul vocii narative în configurarea identității lirice a naratorului homodiegetic, modalitățile prin care aceasta comunică vibrant și emoționant conținuturi narative. Se știe că noțiunea de *voce* acoperă sensuri complexe, ce se referă, în special, la dimensiunile ei esențiale – corporală și naratologică. Raportată la prima sa dimensiune, vocea reprezintă „o urmă a persoanei care vorbește, o oglindă, un index al subiectului” [149, p. 9], un fel de „semnătură vocală” [150, p.11], „metafora identității noastre profunde” [154, p. 51]. În virtutea acestor determinări cam metaforizate, lingvista G. Konopzinski vine cu anumite clarificări ce țin de voce drept „corp organic” [154, p. 38]: „Vocea e singurul instrument care ne aparține complet, este o extensie a corpului nostru, dar ea este, de asemenea, autonomă față de corp. Toți conștientizează faptul că vocea umană, un instrument foarte bogat, sursă a sensului în vorbire, este, de asemenea, o sursă de emoții (sub două aspecte:

exprimă emoții și este ea însăși o sursă de emoții). Vocea este considerată ca un mijloc de comunicare direct și privilegiat cu celălalt, ca o cale spre celălalt, fără a trece prin limbaj și reprezentabil. [...] Despărțită de corp, odată ce este emisă, ea capătă viață proprie. Ea este viață, nu este obiect de analiză pentru cei veniți” [154, p. 38]. G. Konopzinski mai subliniază faptul că „foneticienii insistă că majoritatea termenilor, pentru a descrie vocea, sunt impresionisti, și că e dificil de a lucra cu parametri măsurabili ai acesteia” [154, p. 33], distingând totuși următorii „parametri fonetici obiectivi” ai vocii, percepuți de ascultător: *înălțimea, intensitatea, aspectele temporale ale diverselor elemente constitutive ale vorbirii și timbrul*, primii trei fiind și parametrii prozodici ai oricărei limbi [154, p. 47].

Evident, vocea naratorului ca instanță fictivă, în funcție de aceste caracteristici, denotă anumite diferențe față de cea a unei persoane reale. În primul rând, nu are „corp organic”, căci nicidecum nu aparține autorului însuși, fiind creată de acesta ca și naratorul ori subiectul. Citându-l pe Genette, conform căruia vocea este „modul în care este implicată în poveste narațiunea însăși”, J. Kaempfer și F. Zanghi susțin că vocea narativă este „atât de liniștită, încât poate părea pur și simplu tăcută. Zola, de exemplu, crede că „romancierul ar trebui să-și păstreze sentimentele” și „să afecteze pentru a dispărea complet în spatele poveștii pe care o spune”. Cu toate acestea, chiar redusă la urme, vocea narativă nu dispăre niciodată complet” [153].

Într-adevăr, așa cum se întâmplă în operele cu regim narativ obiectivat, vocea naratorului rămâne a fi impersonală, lipsindu-i, de regulă, niște indici identificatori. În proza lirică, în cea heterodiegetică și, îndeosebi, în cea homodiegetică, vocea narativă devine o marcă individualizatoare importantă a eului care își asumă actul narării. Cercetătorul L. Perrin, studiind vocea în plan lingvistic, o disociază de punctul de vedere: „Vocea ține de actul locutoriu, constând în afirmarea cuvintelor și propozițiilor, în timp ce punctul de vedere ține de asumarea responsabilității pentru ceea ce se spune, conținutul care i se raportează” [157, p. 62]. Aidoma lui J.-M. Barberis [150, p. 11], observă legătura strânsă ce se stabilește între voce și subiectivitate: „Vocea locutorului ține de faptul că limbajul e constituit din cuvinte, expresii, fraze a căror utilizare stabilește o formă de subiectivitate distinctă de ceea ce se exprimă din punctul de vedere al conținuturilor”, este chiar „un indice ostentativ al subiectivității la care se raportează” [157, p. 63]. Printre modalitățile principale prin care vocea etalează subiectivitatea naratorului, L. Perrin indică *modalizarea autonimică, eterogeneitatea, simptomele convenționale* [157, p. 63]. Vom demonstra în 3.3.1., 3.3.2. prezența acestor modalități, îndeosebi, în proza modernă a sec. al XX-lea și rolul lor accentuat în liricizarea vocii narative.

În funcție de interioritatea sa (lirică ori nonlirică), naratorul percepe diferit realitatea, punctul lui de vedere (viziunea, perspectiva) asupra lumii fiind marcat de o individualitate

proeminentă. În interpretarea lui J. Lintvelt, „cu toate că perspectiva se repercutează efectiv asupra celorlalte planuri ale textului narativ” [80, p. 51-52], ea aparține „numai și numai planului perceptiv-psihic” [80, p. 52]. Perspectiva relevă atitudinea față de lume, concepția lui asupra acesteia, adică se referă nu numai la *cât vede* el, ci și *cum vede*.

Eul cu interioritate lirică, spre deosebire de cel cu interioritate nonlirică, percepe realitatea, cu precădere, printr-o optică figurativă. Prin mijlocirea metaforei și a simbolului, naratorul înzestrat cu o imaginație bogată și cu un simț poetic, cum e cel din *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, plămăiește imagini de o frumusețe și de o sugestivitate coplășitoare, imagini ce se întrepătrund, se aliază și, unificându-se într-o sinteză, impun nu numai reprezentări noi și insolite ale realității, ci și sugerează, totodată, structura lui emotivă. Or, poeticitatea imaginarului, care, fascinând prin caracterul său revelatoriu, sporește acuitatea trăirilor lirice, devine o sursă a lirismului și deci un factor determinant al regimului narativ liric, după cum vom arăta în 2.1., analizând poeticitatea perspectivei în romanele *Creanga de aur* de M. Sadoveanu și *Povara bunătății noastre* de I. Druță.

Ținem să atragem atenția că în proza lirică naratorul adesea creează situații speciale de discurs pentru verbalizarea punctului său de vedere. Se știe că situația de discurs „înglobează cadrul fizic și social în care se produce enunțarea, imaginea pe care interlocutorii o au despre ea, identitatea acestora, ideea pe care fiecare dintre ei și-o face despre celălalt (inclusiv reprezentarea pe care fiecare dintre ei o are cu privire la ce gândește celălalt), evenimentele care au precedat enunțarea...” [47, p. 428]. În cazul regimului narativ homodiegetic, prevalează situațiile de discurs în care naratorul are posibilitatea să-și exprime emotiv atitudinile și trăirile sale în legătură cu obiectul reflectării. Spectacolul fascinant al naturii, o întâmplare din existența sa ori a celorlalte personaje îl impulsionează pe enunțător să-și reveleze impresiile, care prefigurează imaginea lui psihologică. La fel, și naratorul heterodiegetic liric imaginează situații de discurs ce pun în evidență sensibilitatea lui, dar nu direct: aceasta transpare indirect, în aprecierea și prezentarea evenimentelor, a personajelor. E relevant faptul că atât naratorul homodiegetic, cât și cel heterodiegetic (evident, ambii de factură lirică) acordă predilecție comentariilor ce iau forma unor digresiuni poematice palpitante, cum e în romanul *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust ori în romanul *Șatra* de Z. Stancu. Tensiunea afectivă, care vibrează în atare situații de discurs, este pusă în valoare de desfășurarea ceremonioasă ori haotică a frazelor, de limbajul ușor metaforizat, prin a căror mijlocire naratorul instaurează o atmosferă de o poeticitate surprinzătoare, ceea ce, de asemenea, implică liricizarea regimului narativ.

În opinia noastră, liricizarea regimului narativ e susținută și de modalitățile ce intensifică forța ilocutorie a enunțării. Potrivit cercetătoarei L. Ionescu-Ruxăndoiu, fiecare enunț identifică

o componentă locuționară, ilocuționară și una perlocuționară. Actele locuționare sunt apreciate de autoare ca „acte de emiterie a unor enunțuri cu o anumită structură fonetică, gramaticală, semantică”, ele fiind „independente de contextul comunicativ și, implicit, de situația de comunicare” [73, p. 13]. Actele ilocuționare, conform observațiilor exegetei, „asociază conținutului propozițional al enunțului o forță conversațională specifică, determinată de intențiile comunicative ale emițătorului și recunoscute ca atare de receptor. Forța ilocuționară desemnează felul în care este „luat” un enunț de către participanții la schimbul verbal: drept aserțiune, rugămintă, ordin, promisiune, scuză” [73, p. 13]. Efectele însă produse asupra receptorului „de rostirea unor enunțuri cu o anumită forță ilocuționară definesc actele perlocuționare” [73, p. 13].

Cert e că forța ilocuționară a discursului depinde în mare măsură de actele locutorii, ea fiind determinată nu numai de situația de discurs, ci și de forma generală a frazei, de intonație. Repetările obsesive ale cuvintelor, ba chiar ale propozițiilor întregi, aliterațiile și asonanțele, interjecțiile, întrebările și exclamațiile retorice intensifică, indubitabil, forța ilocuționară a discursului. Utilizând pe scară largă astfel de procedee de limbaj, naratorul își pune în evidență sensibilitatea, emotivitatea care, după cum am afirmat, au importanță în liricizarea regimului narativ.

O atenție aparte la studierea regimului narativ este acordată nu numai factorilor ce contribuie la liricizarea lui (structura emoțional-psihologică a eului, poeticitatea perspectivei narrative), ci și modalităților de intensificare, de menținere locală ori pe largi parcursuri a lirismului, urmărindu-se fluxul și refluxul lui. În această ordine de idei, vom disocia în 2.3., repercusiunile sintaxei poetice și ale sintaxei imaginarului asupra regimului narativ heterodiegetic în proza lui I. Druță, Z. Stancu, D. Matcovschi ș.a. La fel, vom analiza diverse forme și manifestări ale empatiei în proza lui C. Petrescu, M. Eliade, G. Ibrăileanu, reliefând modul de liricizare a regimului narativ prin transpoziție empatică (*Patul lui Procust* de C. Petrescu) ori contagiune afectivă a naratorului cu personajele sale (*Maitreyi* de M. Eliade, *Adela* de G. Ibrăileanu, ș.a.)

Astfel, putem conchide că regimul narativ liric își definește statutul în virtutea câtorva factori fundamentali, care se află în strânsă corelație: factura emoțional-psihologică a locutorului, lirismul perspectivei și poeticitatea (imaginarului, a organizării formale) ca sursă a lirismului, empatia – toate angajând abordări diferite: naratologică, poetică, stilistică, psihologică, ceea ce denotă faptul că este un mecanism complex, manifestându-se la toate palierele narațiunii.

1.4. Concluzii la capitolul 1

- Proza, în care predomină regimul narativ liric, reprezintă un material literar masiv și eterogen ca structură și factură, conținut și finalitate. Procesul de constituire a acesteia a fost de lungă durată, începând cu Antichitatea, prin aglutinarea diverselor forme ale prozei „înalte”, „oratorice”, oratoriei biblice, romanului liric rousseau-ist ș.a. Literatura română, încetățenind acest tip de proză în secolul al XIX-lea, a contribuit, în mare măsură, la diversificarea și valorificarea ei, îndeosebi, în secolul al XX-lea, explorând, mai cu seamă, două aspecte ale ei: poeticitatea conținuturilor și expresivitatea stilului, bazată pe exploatarea resurselor figurative ale limbajului și pe sintaxa poetică.
- Regimul narativ este un mod de enunțare specific, ce se sprijină pe două convenții fundamentale: naratorul și discursul său. Participarea sau nonparticiparea enunțătorului la evenimentele narate determină relațiile lui specifice cu personajele și cu universul ficțional, ceea ce implică, fără îndoială, și regimuri narative diferite. Regimul narativ heterodiegetic este instituit de un eu anonim și impersonal, ce se situează în afara diegezei și povestește la persoana a III-a. De multe ori, el recurge la strategia sa de bază, omnisciența, care îi permite să devină pentru cititor un centru de orientare. Regimul narativ homodiegetic este instituit de un narator ce figurează în diegeză ca actor, exercitându-și nu numai funcțiile de reprezentare și de control, care țin nemijlocit de prerogativele lui de eu narant, dar și cele de acțiune, de interpretare.
- Regimul narativ liric este un mecanism de generare, stocare, organizare, fluidizare a lirismului în narațiune. Atât regimul narativ heterodiegetic, cât și cel homodiegetic se liricizează, în primul rând, în virtutea subiectivității lirice a naratorului, a structurii lui emoțional-psihologice, disimulate, în cazul naratorului heterodiegetic, ori etalate în cazul celui homodiegetic. Structura emoțional-psihologică a naratorului, de multe ori vădește afinități cu cea a autorului propriu-zis, ceea ce permite asimilarea în narațiune a unui lirism supranumit „funciar”.
- Alți factorii esențiali, ce contribuie la insituirea regimului narativ liric, sunt: poeticitatea perspectivei și a imaginarului, modalitățile de subiectivare a vocii narative (modalizarea autonimică, eterogeneitatea și simptomele convenționale), situațiile de discurs, în care naratorul are posibilitatea să-și exprime emotiv atitudinile și trăirile în legătură cu obiectul reflectării.

2. REGIMURI HETERODIEGETICE LIRICE ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

2.1. Poeticitatea perspectivei mitice și simbolice în romanele *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Povara bunătății noastre* de I. Druță ș.a.

Perspectiva narativă, care are un rol determinant în constituirea regimurilor povestirii (heterodiegetice și homodiegetice), de multe ori, nu rămâne doar un simplu unghi de prezentare a faptelor, manifestându-se în funcție de fantezia creatoare a scriitorului și ca viziune poetică de mare expresivitate și sensibilitate. În atare cazuri, perspectiva narativă, asimilată unui mod poetic de a vedea lucrurile, capătă însemnele certe ale poeticității, fapt ce atrage după sine liricizarea discursului.

O întrebare esențială este cum poeticitatea perspectivei narative (și un numai a perspectivei) implică liricizarea povestirii. Amintim că, potrivit lui J. Burgos, poetic e tot ce fascinează („minunează”) prin frumusețe, expresivitate și „deschidere la noutate” [14, p. 27]. O concepție similară împărtășește și M. Dufrenne, care susține că „starea poetică este acea **stare de încântare** (subl. n. – C. G.), provocată de puterea verbului, în care o conștiință fericită și docilă realizează poemul” [47, p. 125]. Bineînțeles, fascinează, încântă, înainte de toate, imaginea surprinzătoare, care „ne dă de văzut și de trăit atunci când nu ne așteptăm” [14, p. 27], imaginea revelatoare, „expresie a unei realități nicicând trăite până atunci, netrimitând la nimic anume anterior ei înseși și creatoare a unei ființe de limbaj ce se adaugă realității și făurește un sens” [14, p. 27]. În fine, oricare ar fi „obârșiile” unei asemenea fascinații, ce, în accepția lui J. Burgos, este fundamentală pentru funcționarea textului poetic [14, p. 27], cert este că ea presupune impresii puternice, generatoare de stări, trăiri, sentimente deosebite, inclusiv lirice, adică ceea ce se caracterizează prin sensibilitate și emotivitate particulare. Or, poeticul, în măsura în care farmecă și, în consecință, subjugă simțurile, nu poate să nu constituie unul dintre resorturile de primă importanță ale lirismului în proza numită poetică (sau lirică).

În scrierile epice din sec. al XX-lea, perspectiva narativă poetică se dovedește a fi o modalitate importantă de liricizare a regimurilor, mai cu seamă, a celor heterodiegetice. Inepuizabile resurse lirice ascunde perspectiva mitică, desigur, exclusiv în cazurile când ea se impune ca viziune de notabilă expresie poetică, cum e, bunăoară, în romanele: *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Eșafodul* de C. Aitmatov, *Povara bunătății noastre* de I. Druță ș.a. Indiscutabil, atunci când perspectiva mitică nu devine viziune poetică, de exemplu, în virtutea

interpretării parodice (cum se întâmplă în *Ulisse* de J. Joyce, în *Centaurul* de J. Updike sau în *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache), liricizarea narațiunii nu este relevantă.

Asimilată perspectivei narative, viziunea mitică, mai exact, cea mito-poetică, adeseori, se manifestă nu numai sporadic, ci și integral, la nivel de ansamblu, străbătând narațiunea în întregime și iradiind elementele ei principale. Prin diverse articulații cu elementele întregului pe care îl străbate, articulații, în esență paradigmatică, organizate într-un sistem coerent și semnificativ, grație unei regii eficiente, o atare viziune se referă, treptat, la o realitate imagistică, ce transgresează textul, deci la o realitate trans-textuală și, implicit, „trans-semnificativă”. Referindu-se la mit „ca element de limbaj poetic, ca *metaforă vizionară*” [104, p. 53], cercetătorul C. Parfene apreciază: „Și el face parte din familia „imaginilor”, însă e o imagine *trans-semnificativă*, implicând în structura sa analogii sau similitudini dintre elemente paradigmatică foarte îndepărtate, ascunse și imprezvizibile, detectabile doar printr-un acut proces de „gândire” poetică” [104, p. 53].

Cu certitudine, în virtutea caracterului său trans-semnificativ, viziunea mito-poetică circumscrisă perspectivei narative, crescând din întregul text, punctează dincolo de acesta halouri de sensuri și efluvii afective, mai mult sau mai puțin, emoționante și sensibilizatoare, care întregesc conținutul imaginilor intratextuale, le potențează farmecul poetic, iar, în consecință, liricizează narațiunea.

În *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, pe măsură ce povestirea, initial, în regim homodiegetic, apoi în regim heterodiegetic, actualizează evenimente dintr-un timp îndepărtat, crucial pentru dacism, se conturează o viziune mito-poetică asupra spiritualității dacice, viziune care, prin deschiderile sale asociative revelatoare, adaugă mesajului culoare emoțională, conotații profunde, liricizând discursul și, totodată, lumea conturată cu ajutorul lui. Dacia e văzută ca un tărâm mirific și ca o matrice a valorilor spirituale neperisabile, care se perpetuează în timp.

Ținem să precizăm că viziunea în cauză începe a se înfiripa în prima parte a romanului, în care naratorul-student povestește despre profesorul Stamatin, ce ține în fața discipolilor săi, pe muntele de la Călimani, „o splendidă lecție de mitologie românească” [118, p. 113]. Stamatin este un personaj-reflector (un centru de orientare pentru cititor), a cărui optică, impregnată de o poezie insolită, favorizează introducerea cititorului într-o lume de vrajă. După ce le vorbește studenților despre sensurile secrete ale profesiei de arheolog, profesorul evocă figura fabuloasă a magului din peșteră și, asemenea unui „Vrăjitor”, „purtător de cheie cu care deschide scrinul cu taine ce depășește limitele omenești” [140, p. 150], el suspendă timpul concret-istoric al desfășurării acțiunii (anul 1926), instaurând un timp mitic, ireal, ce îi permite să plonjeze imaginar în straturile de adâncime ale vieții de altădată a neamului și să depisteze, „cu ochiul al

treilea”, valorile spirituale netrecătoare. Deși abundă în formulări savante și pretențioase, prelegerea inițiativă a lui Stamatina denotă o conștiință lirico-reflexivă, aptă de expansiune poetică în planul imaginarului, ceea ce îl justifică pe exegetul Z. Sângeorzan să concluzioneze: „Stamatina nu este arheologul, colecționarul indiferent, ci dramaticul poet al genezei naționale” [118, p. 113]. Fabulațiile lui, cu valoare de gnoză, marcate de „forța percutantă a mesajului” [120, p. 36], se proiectează în metaforă și simbol, zicerea lui ceremonioasă creează o atmosferă emoțională inedită și întreține o stare de reflexivitate filozofică.

Viziunea mito-poetică a profesorului Stamatina își găsește continuare în partea a doua a narațiunii, unde este reprodus un presupus manuscris al lui. Asumată aici de un narator heterodiegetic, ea este dezvoltată prin mijlocirea unui șir de simboluri, metonimii și metafore. „Disertația profesorului Stamatina, remarcă I. Vlad, devine un convențional discurs despre lumile rechemate mai apoi prin simbolurile povestirii și prin celelalte metonimii cu valoare mai largă” [144, p. 90].

Eul narant, care reface, în partea a doua, aceeași lume la care se referă, inițial, profesorul în prelegerea sa, se situează după cadrul povestirii și nu-și trădează identitatea fizică. Prin structura sa psihologică, însă, prin exuberanța lirico-meditativă, prin specificul opticii, el se desemnează, de facto, drept un **Stamatina în absentia**. Or, cert e că unghiul de vedere al naratorului heterodiegetic se dovedește a fi consubstanțial cu cel al lui Stamatina: și unul, și altul reactualizează același mit al spiritualității dacice. Mitul în cauză are ca prim-suport metafora simbolică titulară a crengii de aur, care propulsează în ansamblul narațiunii un flux continuu al gândirii poetice, impunându-se, astfel, ca metaforă absolută¹ [43, p. 710]. Semnificațiile ei, multiplicare de la o secvență la alta, transgresează textul, structurând sensul² [36, p. 246], ce reverberează în întregul roman. Modul cum își proliferază semnificațiile metafora titulară ne amintește de următoarea aserțiune a lui J. Burgos: „deodată cuvântul se dilată, încărcat de semnificații multiple [...]. Semnificației cuvântului-imagie, în ordinea discursului, i se

¹ În opinia criticului M. Dolgan, metafora absolută „apropie nu atât asemănările dintre lucruri, cât deosebirile dintre aceste lucruri, metafora care, constituindu-se din *asociații voite libere*, devine un fel de *flux continuu al gândirii poetice*, care pledează pentru cea mai îndepărtată, cea mai „ciudată” și mai alogică până la absurd „înrudire”. În: Dolgan, Mihail. Originalitatea poeziei lui N. Stănescu (Inițiere în modul nichitastănescian de a gândi artistic). *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. (Coord. M. Dolgan). Chișinău: Tipografia centrală, 1998, p. 710.

² Potrivit lui E. Coșeriu, sensul „este conținutul propriu al unui text, adică ceea ce textul exprimă dincolo de (sau prin) desemnare și semnificat”. În: Coșeriu, Eugeniu. *Leții de lingvistică generală*. Chișinău: Arc, 2000, p. 246.

suprapune până la obliterare o pluralitate, dacă nu de sensuri, cel puțin de valențe ce îl fac să răsunе, lăsând totodată să apară în jurul ei o realitate care, fără el, nu ar fi ajuns niciodată să existe” [14, p. 28]. Sintagma *creanga de aur* apare în narațiune o singură dată, în episodul care încheie drama erotică a lui Kesarion și a Mariei:

„Ca și cum nu și-ar fi dat samă că aceasta era cea dintâi întâlnire a lor după lungă dorință, amândoi stătură despărțiți unul de altul, fiecare în întunericul lui. Cerul era fără lună; totuși, după un timp, își văzură întristarea la lumina stelelor. Atmosfera era așa de limpede, încât aurul înălțimii făcea noaptea translucidă.

– [...] Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp” [202, p. 142-143].

Se poate observa că în această secvență regimul narativ se liricizează puternic, mai ales, datorită poeticității viziunii, din a cărei perspectivă sunt înfățișate cele două personaje și iubirea lor, viziune ce trădează atitudinea afectivă a povestitorului. Această afectivitate e reflectată de limbajul sugestiv („stătură despărțiți [...] fiecare în întunericul lui”, „atmosfera limpede”, „aurul înălțimii”, „noaptea translucidă”, „creanga de aur” etc.), care relevă concordanța planului cosmic cu cel terestru: licărul stelelor destramând întunericul nopții corespundează simbolic, în planul sensibilității personajelor, cu miraculoasa creangă de aur, ce le luminează sufletele. Proiectate vizionar pe fundalul imens al cosmosului, trăirile de mare acuitate ale celor doi îndrăgostiți sunt puse, astfel, sub semnul permanenței și continuității. Drept urmare, *creanga de aur* identifică, după cum observă Al. Paleologu, „o legătură imaterială, transcendentă și eternă, prin care iubirea lor, transfigurată și „mântuită”, rămâne în veci ca un arc celest incoruptibil, peste pământ și mare, între muntele ascuns al Daciei și insula Principilor” [103, p. 63], această imagine catalizând în subtext conștiința dăinuirii în timp a sentimentului de iubire. Cu o interpretare mai largă vine N. Florescu: „*Creanga de aur* [...] simbolizează o întreită semnificație: de putere cosmică impersonală (spre care aspiră Kesarion), de stil de viață spiritual (recomandat „împărătiței” Maria) și de unitate cu perfecțiunea absolută, mijloc de atingere a eternității a celor doi iubiți” [56, p. 140]. Subscriind la aceste disocieri, adăugăm că imaginea în cauză mai simbolizează acele valori ale dacismului din care ne alimentăm continuu și care „strălucesc în sine și în afară de timp”. Or, din perspectivă mitică, *creanga de aur* conotează înțelesul grav al continuității spiritualității dacice: pentru strămoșii noștri dragostea reprezentând măsura supremă a umanului, ea este adevărata esență a religiei lor. Acest înțeles de profunzime este consolidat de opoziția dintre lumea dacică și cea a Bizanțului (sfâșiata de patimi și contradicții).

Beneficiind de puterea de rezonanță a câtorva simboluri cu valoare de nucleu ideatic, naratorul heterodiegetic aprofundează și nuanțează viziunea mitică. Faptul nu e întâmplător, simbolul posedând o mare capacitate de a crea ecouri semantice, de a le amplifica și de a realiza diverse joncțiuni. Cunoscutul exeget francez G. Durand observă că simbolul „deține o putere de răsunet esențială și spontană” [50, p. 36]. În aceeași ordine de idei, cercetătorul italian G. P. Caprettini relevă că simbolurile „au capacitate expansivă în ce privește sensul” [16, p. 27], menționând, totodată, că acestea se remarcă și printr-o „capacitate conectivă în ce privește sintaxa povestirii, care contribuie la unirea punctelor-cheie” [16, p. 27]. Într-adevăr, „în numeroase narațiuni, mai ales lirice, simbolul vădește, pe lângă virtualitățile de rezonator afectiv-semantic, și o mare forță conectivă, aruncând punți între secvențe disparate, topind într-un fluid sensuri, idei, sentimente” [163, p. 118]. În romanul *Creanga de aur*, momentele-cheie din partea întâi a narațiunii (urcarea imaginară a lui Stamatîn în muntele de la Călimani), precum și din partea a doua (urcarea lui Kesarion în Muntele Ascuns și în cel de la Saccoudion, practicile sacramentale în peștera dacică și casa egiptenilor, cele două spectacole de la hipodrom, orbirea lui Constantin Izaurianul ș.a.) se articulează, în special, prin interferențe simbolice, conturându-se drept nuclee narative lirice cu multiple semnificații.

Un nucleu narativ, având o pondere aparte în constituirea viziunii mitice cu repercusiuni liricizante, reprezintă ascensiunea lui Kesarion Breb în Muntele Ascuns, prilej pentru narator de a poetiza imaginea Daciei. Din start, fixând cadrul evenimential, el este tentat să creeze iluzia verosimilității, concretizând timpul desfășurării acțiunii, anul 780. Cu toate acestea, lumea strămoșilor noștri nu este reconstituită minuțios, în detalii istorice, de narator, ci e descrisă sumar, ca tărâm simbolic. Criticul N. Florescu are dreptate când afirmă că „Dacia din romanul *Creanga de aur* este numai o iluzie, o proiecție imaterială, fără nici o conexiune temporală, îndepărtată profund de realitățile vremii în care este plasată; ea constituie, cu alte cuvinte, *un alt tărâm*” [56, p. 129]. Pentru a întregi imaginea Daciei mitice, naratorul o asociază, totodată, cu un tărâm sacru marcat de trei cercuri magice: în primul cerc se află noroadele de la câmpie, în cercul al doilea – Muntele Ascuns, iar în ultimul cerc se găsește peștera magului Decheneu. Datorită organizării spațiale specifice, reperele geografice ale Daciei (muntele, peștera, pădurea) se desemnează ca simboluri, care, prin semnificațiile transcrise, devin însemnate componente imagistice ale viziunii naratorului, devin chiar suportul ei. Relevant în ordinea dată de idei este faptul că sistemul imaginar în narațiunea despre Dacia este centrat pe Muntele Ascuns, care, marcând corespondențe simbolice cu muntele de la Călimani din prima parte a romanului, face legătura dintre trecut și prezent. Imaginarul este configurat poetic astfel, încât Muntele Ascuns, asemenea muntelui sacru, despre care vorbește M. Eliade [52, p. 37], face legătura dintre cer și

pământ, dintre infinit și aproape, desemnându-se drept un *centrum mundi*. În termeni blagieni, Muntele Ascuns reprezintă „o cenzură transcendentă” care blochează cunoașterea exhaustivă a înțeleșurilor lumii, căci, notează naratorul, asupra lui „putea privi numai Dumnezeu cu ochii lui de stele și numai el putea glăsui cu tunetul său” [202, p. 12].

Imaginea muntelui dacic văzută de narator ca centrul unei lumi fascinante își extinde treptat poeticitatea, prin articularea cu diverse descrieri lirico-poetice din același areal, asigurându-se astfel menținerea regimului narativ liric. Valențe remarcabile atestă în acest sens priveliștea pădurii care întregeste geografia Daciei: „În acele ponoare și poieni în care de veacuri domnea liniștea, sălbătăciunile codrului n-aveau nicio sfială. Veverițele îi urmăreau și îi priveau cu mirare sărind din clomb în clomb. [...] Ierunci se cumpăneau pe crengi mlădioase. Ciocănitores mari dădeau semnale de alarmă cătră locurile de sus, duruind cu clonțul în trunchiuri scorburoase, ca și cum ar fi primit anume porunci pentru asta, apoi urmăreau pe cei nouă monahi și ciocăneau iar, în duruiri scurte, de nouă ori. Hulubi sălbatici rādeau fantastic, bucurați de lumina nouă sau mirați de arătări străine în domnia acelei liniști. Ca niște făpturi cu zbor și mintea ușoară uitaseră și prăpastia de vifor a lui ianuarie și stānca de ger vānāt a lui faur. Se bucurau de lumină și o socoteau întoarsă pe vecie” [202, p. 10-11]. Această priveliște e fixată de Kesarion Breb, a cărui optică se include în sistemul referențial al naratorului. Iar situarea naratorului și a personajului-reflector pe aceeași undă de percepție, lirico-poetică, consolidează lirismul povestirii. Mobilitatea privirii, care cuprinde sintetic diferite manifestări ale naturii, scoate în evidență palpiția sentimentului poetic. Bucuria înfrigurată, declanșată de conștiința regenerării perpetue, a revitalizării explozive a naturii e transmisă printr-o suită de verbe, ale căror semnificații se înscriu în câmpul semantic al mișcării, dinamizând simțitor peisajul: „sărind”, „se cumpăneau”, „duruind”, „ciocăneau” ș.a. La o lectură atentă, observăm că unele expresii lingvistice care se referă la actul de percepție sunt metaforizate (veverițele „priveau cu mirare”, ciocănitores „duruind”, hulubi „rādeau fantastic” etc.), astfel naratorul atribuind viziunii sale o evidentă notă umanizatoare, susceptibilă de a potența emotivitatea expunerii. Corelarea antitetică a imaginii primăverii cu cea a iernii, operată la nivelul unor expresii verbale („prăpastia de vifor”, „stānca de ger vānāt a lui faur”), talmăcește, subiacent, permanentizarea vieții, triumful ei asupra morții. Prin simbolica sa arhetipală, primăvara sugerează prospețimea, vitalitatea, care devin indiciile spiritualității strămoșilor noștri. Atare însușiri se modelează, în mare măsură, datorită comuniunii conștiințe și armonioase a omului cu natura, la care se referă Kesarion Breb când zice: „Suntem ca sălbătăciunile și ca pădurea” [202, p. 11]. Or, în virtutea descrierii menționate, muntele dacic apare ca un univers autarhic, ca „o lume în care oameni, animale și plante trăiesc într-o unitate sacră de început de fire. Lipsa de sfială a făpturilor

domnului și frumusețea calmă a peisajului formează atributele unui suav paradis natural” [89, p. 249].

Un alt simbol cu efecte liricizante este peștera misterioasă, tăinuită în adâncurile Muntelui Ascuns. Aici sălășluiește Decheneu, peștera desemnând un spațiu, prin excelență, inițiativ. Subordonarea în sistem a simbolurilor (Muntele Ascuns, pădurea, peștera) augmentează atmosfera poetică și mărește forța de sugestie a viziunii mito-poetice asupra Daciei. Or, descrierea peșterii, care trece într-o descriere a geografiei dacice, se înscrie, prin conotațiile sale, în contextul configurativ al viziunii mito-poetice de ansamblu, menținând constant poezia și, bineînțeles, lirismul narației: „Mai târziu s-au adunat într-o altă încăpere a peșterii săpată în stâncă, de unde, prin ochiul rotund de lumină, se vedea în cerul limpede luna în al treilea pătrar: nouri străvezii lunecau pe aurul ei din când în când cu repeziciune, curgând dinspre miazăzi, ceea ce arăta că austrul de la Marea-din-Mijloc vine asupra pământului Daciei, ca să topească cele din urmă omături și să elibereze florile primăverii, la marginea apelor care sar trepte de piatră sfărâmând argint” [202, p. 14]. Un rol perceptibil în potențarea poeticității viziunii narrative, implicit, a lirismului în secvența citată, îl au cuvintele cu efect cromatic „aur” și „argint”, a căror corelare în discurs revelează intuiția naratorului privind dimensiunile axiologice ale spiritualității dacice. Desemnând splendoarea lunii și strălucirea apelor, lexemele în cauză își extind progresiv semnificațiile: aurul devine marca celestului, iar argintul – marca terestruului. În virtutea unei convenții unanim acceptate, suntem dispuși de a considera aurul mai prețios decât argintul. Această ierarhie este, uneori, neglijată, cum se întâmplă, de exemplu, în versetele din Biblie, unde ele apar asociate în aceeași sintagmă (aur și argint, argint și aur) [54, p. 30]. Naratorul din *Creanga de aur*, de asemenea, anulează ierarhia lor. Asimilându-le viziunii sale, el exprimă indirect în narațiunea sa fascinația strămoșilor noștri, suscitată de splendorile aproapelui și departelui, aflate într-un echilibru perfect. Sorginea acestei fascinații rezidă în apropierea de sacru, accesarea la trăiri superioare, metafizice, capacități pe care le învederează Decheneu și, ulterior, Kesarion Breb. Faptul respectiv sugerează că, în ipostaza de păstrători ai datinilor, ei mențin rezistența spirituală a semenilor săi.

Viziunea mito-poetică a naratorului se rotunjește în episodul final al romanului, unde se relatează despre urcarea lui Kesarion în Muntele Om. Despărțirea lui de ceea ce îi era drag are loc toamna, însă timpul autumnal nu marchează declinul civilizației dacice. Ultima urcare a lui Kesarion semnifică claustrare și solitudine, dar nu mucenicie, pentru că în peștera magică el va începe „dialogul rodnic cu absolutul” [56, p.130]. Trecând prin experiența dramatică a iubirii, Kesarion cunoaște ce-i simțirea, afectivitatea, însușiri indispensabile în realizarea menirii sale supreme, de conducător spiritual, care veghează asupra rosturilor ultime ale existenței neamului.

Urcarea lui Kesarion în Muntele Om corelează, prin conotații simbolice, cu cea a lui Stamatini din prima parte a romanului. Aducându-i pe discipolii săi la muntele de la Călimani și invocând prin discursul său spiritualitatea înaintașilor noștri, el restabilește, astfel, legătura cu sacrul, legătură periclitată în epoca contemporană. Stamatini, în acest chip, se manifestă imaginar drept o portavoce, un omolog al lui Kesarion. Unul în postură de Decheneu, altul în calitate de dascăl își asumă responsabilități grave pentru destinul neamului. Conexarea, în principal, prin intermediul simbolurilor, a celor două părți ale romanului, face ca viziunea mito-poetică din romanul *Creanga de aur* să cumuleze semnificațiile mitului eternei reînțoarceri³ [51, p. 72], subliniindu-se, astfel, ideea de continuitate și permanență a valorilor spiritualității dacice.

Și în *Povara bunătății noastre* (ne referim la ultima variantă a romanului, apărută la Chișinău, Ed. Cartier, 2012), perspectiva narativă a enunțătorului, care relatează aici la persoana a III-a, este o modalitate însemnată de liricizare a narațiunii. Ca și în *Creanga de aur*, în *Povara bunătății noastre*, este explorat, dintr-o perspectivă poetică, mitul spiritualității noastre. Descifrând trăsăturile poeticului drușian, criticul M. Dolgan relevă că „poeticul lui Drușă reprezintă o atitudine estetică specifică față de asperitățile și duritățile vieții, față de rosturile omului pe pământ, cu tradițiile și ritualurile lui, adică este o parte integrantă a viziunii artistice, dar și o manieră particulară de constituire a imaginarului, de structurare a materialului într-un tot întreg epic” [44, p. 72]. Grație acestor proprietăți, viziunea mitică, pe care o adoptă naratorul în *Povara bunătății noastre*, e marcată de individualitate și sensibilitate, contribuind nu numai la liricizarea regimului narativ, dar și la particularizarea acestuia.

Naratorul își inaugurează povestirea cu o secvență descriptivă, expusă din perspectiva, numită „din spate”, ceea ce îi permite să asimileze în discursul său aprecieri și trăiri ale personajului colectiv (nuielușenii), generate de „potopul cela alb”, care venea „nu ca o ninsoare oarecare, ci ca o mare binefacere cerească” [187, p. 11]. Mărcile lingvistice ale acestei perspective au, în mare parte, valoare de cuvinte cu sens evaluativ afectiv [146, p. 251] (ninge „domol”, „agale”, fulgi „blânzi”, „sireacul” suflet, fulgi „pletoși”, „frumoși” [187, p. 11]). Uneori, au rol de imprecuație: „De vină era ninsoare cea nemaipomenită care [...] a răscolit, **bat-o pustia**, sufletul oamenilor...” [187, p. 14], sau de interjecții modale: „**hei**, și apoi să vezi viscole,

³ M. Eliade explică în felul următor acest mit: „Niciun eveniment nu este ireversibil și nicio transformare nu este definitivă. Într-un anume sens, se poate spune că nimic nou nu se întâmplă în lume, căci totul nu este decât o repetare a aceluiași arhetipuri primordiale; această repetare, *actualizând* momentul mitic în care a fost revelat gestul arhetipal, menține fără încetare lumea în aceeași clipă aurorală a începuturilor”. În: Eliade, Mircea. *Eseuri. Mitul eternei reînțoarceri. Mituri, vise și mistere*. București: Editura științifică, 1991, p. 72.

să vezi iarnă grea!” [187, p. 13] și de expresii metaforizate: „Furtuni de zăpadă, **îmbrobodite în șaluri albe**, veneau **schelălăind** și **dănțăluind** care mai de care” [187, p. 13]. Atare mărci atestă supralicitarea de stări, atitudini, mai mult sau mai puțin lirice, care sensibilizează și personalizează regimul narației. Neîncetata cădere a zăpezii, marcată de recurența în discursul naratorului a lexemelor „ninge”, „fulgi”, anulează parcă istoricitatea timpului și izolează câmpia Sorociei de restul lumii, declanșând în trăitorii ei emoții și simțiri ancestrale. Simultan, frecvența lexemelor sus-consemnate, care se înscriu în paradigma cosmicului, reliefează impresia de primordial, de sacru și mister. Drept urmare, se înfiripă o atmosferă mitică, ce capătă pregnanță când naratorul introduce în acțiune un personaj semifantastic, Molda, supranumit „Marele Apărător al câmpiei”, care seamăna „ba cu un lup, ba cu un dulău voinic de munte, dar peste toate asemănările dăinuia ceva măreț, *nepământesc*” [187, p. 23]. Asocierea „Marelui Apărător al câmpiei” cu Molda din străvechea legendă despre descălecatul Moldovei devine suportul unei autentice viziuni mitice asupra lumii evocate. Evoluarea în narațiune însă a acestui personaj, ce are rolul de referent poetic al legendei în cauză, asigură continuitatea și coerența viziunii mitice asupra Ciuturii. De notat că prezența Moldei în povestire implică mitizarea Ciuturii, în pofida faptului că naratorul simulează pe parcursul relatării că percepe acest sat în mod obiectiv (veridic), apelând la numeroase repere ce vizează un timp istoric concret [99, p. 58]. Ciutura la I. Druță, „expresia tipologică a satului basarabean și un centru, o axă a acestui univers văzut arhetipal” [99, p. 59], reprezintă proiecția mitică a Moldovei, tot așa cum Macondo la G. G. Marquez identifică mitic Columbia. Dacă în romanul lui G. G. Marquez viziunea mitică denotă, de multe ori, accente parodice, în cel druțian ea este cu precădere gravă, încărcată de poezie și tristeți ancestrale și doar ușor străbătută de ironie bonomă. Înțelesurile dense și profunde ale acestei viziuni mitice se încheagă, ca și în *Creanga de aur*, din convergența semantică a simbolurilor-cheie (Molda, pădurea, câmpia Sorociei, pământul ș.a.) în jurul cărora se structurează nucleele narrative. Bineînțeles, simbolul Moldei deține o funcție prioritară în această scriere, dat fiind faptul că, am menționat anterior, pe el se grefează viziunea mitică. Molda se referă la vechime, la istorie, care, netăgăduit, constituie un îndreptar moral pentru succesori. Episodul de la începutul romanului, în care Molda apără câmpia Sorociei de violența lupilor, capătă, în această ordine de idei, semnificații simbolice. Lupii, în contextul de ansamblu al narațiunii, conotează răul, în genere, cu multiplele lui fațete. Proliferarea lui în existența comunității umane atrage, implacabil, după sine disoluția morală. Ravagiile lupilor în câmpia Sorociei îi descumpănesc pe plugari, îi „sărăcesc cu duhul” [187, p. 15], iar „Frica îl macină, îl stinge, îl prostește pe om, și cel care până mai demult le înfrunta ușor pe toate, acum, deodată, începe a se lăsa pe tânjală” [187, p. 16]. Relatând despre confruntarea Moldei cu lupii, naratorul

actualizează, prin referință la mitul ei, un model de comportament, demn de urmat, al strămoșilor noștri: ei nu se resemnau în fața răului desfigurator, ci îl înfruntau cu destoinicie, neadmițând destrămarea ființei și poluarea sufletului. Substanța acestei viziuni este lirică, ea fiind fluidizată și sensibilizată de fluctuația armonică a stărilor și sentimentelor comunicate (fascinație și amărăciune, neliniște și beatitudine, ironie și gravitate), care, implicit, sporește emotivitatea evocării și spunerii.

Lirismul viziunii și al narației în *Povara bunătății noastre* este susținut de mai multe digresiuni lirice, înglobate de narator în expunerea evenimentelor. Criticul M. Dolgan, echivalând sinonimic digresiunea lirică cu „poemul” („micropoemul”), atrage atenția că, aplicând tehnica inserțiilor, „prozatorul își construiește în așa fel opera, încât firul să constituie doar un „pretext” pentru a încheia structuri de factură lirică, având un caracter mai mult sau mai puțin independent” [44, p. 77]. Într-adevăr, naratorul heterodiegetic imaginează adeseori situații de discurs, care îi servesc drept „pretext” pentru verbalizarea punctului său de vedere. În romanul *Povara bunătății noastre*, atare situații de discurs iau frecvent forma digresiunilor lirice, axate pe simboluri cu multiple conotații, cum e, bunăoară, fragmentul despre câmpia Sorociei, care aprofundează viziunea mito-poetică a naratorului:

„Câmpia Sorociei...

O fi fost cândva pe aici, cu mii de ani în urmă, o mare limpede și blândă. O fi secat încetul cu încetul, s-o fi călătorit prin alte părți, dar s-a dus, lăsând câmpiei moștenire mărețul chip al unor ape nesfârșite, cu valuri domol legănate.

O fi crescut pe aici, odată demult, păduri adânci și dese. Le-o fi ars vreun pojar, le-o fi pustiit vreo furtună, dar s-au tot dus, și numai adâncul pământului mai mustește un dor străbun după codrii de altădată, cercând în fiecare primăvară să lege un freamăt verde peste trupul său secătuit de secete.

S-or fi-nălțat pe aici, cândva, demult, un cârd de munți cu creste cărunte, răcorite sus, în albăstrimea cerului. Vremea i-o fi măcinat, cutremure mari de pământ le-o fi crăpat temeliile, dar s-au dus munții și numai păsările câmpiei tot rătăcesc zile întregi undeva sus, printre nouri, căutând piscurile mândre de altădată” [187, p. 90].

Alunecând pe undele reveriei, naratorul coboară într-un timp incert, anistoric (punctat de verbele la un trecut potențial: „o fi fost”, „o fi crescut”, „s-o fi-nălțat”), și descoperă formele din care s-a plămădit, pentru a dăinui peste veacuri, patria noastră. La fel ca în romanul *Creanga de aur*, elementele spațialității (marea, pădurea, muntele) au o pondere aparte în poetizarea viziunii mitice a naratorului, deoarece ele desemnează nu numai primordialul, dar și niște esențe ale spiritualității arhaice: profunzimea cunoașterii (marea), cunoașterea sacrului (muntele),

vitalitatea cunoașterii (pădurea). Trăirile naratorului, având drept resort psihologic admirația pentru spiritualitatea strămoșilor, dar și tristețea generată de faptul că multe dintre valorile ei au dispărut ireversibil în neantul istoriei, se revarsă în expresii metaforizate de un subtil rafinament artistic, menținând lirismul narației. Tensiunea lirică crește în partea a doua a descrierii, în care fascinația pentru splendorile naturii alternează cu meditația gravă despre destinul neamului. Nu întâmplător, digresiunea lirică despre câmpia Sorociei urmează după episodul despre incendiul ce a pârlit Ciutura. Grație unei atare joncțiuni, Ciutura își extinde conotațiile, prefigurând, în viziunea mito-poetică a naratorului, o adevărată matrice a valorilor morale și spirituale, care ne-au rămas de la strămoși, valori ce nu au cedat timpului devastator. Focul a mistuit valorile materiale ale Ciuturii, dar, în ciuda acestui fapt, ea continuă să vieze, căci „vatra”, matricea spirituală i-a rămas neatinsă. Focul nu le-a putut fura ciuturenilor cântecele, colindele, dragostea de viață și alte lucruri simple, cum ar fi: o zare rotundă de horboțică albastră, întinsuri largi, o gară cu patru plopi ș.a. De aceea Ciutura va renaște din scrum ca pasărea Phoenix.

Viziunea mito-poetică a naratorului din *Povara bunătații noastre* iradiază și alte secvențe descriptive. Relevantă, în ordinea dată de idei, este evocarea pădurii drept coordonată valorică a existenței ciuturenilor. Pădurea apare, din perspectiva naratorului, ca proiecție a naturii protectoare, generatoare de energii vitale. Dacă în *Eșafodul* de C. Aitmatov natura (a cărei metonimie simbolică este lupoaica Acbara) „judecă” oamenii și se răzbună necruțător, pentru că faptele lor îi primejduiesc ordinea tihnită de viațuire (ceea ce indică o alterare a raporturilor om-natură), în romanul lui I. Druță, ciuturenii, din perioada interbelică, trăiesc într-o comuniune mitică cu natura, comuniune relevând solidaritatea, coabitarea lor armonioasă. Nu poate fi trecut cu vederea faptul că, după ce arde Ciutura, Onache pleacă, împreună cu alți consăteni, la pădure pentru a se reconforta, pentru a pune temeliiile unei vieți noi: „Pădure, verde pădure...Și apoi că-i mare minune pe lumea asta o pădure adâncă de stejari, abia ajunsă în mugur. Vine o boare de vânt, creanga se leagănă încet, dar nu se mai îndoaie. Undeva adânc, în măduva copacului, s-a trezit freamătul cela verde ce o să tot șoptească o vară întreagă, apoi mulți ani o să mai zacă printre copaci frunze mari, frunze galbene, frunze zimțuite.

Picături mustose și curate ca ceara se preling prin crăpăturile tulpinilor. Adie miroznă de mușchi, de pământ dospit, de coajă răzmuiață de stejar” [187, p. 97]. Sentimentul acut al germinației continue, al proliferării triumfătoare a vieții, susținut la nivelul expresiilor lexicale: „pădure (...) abia ajunsă-n mugur”, „creanga se leagănă”, „s-a trezit freamătul cela verde”, „picături (...) se preling”, vibrează în discurs, sensibilizându-l semnificativ. Lirismul străbate capitolul *Pădure, verde pădure*, răbufnind cu o forță aparte în scena mitică a apariției Moldei, care, cu „bocetul” ei, trădând jalea nesfârșită, îi stingherește pe ciutureni. Molda, în acest

fragment, realizând o conexiune cu episodul anterior, se integrează în câmpul semantic al naturii (nu este accidental faptul că ea se retrace periodic în pădure), iar, în consecință, și în câmpul ființării noastre istorice. Vaierul ei reverberează ecoul suferințelor care se abat implacabil asupra locuitorilor câmpiei, loviți de războiul nemilos, strădaniile neamului răzlețit, strâns grămăjoară lângă sânul naturii-mamă, pârjolate și crâmpoțite. Natura renaște și germinează, dându-le puteri ciuturenilor, ca în mitul lui Anteu, să reziste în fața intemperiilor timpului vitreg.

Viziunea mito-poetică din romanul *Povara bunătații noastre* își întregește considerabil substanța lirico-filozofică în secvența finală, unde se povestește despre moartea lui Onache Cărăbuș, un personaj „potențat de sacru poetic și mitic” [99, p. 57], care nu a cedat, asemenea lui Mircea Moraru, în fața ispitelor și anomaliilor timpului istoric, ci a încercat să întrețină, prin solidarizarea existenței sale cu axiologia populară, flacăra demnității umane. Expunerea se menține într-un regim puternic liricizat, fapt datorat câtorva simboluri poetice nucleare (fluturii, focul), care contribuie la conturarea imaginii răscolitoare a sfârșitului inexorabil. Corespondențele sinestezice ale simbolurilor în cauză fac perceptibile trăiri și sentimente complexe, greu de transpus direct. Fascinația în fața morții (fluturii sunt frumoși), tristețea îndoliată (fluturii sunt negri), sentimentul fragilității existenței umane (fluturii sunt plăpânzi) – toate aceste asocieri emoțional - psihologice exprimă tentații ce se opun dorinței copleșitoare de a trăi (desemnate de simbolul focului), dorință amplificată în preajma intrării în neant. Fluturii negri, ce-l împresoară pe Onache, se lasă puzderie și peste Moldova. Putem oare interpreta moartea acestor personaje drept un pronostic pesimist asupra destinului ulterior al neamului? Credem că nu, căci Onache are un nepot, care îi seamănă mult (după cum observă Nuța), nepot, care, reprezentând o nouă generație, va altoi, pe trunchiul viguros al tradiției (spiritualității arhaice), sensibilitatea sa modernă.

Alteori, liricizarea în proza heterodiegetică (și nu numai heterodiegetică) se realizează, în mare măsură, datorită adoptării de către narator a unei perspective simbolice, care, funcționând ca lege coezivă a discursului, beneficiază de sprijinul atât al structurii lui verbal-artistic, cât și de referențialitatea acestei structuri, pentru a face palpabil impactul asupra sensibilității și emotivității receptorului. Astfel, în nuvela *Bătrânul și marea* de E. Hemingway, viziunea simbolică, asimilată perspectivei narative (lupta bătrânului Santiago cu uriașul pește-spadă e văzută de narator ca o confruntare tragică și, totodată, măreață, cu destinul în numele existenței), își afirmă continuitatea și forța expresivă prin diverse articulări paradigmatic și sintagmatic, cu un întreg sistem de simboluri (marea, valurile, scheletul peștelui, băiatul, leii din vis), precum și cu semnificațiile lor parabolice, coagulate referențial, poetizând lumea, iar, implicit, potențând lirismul narației.

În *Ochi de urs* de M. Sadoveanu, experiențele lui Kuli Ursachi, proiectate în simbol de către narator, devin o parabolă a existenței umane. Viziunea crește din secvențele textului cu valoare de nuclee narative (întâlnirea lui Kuli Ursachi cu ursul, moartea Anei, recăsătorirea lui Kuli) aglutinate de forța sugestivă a simbolurilor (ochiul de urs, pădurea, ornicul). Drept urmare a asocierii sensibilizatoare a planului naturii cu cel uman, operate de narator pe parcursul narațiunii, imaginarul difuzează o atmosferă mistică, de vrajă, exprimând o multitudine de trăiri și simțiri care, prin substanța lor lirică, alimentează emotivitatea comunicării.

În trilogia *La Medeleni*, viziunea narativă simbolică, prin a cărei prismă eul narant recuperează imaginar lumea de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, este susținută de prezența dominantă a unui simbol-cheie sugestiv, *Medelenii*. Acesta, la fel ca satul din *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, este un referent poetic al copilăriei. Copilăria, la rândul ei, este un referent poetic al lumii paradisiace, neobișnuite, în care trăiesc Dănuț, Olguța, Monica. Deci, viziunea simbolică de ansamblu în romanul amintit se sprijină pe simboluri-cheie, grefate unul pe altul, ceea ce constituie o trăsătură distinctivă a ei. De altfel, pe tulpina acestor două simboluri-cheie, sunt grefate alte simboluri, ce dezvoltă semnificațiile lor (turbinca lui Ivan, cartea despre Robinson Crusoe, păpușa Monicăi). O asemenea articulare specifică asigură unitatea viziunii simbolice și favorizează proliferarea stărilor poetice, degajarea unei afectivități vii care impregnează narațiunea.

Narațiunea devine cu deosebire permeabilă la degajările lirice în cazul când naratorul recurge la strategia punerii în scenă a privirii interioare a lui Dănuț, care este un personaj-reflector. O atare strategie atrage după sine instaurarea regimului heterodiegetic actorial, ce implică o schimbare a perspectivei narative, dar nu și a lirismului. Este limpede că personajul-reflector percepe existența sa cotidiană printr-o optică asemănătoare cu cea a naratorului, ludic-fabuloasă, ce tălmăcește o sensibilitate ingenuă, plină de candoare. Ilustrative, în acest sens, sunt episoadele despre călătoria în bihuncă, despre uciderea broaștei, poreclită Fița Elencu, evaziunile lui Dănuț în mansarda conacului de la Medeleni ș.a. Iată un episod: „Dănuț închise ochii...

„Se făcuse noaptea neagră ca iadul când zmeul se năpusti năprasnic în urma fugarilor. Fugea calul lui Făt-Frumos ca vântul, dar zmeul s-apropia ca gândul și Făt-Frumos simțea în spate...”

Dănuț deschise ochii, c-un fior în spate. Se prefăcuse el în zmeu, dar simțise numai spaima lui Făt-Frumos!... Ș-apoi, dacă Făt-Frumos ar fi tăiat capul zmeului, cine-ar mai fi urmărit-o pe Olguța?...” [...] „Sub pleoapele lui Dănuț, în adâncul lor, de acolo de unde vin lacrimile, se ascundea ceva, ca un somn de visuri; cum închidea ochii era mai mare peste toți, chiar peste tata și mama” [214, p. 45-46]. Starea de visare în care se complăce personajul și care

determină interferența până la contaminare a planului real cu cel ireal (desemnat în discurs prin formule „instituționalizate”, proprii basmului), generează stări afective spontane și complexe, a căror intensitate este sugerată de comparațiile plasticizante, de enunțul exclamativ și interogativ, de abundența punctelor de suspensie – toate scot în evidență tensiunea lirică a expunerii.

Așadar, în proza heterodiegetică perspectiva narativă, asimilată unei viziuni mitice sau simbolice (ce servește drept liant al narațiunii), este, în cazurile când se remarcă prin poeticitate, o sursă importantă de liricizare a regimului narativ. Și viziunea mitică, și cea simbolică beneficiază de puterea de rezonanță a anumitor simboluri cu valoare de nucleu ideatic, care, prin semnificațiile ce la transcriu, prin efectele lor liricizante, asigură coerența întregului și continuitatea lirismului.

2.2. Figurativul și lirismul expresiei în opera lui I. Teodoreanu, G. Meniuc, V. Ioviță ș.a.

2.2.1. Dislocări ale figurativului și liricizarea regimului heterodiegetic auctorial

În orice tip de narațiune, inclusiv în cea heterodiegetică, liricizarea are în mod obișnuit suportul, mai mult sau mai puțin, substanțial, al acelor mijloace figurative (metaforă, simbol etc.) care, folosite „local” cu diferite funcții stilistice în planul verbal al perspectivei, reflectă direct sau indirect atitudinile afective ale eului narant față de obiectul enunțării. De menționat că, în general, este unanim recunoscută legitatea exprimării de către locutor a unei atitudini (emoționale sau evaluative) în legătură cu ceea ce este enunțat. Logicienii și lingviștii „au considerat adesea necesar să distingă, într-un act de enunțare, între un conținut reprezentativ, numit uneori **dictum** și o atitudine a locutorului în raport cu acest conținut (și care constituie ceea ce s-a numit **modus** sau **modalitate**)” [47, p. 449]. Poeticienii, referindu-se la aceeași dihotomie (**dictum-modus**) ce definește dialectica actului de enunțare, operează, de preferință, cu alți termeni: referință și atitudine față de referință. Lor le revine meritul de a fi elucidat modul de funcționare a acestui „tandem” în limbaj. Potrivit lui I. A. Richards, referințele au funcția „să provoace și să sprijine atitudinile care constituie viitoarea reacție” [114, p. 225]. Aceste atitudini ale locutorului își găsesc expresie în sistemul de imagini al discursului. De aceea în uzul literar-artistic al limbajului, spre deosebire de uzul științific al acestuia, relevă teoreticianul, atitudinile revendică „propria organizare, propria conexiune emoțională internă, iar adesea acest lucru nu are nicio legătură cu relațiile logice ale referințelor ce contribuie la producerea atitudinilor” [114 p. 225].

Or, în narațiunea heterodiegetică cu regim liric, atitudinile eului, afective și evaluative, sunt, adeseori, declanșate și sprijinite de referințele figurate pe care le desemnează actul predicativ, numit și predicatie [133, p. 16]. Filozoful-hermeneut P. Ricoeur, pe urmele poeticianului J. Cohen, consideră metafora o formă principală a predicatiei în discurs, figura respectivă presupunând „o folosire deviantă a predicatelor în cadrul frazei întregi” [115, p. 203]. Relevând rolul nonpertinenței predicative „ca mijloc potrivit pentru producerea unui șoc între câmpuri semantice” [115, p. 203], P. Ricoeur concluzionează: „Tocmai pentru a răspunde unei provocări ivite din șocul semantic, producem o nouă pertinență predicativă, care este metafora. La rândul ei, această nouă adecvare, produsă la nivelul frazei întregi, suscită, la nivelul cuvântului izolat, extinderea de sens prin care retorica clasică identifică metafora” [115, p. 203-204]. Manifestându-se drept o nouă pertinență semantică, metafora exercită mai multe funcții estetice, care, în viziunea lui T. Vianu, se conjugă: „sensibilizatoare”, de „expresie” și de „individualizare” a atitudinilor „emotive” ale vorbitorului față de cele enunțate [139, p. 70]. Cercetările recente ale metaforei, cum ar fi: *Despre contextul actual în cercetarea metaforei. Metaforă și afectivitate* de E. Faur [169], *Ofilirea „metaforei ofilite”* de E. Platon [175] evidențiază, în plan lingvistic, legătura dintre metaforă și afectivitate.

Cercetând proza românească tradițională din secolul al XX-lea, scrisă în regim heterodiegetic, constatăm că mai mulți autori de referință (M. Sadoveanu, G. Galaction, I. Teodoreanu, V. Ioviță, I. Druță ș.a.) folosesc metafora, precum și alte figuri semantice, pentru liricizarea atitudinilor afective ale naratorului față de cele relatate, iar, implicit, în scopul liricizării discursului narativ. Intruziunile în interioritatea personajelor, pe care și le permite naratorul heterodiegetic, în virtutea omniscienței asumate canonic, demonstrează că el vibrează în unison cu personajele și filtrează prin percepția sa trăirile lor polifonice. De cele mai multe ori, în expunerile sale rezumative, apelând la metafore, naratorul tălmăcește cu imaginație atare trăiri, învăluind-le în lirismul său participativ: „Onache urcă încet malul pâraiașelor, iar **sufletul lui urcă din creangă în creangă, călătorind prin ciudatul pom al vieții, și, cum tot călătoreau ei tăcuți și îngândurați**, deodată se aude venind de undeva hăt de departe un dangăt de clopote” [187, p. 85]; „**Fiori reci, fiori fierbinți aleargă prin inima femeii**” [192, p. 21]. În plus, metaforele îi permit naratorului să exprime, emfatic, atitudinile sale, acordând nuanțe de superlativ stărilor sufletești ale personajelor: „**Gândurile i se topeau în cap. [...] O perdea de sânge și de nebunie i se lăsa, încet, pe creieri**. În pieptul ei **ardea toată pădurea și bățile inimii erau bolovani încinși, care săreau din loc și o izbeau în coaste** [192, p. 99]; „Nu veni nici dacă Măgdalina și Russet se **cufundă mai tare în negură**. [...] **Se topise în el de fierbințeala patimei**” [209, p. 258-259].

Nu o dată, în urma unei regii eficiente metaforele și alte figuri semantice se desemnează ca centre ce degajă unde lirice. Propagate prin interacțiune cu contextul în cuprinsul narativ, ele asigură omogenitatea regimului narativ liric. Astfel, în *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, numeroase metafore ce transcriu, pe de o parte, atitudinile afective ale naratorului, iar, pe de altă parte, stările emotive ale lui Kesarion și ale Mariei identifică, datorită relevanței lor, niște nuclee lirico-semantice, care punctează evoluția sentimentului de dragoste al acestor personaje. Densitatea expresiv-lirică a acestor nuclee devine pregnantă în cazurile când între acestea se instituie o legătură de corespondență: „Străinul privi cu luare-aminte propria-i umbra, care **se alegea pe valurile alinate, alungindu-se cătră Dafne**” [202, p. 105]; „Subt toate aceste meșteșuguri sufletul ei totuși **nu se putea tupila îndeajuns**” [202, p. 106]. Alteori, densitatea expresiv-lirică a unor atare nuclee crește în urma asocierii în componența metaforelor (majoritatea oximoronică) a unor seme opuse – efemer („pulbere”, „clipă”) vs etern („veșnicie”, „nemuritoare”), plăcere („dulce”) vs durere („otravă”) în enunțurile „inima lui de **pulbere** îl umili, primind lovitura unei **clipe**, singură în **veșnicie** și **nemuritoare**” [202, p. 67]; „Era o pătrunzătoare și **dulce otravă** a întregii ei ființi” [202, p. 108]. Grație organizării metaforelor în ansambluri iradiante, lirismul se revarsă în discurs, alimentând cu sevele lui metafora titulară *creanga de aur* – sinteză plenară a trăirilor celor doi îndrăgostiți.

O modalitate de liricizare sau de intensificare a lirismului îndrăgită de unii prozatori este redundanța elementelor figurative (metaforă, simbol, comparație ș.a.), folosite de naratorul heterodiegetic pentru aprecierea celor relatate. În opera lui I. Teodoreanu, scrisă la persoana a III-a, naratorul obișnuiește, în special, atunci când se vrea a fi centru de orientare pentru cititor, să vină în discursurile sale narativizate cu aprecieri înveșmântate în metafore redundante, cuplate nu o dată cu simboluri, metonimii și comparații. Deși creează, adeseori, „impresia excesului stilistic” [138, p. 315], prin structura lor cam artificioasă, generatoare a unui lirism dulceag, sentimental, atrăgând reacții negative din partea criticii [129, p. 6], constelațiile de elemente figurative au, de asemenea, un impact sensibilizator asupra discursului narativ, cultivat de scriitor, fapt datorat puternicilor fluizi lirici, pe care îi răspândesc. S. Tomuș încearcă să explice specificul acestor procese de liricizare în felul următor: „Teodoreanu, prin apelul repetat la metaforă, retrezește în noi un fond emoțional uitat, obligându-ne la numeroase asocieri între ceea ce ne spune și ceea ce noi înșine am știut sau am putut ști cândva. Și rechemarea propriilor noastre impresii, confruntarea cu acestea noi, ce nu ne aparțin, dar care găesc în suflet porți deschise, sfârșește prin însușirea cu zâmbet, a viziunii ce ni se oferă, mai plină de culoare, de nuanțe, de vibrații” (129, p. 30). Într-adevăr, în majoritatea prozelor lui I. Teodoreanu (*La Medeleni, Tudor Ceaur Alcaz* ș.a.), șirurile de metafore și alte elemente figurative sunt purtătoare

de „culoare” emoțională, de „nuanțe” și „vibrații” lirice, reliefând palpabil sensibilitatea naratorului. Asemenea șiruri abundă, mai ales, în descrierile peisagistice, imprimându-le un farmec aparte și, totodată, transformându-le în niște ogindiri ale interiorității naratorului, nu în ultimul rând, ale personajelor, prin ochii cărora e văzută lumea. În primul volum al trilogiei *La Medeleni*, naratorul, relatând cum Dănuț și Monica, fiind niște copii, se pierd în luncă, furați de feeria ei, intercalează în povestire succinte descrieri, încărcate de metafore, susceptibile nu numai de a da expresie înfiorării lirice în fața frumuseților enigmatice din jur, ci și de a o pune în consonanță cu tulburarea de care e copleșit Dănuț la descoperirea unei lumi de vrajă: **„Ielele străvezii ale arșiței umpleau zărilor de jocuri fără trupuri. Și deodată, ca o melancolie de fân cosit în toamna soarelui de sus, de îngeri triști și blânzi, mireasma sulfinei îl învăluie”** [214, p. 50]. Digresive, astfel de inserții metaforizate se impun în economia textului drept pauze emoționale, care potențează lirismul exunerii și, simultan, îl propulsează. Extinderea undelor acestuia se datorează „șocului semantic” (P. Ricoeur), de care am pomenit ceva mai înainte. Asocierea sememelor, vădit incompatibile „iele” și „arșiță”, produce o metaforă coalescentă originală, care, generând un „șoc semantic”, face să funcționeze poetic constituenții lingvistice ai întregului enunț. Drept urmare, „ielele străvezii” interacționează prin semul „magie” cu altă metaforă, „jocuri”, conturând o referință figurată – dogoarea toropitoare, hipnotizantă –, ce face perceptibilă o stare de exaltare lirică, amplificată progresiv de comparația complexă din continuare, care extinde câmpul figurativ favorabil pentru fluidizarea lirismului și, în consecință, sensibilizează întregul context al secvenței, deci și cel nonfigurativ.

Se reține faptul că la I. Teodoreanu (precum și la I. Druță, M. Sadoveanu etc.) descrierile peisagistice, suprasaturate de metafore, funcționează ca prolepse, anticipând, deseori, desfășurarea unor evenimente viitoare. Având un caracter de anticipare, ele își extind conotațiile afective menținând pe largi parcursuri lirismul expunerii narative. Ni se pare concludent, în acest sens, următorul fragment din romanul *La Medeleni*: „Văzduhul toamnei e luminos, sub cerul religios albastru. **Diminețile și amurgurile sunt procesiuni de odăjdii în fum albăstrui de tămâie; amiezile aprind mari policandre galbene; iar nopțile declinului de august trec, purtând în mânilor cu largi mâneci de umbră, lumânările aprinse ale stelelor căzătoare, lăsând foșnete lungi, uscat mătăsoase**” [215, p. 294]. Se poate vedea că, structurate din metafore ce neutralizează diferența semantică dintre izotopia naturii (relevată de cuvintele „diminețile”, „amiezile”, „nopțile”) și cea a morții (susținută de cuvintele „tămâie”, „policandre galbene”, „declin”, „lumânări aprinse”), lanțurile figurative actualizează aici suferința disimulată a eului, generată de trecerea ireversibilă a timpului. În plus, interacționând cu contextul în care

sunt plasate, acestea punctează vizionar sfârșitul tragic al Olguței, învăluind într-un lirism elegiac întregul capitol.

De asemenea și descrierile portretistice capătă la I. Teodoreanu, în virtutea metaforizării excesive de natură să condenseze atitudinile emoționale ale naratorului, o expresivitate lirică expansivă. Ilustrativ, în această ordine de idei, este portretul Monicăi din romanul *La Medeleni*: „**În rumen revărsat de zori, un pui de piersic înflorit, c-un paradis de aur pe creanga cea din vârf, învelit de zeul livezilor cu chimonoul unei fetițe, ca să nu-i fie frig peste noapte: visul unui poet japonez îndrăgostit de piersici.** Așa era Monica: o vignettă la începutul unei legende” [214, p. 152]. Expansiunea în discurs a metaforelor plasticizante, grefate pe metafora revelatoare cu valoare de nucleu „un pui de piersic”, amplifică sentimentul de fascinație, suscitată de contemplarea imaginii fulgurante a fetiței în chimonio, și determină, în același timp, revărsarea lirismului. Luxuriantele asocieri emoțional-senzoriale, rezultate din „coabitarea” coalescentelor și a implicațiilor metaforice în extinsa grea metaforică, întregesc semantic și, deopotrivă, sensibilizează imaginea „eternului feminin”, al cărei referent este Monica.

E relevabil faptul că abundența elementelor figurative condiționează acumulări emoțional-expresive, având capacitatea să rezoneze liric pe segmente narative, ce depășesc contextul figurat. Modalitățile acumulării cu finalitate lirică și de reverberație sunt extrem de diverse în proza românească (heterodiegetică). Printre cele mai răspândite, se consideră enumerarea unor determinative figurate cu caracter evaluativ care se precizează și se completează succesiv, având, de regulă, funcții de accentuare și de nuanțare a valorilor semantice și afective desemnate. R. Zafiu califică astfel de cuvinte evaluative afective drept mărci lingvistice ale subiectivității eului și ale enunțării (146, p. 248). De atare determinative figurate, care exprimă și intensifică lirismul, se beneficiază fie la conturarea cadrului desfășurării evenimentelor: „Văzduhul rămânea **neclintit, fierbinte, vâscos, apăsător** și încărcat de praf” [213, p. 96]; „Apoi iată că după o vară fierbinte și secetoasă, a căzut o toamnă **blândă, caldă, visătoare**” [190, p. 171]; „Geamurile prind a lăcrăma peste cârpiturile subțiri de gheață și o lumină **largă, plină** cum nu a mai fost de multă vreme, începe a răzbate prin toate, casele” [188, p. 133], fie la caracterizarea personajelor: „Glasul ei, **sunător și vesel**, acum tremura la fiece suflare, gata să se frângă” [187, p. 160], fie la plasticizarea descrierii: „Toate casele din Duda au câte o palmă de grădină în fața lor și grădinile se întind până la malul Nistrului – roditoare, **odihnitoare, luminătoare**” [197, p. 9]; „În ziua aceea nu era niciun nor deasupra și uriașii munți [...] erau acum **blajini, tihniți și prididiți de soare**” [186, p. 92], „În ciuda acestei lichidări, pe același loc, din aceeași stâncă, cum a răsărit, așa și crește, zi de zi, an de an – străvechea noastră mănăstire. **Mândră, senină, frumoasă...** [188, p. 286]. Capacitatea de liricizare a

determinanților în cauză, ce funcționează ca mărci ale subiectivității perspectivei și enunțării crește simțitor când ei intră în componența unor construcții comparative complexe: „Imponderabil plutesc prin noapte îngerii, **albi și luminoși**, coboară din cer și urcă la cer **foarte cumiți și foarte solitari**, cu aripile **desfăcute larg, ca niște evantaie, cu pletele curse peste umeri, auriu**” [196, p. 19], „Ajuns la această mare minune, versul devine **curat și străveziu ca un fum iscat** în depărtare” [190, p. 92] sau când acestea formează o parte integrantă a unor metafore desfășurate/șiruri metaforice: „Ghimpi **negri**, ghimpi **ruginiți** – puzderie de păiangeni, în plasa căroră, **galbenă și bolnăvicioasă, luna se zbătea, străduindu-se să-și desprindă coarnele din ochiuri de sârmă și să urce pe cer**” [194, p. 29], „Ursula plutea încet, **visătoare**, de pe cap îi **lunecase un vâl de lumină**, pe spinare îi **tremurau mii de scânteii minunate**” [198, p. 110].

Capacitatea de reverberare lirică a determinativelor figurate este intensificată, adeseori, de reluarea și de dispunerea lor simetrică, așa cum e în următorul fragment din romanul *Clopotnița* de I. Druță: „**Un glas gingaș**, de femeie, continua să-l tulbure [...]. Era **un glas tăinuit și dulce, un glas cu unduiri îndepărtate de clopot**, un glas ce venise pentru a-i lua tot ce-a avut, dându-i cu ceea ce are” [190, p. 377]. Organizarea determinativelor cu valoare afectivă („gingaș”, „tăinuit și dulce”, „cu unduiri îndepărtate de clopot”) pe axul sinecdocii repetate „**un glas**” mimează niște volute lirice, ce învăluie făptura iubitei, sugerând farmecul și puterea irezistibilă a dragostei. Aceste volute propulsează un puternic val de dor, ce străbate secvența despre Chișinăul plin de ispite și platitudini, pe care îl descoperă Horia, și atribuie acesteia dimensiune emoțională unică.

În proza lui I. Druță, se rețin și alte tipuri de construcții enumerative simetrice, între care cele comparative, ce degajă unde lirice de veritabilă tensiune artistică. Comparațiile, se știe, prin însăși esența lor, „provoacă o primă stare de tensiune lirică în interiorul procesului de semnificare, între expresia denotativă a unei lumi cu existență obiectivă și expresia conotativă a unei alteia de esență subiectivă” [75, p. 294]. Or, modul de constituire a comparatului și/sau a comparantului poate dimensiona această tensiune lirică ce apare deja în actul de semnificare. Organizarea comparațiilor în ample construcții favorizează un surplus lirico-semantic și contribuie la potențarea lirismului. Bunăoară, dispunerea în „evantai” a comparanților ce se referă la același termen comparat este la I. Druță o modalitate prioritară de dezvoltare a lirismului în trepte, caz frecvent în așa-zisele pauze, susținute de variate descrieri: „Avea clopotul cea un sunet **curat ca lacrima, tulburător precum lacrima, frumos cum sunt frumoase lacrimile bucuriei...**” [190, p. 356]; „Avea ceva **frumos ca cerul, senin ca cerul, veșnic ca cerul** cântarea copiilor în plină iarnă la geamul unei case” [187, p. 548]. Situația

cuvintelor evaluative afective („curat”, „tulburător”, „frumos” – „frumos”, „senin”, „veșnic”) între termenii comparației, astfel ca ele să se raporteze atât la comparat, cât și la comparant legitimează reverberarea emotivității pe două direcții, acoperind nu numai segmentul construcției comparative, ci și anumite segmente limitrofe.

De notat că anumite șiruri de comparații cu referință comună au, de obicei, efect gradual, marcând creșterea sentimentului, deci și a lirismului: „S-a îndrăgostit, și această mare dragoste a vieții lui a venit peste dânsul **ca un vânt, ca o apă mare, ca un potop**” [190, p. 386].

Este adevărat că, fără a fi însoțite de determinative cu valoare afectivă, comparațiile liricizează întrucâtva percepțiile naratorului când acesta suspendă timpul desfășurării acțiunii, apelând la descrieri peisagistice: „Câteva zile la rând, vântul a tot purtat prin câmpie **o zăpadă zgrunțuroasă, aspră și grea ca nisipul**” [187, p. 560], la fel și pe cele din descrierile portretistice: „Josuță și puțină la trup, cu **fața-i rotundă, veselă, zâmbitoare**, umbla Tincuța ceea prin Ciutura **ca o pălărie de răsărită dată în floare**” [187, p. 44], „bolnava pare-l opri în loc cu **ochii ei mari ca niște flori negre**” [206, p. 32]. Tot atât de adevărat e însă și faptul că ele nu asigură totuși expansiunea lirismului în contexte apropiate, expansiune necesară pentru menținerea regimului liric al narațiunii.

Bineînțeles, nu sunt puțini scriitorii care evită dislocările simetrice. Unul dintre aceștia este I. Teodoreanu, el preferând construcțiile asimetrice, în care metaforele, și alte figuri semantice „cresc” parcă unele din altele, se contaminează reciproc, întemeind o acumulare rapidă și consistentă de efecte emoționale, expresive, care măresc forța afectivă a discursului. Pentru ilustrare, desprindem un episod din romanul *La Medeleni*, în care naratorul prezintă sub formă de scenă călătoria familiei Deleanu la Iazul Mânzului: „În fața soarelui, pe zarea de apus, **nouri mici ca un stol de hulubi ciuguleau sâmburi de rodie. Și deodată, cuprinși de flacăra, se topiră roș, sticlos roș ca belteaua de gutui. Pe altă zare, suluri lungi de abur fură deodată straturi răsturnate de uriași muguri de stânjenei. Înflorirea le fu destrămare în fum albăstrui, cu creste sanghine. Se iviră coruri de rubin, și sfieli violete ca încercănarea ochilor de față. [...] Era ca o Șeherezadă a luminilor**” [215, p. 313]. Angrenajul metaforelor și al comparațiilor dispuse asimetric determină intensificarea sentimentului de încântare, prilejuit de contemplarea misterelor cosmice. În concordanță cu acest sentiment, se instituie o atmosferă de basm, care, transgresând secvența dată, liricizează istoriile despre trecutul familiei Dumșa, relatate anterior de narator, și face să vibreze puternic regretul pentru destinele nerealizate în dragoste, cum este cel al Fiței Elencu și Barbu Dumșa.

Acest tip de liricizare este utilizat în mod exemplar și de V. Ioviță. În nuvela *Râsul și plânsul vinului*, naratorul, recurgând la un angrenaj asimetric de metafore, pe de o parte, dă

expresie zbućiumului sufletesc al personajului iar, pe de altă parte, își exprimă indirect atitudinile și dispozițiile afective, disimulate în legătură cu drama evocată: „Bătrânul și-a smuls pălăria din cap și pletele dalbe **i-au curs pe umeri într-un poclon adânc**. S-a închinat mărețului Apus, apoi a ridicat fruntea umilă și **s-a uitat în ochii lui de jar**. **A cerut să-i întoarcă din cuptoarele de foc feciorii, pe care i-a înghițit cândva**. Dar **Apusul se grăbea să întindă umbrele uitării peste faptele și durerile lumești și nu i-a trimis drept răspuns decât tăcerile nopții**” [195, p. 13].

Considerabile disponibilități de liricizare a discursului se atestă la I. Druță, I. Teodoreanu ș.a. Metaforele-dublete, care, aflându-se în relații de sinonimie, se referă la un termen regent comun, și, drept urmare, îl reliefează, mărimdu-i efluviile lirice emanate. Exemple concludente, în acest sens, putem găsi în episodul cu macii roșii din *Povara bunățății noastre*: „În fața lui se legăna un câmp larg, **scăldat în sânge** - șaizeci și ceva de hectare, cât vezi cu ochii, **erau numai foc și pară**. Înfloriseră macii. [...] Se repezea câte o boare de vânt, legănând flăcările acestui câmp **cu creste roșii, călite**. Șaizeci de hectare, șaizeci de *minuni* clădite din bulgării acestui pământ, șaizeci de **valuri plămădite din gămălii de jăratec**” [187, p. 209]. Fiind redundante, dubletele metaforice evidențiate în fragmentul respectiv, atribuie termenului regent, (simbolul *macilor*), expresivitate cromatică, dar și afectivă, sintetizând trăiri, ce concretizează admirația față de vitalitatea naturii, față de manifestările ei exuberante, impetuoase. Astfel de sensuri, simbolice, ale macilor se conturează datorită perpetuării semului „foc”, cuprins de majoritatea metaforelor-dublete. Observăm că, fiind plasat în context metaforic, lexemul „macii” cumulează sensuri figurate, devenind simbol. Pe măsură ce se derulează narațiunea, el își extinde semnificațiile și implică o percepere afectivă a unui timp istoric, care se descoperă ca unul atroce: sacrificarea ființei umane într-un război nemilos, dorul fierbinte al părinților pentru copiii morți pe câmpul de luptă – iată doar câteva dominante ale acestuia. Întemeiat, inițial, pe câteva metafore-dublete și alimentat apoi de alte construcții figurative cu care intră în diverse relații, simbolul *macilor* condensează substanța lirică a discursului, sensibilizând profund viziunea naratorului.

Cuvântul obține valențe simbolice și își augmentează capacitatea sa sensibilizatoare, dacă este urmat de dezvoltări, mai mult sau mai puțin, poetizate, cum e, de exemplu, în nuvela *Ochi de urs*: „Pâclele **vin încet după el, năzuind spre culme**. Au în ele **ceva viu, deși pădurea pare cufundată în somnul de cremene al muntelui**. Prin pâcla **mișcătoare** străbate de-aproape, fără răsunet, ca un puf, un țipăt de buhă. [...] s-au stins în pâclă **și cele din urmă zări ale zilei care mai nălucesc în înalt**” [206, p. 22]. Interacționând cu contextul figurativ în care este plasat, cuvântul „pâcle” se încarcă de semnificații poetice, devine un centru de iradiere a undelor lirice.

Reverberarea acestora în discurs e susținută de dezvoltările figurative, precum și de substituirea cuvântului „pâcle” de coreferentul lui metaforic, „fantome”, în enunțurile ce urmează la o anumită distanță de secvența citată: „Se vedea cum de pe vânățul zăpezii **se preling în sus fantome. Se ridicau în timp, apoi coborau la vale, apăsa asupra lor tăcerea înghețată a înălțimilor**” [206, p. 34] Or, în virtutea ocurențelor sale, simbolul pâclelor contribuie, pe de o parte, la prefigurarea unei atmosfere ireale, iar, pe de altă parte, intensifică sugestia poetică a unei tulburări sufletești, a tristeții și a incertitudinii, ce îl cuprind pe Kuli în momentul în care îl ucide pe urs, stări sufletești dramatizează viziunea.

O mare capacitate de sensibilizare și de liricizare vădesc analogiile – expresii explicative, care acordă valoare afectivă cuvântului/enunțului pe lângă care sunt situate. Prin mijlocirea analogiilor, naratorul își individualizează personajul, reliefându-i emoțiile: „Avea o părere de bine care-i râdea în toată alcătuirea fizică: era în el **aceeași lumină care vibra în cuprinsuri, în pământ, în cer și în toată zidirea vie**” [203, p. 208]; „Păreau **un basm, o vrajă, un descântec** părea câmpul cea de maci înfloriți, și cum te prindea în mrejele sale, nu mai puteai scăpa” [187, p. 209].

Deci, am văzut că, în pofida impersonalității sale, naratorul heterodiegetic își asumă adeseori atitudini afective, concretizate de variate dislocări ale structurilor figurative ce pun în evidență subiectivitatea lui lirică și care sunt utilizate în expuneri rezumative, prezentări scenice, prolepse, variate descrieri (peisagistice, portretistice). Redundanța elementelor figurative, gruparea lor simetrică ori asimetrică, condiționează formarea unor „zone” de lirism, legate unele de altele prin halouri afective, asigurându-se, în acest fel, caracterul unitar al regimului heterodiegetic auctorial.

2.2.2. Optica figurativă a personajului-reflector și liricizarea regimului narativ actorial

O modalitate *sui-generis* de liricizare a regimului heterodiegetic este optica poetică, atribuită de către narator unui personaj-reflector. Se știe că acesta este, în principal, o achiziție a romanului modern, în special, a celui psihologic, prin mijlocirea căruia este prezentată drama psihologică și de conștiință a eroului (Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu) ori este demascată adevărata identitate a personajului (Mini și Nory din *Concert din muzică de Bach* de H. Papadat-Bengescu). Totuși, după cum demonstrează experiența literară românească, personajul-reflector figurează, fie pe parcursul întregii narațiuni (abatele de Marenne din *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* de M. Sadoveanu), fie local (Agripina din nuvela *La vulturi!* de G. Galaction) și în proza tradițională, având funcția de spectator și interpret al lumii.

În această ordine de idei, un rol esențial în instituirea opticii personajului îi revine privirii lui. Prin ochii acestuia, naratorul surprinde diverse fragmente din realitatea înconjurătoare, a cărei poeticitate este redată cu ajutorul unui repertoriu deosebit de variat de elemente figurative. Drept urmare, se produce o reduplicare nu numai a opticii poetice, ci și a ecourilor ei afectiv-lirice, care rezonează pe largi parcursuri ale textului, cum e în opera lui M. Sadoveanu, G. Galaction.

De exemplu, percepută din unghiul de vedere al personajului Peceneaga, scena din pădurea Borzei din romanul *Noapți de Sânziene* de M. Sadoveanu se transformă într-un tărâm magic, de dimensiuni cosmice, cum e în secvența despre soborul viețuitoarelor pădurii. Câteva metafore și o comparație, strecurate cu discreție în discurs, liricizează percepțiile lui Peceneaga, conturând o sensibilitate absorbită de mistere: „Stătu o vreme ca într-o somnie, cugetând la felurite lucruri nedeslușite. Apoi într-un târziu privi cerul miezului-nopții. Carul mare și cel mic **își întoarseră oiștile de stele**. Iară cătră amiază **se mișcară din răsărit semnele balaurului**. Deci se apropia ceasul: mintea i se subție și vederile i se deschiseră în întuneric.

[...] Acuma, când **se înfioară zvon** în poiană, toate sălbătăciunile s-au bulucit și așteaptă numai semn de sus, ca să le vie grai omenesc și să deschidă soborul.

[...] **Ca dintr-o toacă de la o mănăstire din cer**, s-a auzit de trei ori: toc- toc-toc. Din văzduhul miezului nopții începu **să ningă o lumină slabă**” [203, p. 187-188]. Atare percepții, de mare sensibilitate, filtrate printr-o dublă optică figurată a naratorului și a personajului-reflector, umanizează lumea actualizată și liricizează palpabil narația.

În nuvela *La vulturi!* de G. Galaction, elementele de cadru, focalizate de personajul-reflector, pe nume Agripina, prefigurează vizionar premonițiile pe care le are aceasta cu privire la o iminentă nenorocire. Proiectarea acestor premoniții în metafore și dezvoltări metaforice dispuse simetric atribuie ascuțime emoțiilor care o încearcă: „Dincolo de odorul adormit, Agripina vedea, prin ușa deschisă, câteva căsuțe de bârne, [...] iar încolo **aripile negre ale pădurilor de brad, aruncând umbre adânci pe fânețele înflorite și gurile de secure ale Scripetelui, mușcând din cerul albastru**” [192, p. 96]. Naratorul auctorial metaforizează și unele replici ale Agripinei, intensificând densitatea lirică a discursului: „Iacă, tată, îți aduc acele gânduri rele care **îmi tot croncănesc în inimă**” [192, p. 95].

Se poate lesne observa că disponibilitatea lirică a personajului-reflector provine din faptul că, deși acesta se limitează, în aparență, la o simplă înregistrare, efectiv el propune o transfigurare generatoare de poezie lirică. Privirea personajului-reflector, pe nume Him bașa, din romanul *Șatra*, fixând cadrul, convertește elementele spațialității în metafore și simboluri, care, interacționând unele cu altele, punctează un complicat proces afectiv și, concomitent, intensifică

lirismul stărilor sufletești actualizate. Astfel, trăirile și senzațiile lui Him bașa, declanșate de presentimentul trecerii în neființă, se precipită în discurs sub forma unui flux continuu, organizat pe axul câtorva simboluri antitetice – focul, merele, amurgul, zăpada: „Își aduse aminte că, atunci când se afla în orașul de lângă fluviul cel mare, văzuse în câteva grădini, la mahala, meri strâmbi, încărcăți cu mere mici, coapte, roșii. I se făcuse poftă de mere și se hotărâse să cumpere mere din oraș, să-și astâmpere foamea, ori măcar să mănânce un măr, unul singur. Prins de alte treburi, uitase. Îi mai venise o dată pofta. Dar atunci nu mai avusese de unde să cumpere mere. [...] Ca să mănânce mere ar trebui să trăiască până la toamnă și tot până la toamnă să se isprăvească războiul, iar el, Him bașa să se găsească cu șatra lui în partea cealaltă a fluviului. Unde se aflau mere. [...]

Se apucă, rupse crengi și le aruncă în zăpadă. Când socoti că a rupt destule, le adună, le scutură de zăpadă și le făcu maldăr. Căută mușchi uscat. Scapără și aprinse focul. Vântul, suflând tare, ajută flăcărilor să prindă puteri, să se înalțe, să se zbată.

Amurgul se topi și pieri în năvala întunericului fumuriu al serii. Focul crescă” [213, p. 464-465]. Or, focul și merele exprimă o copleșitoare dorință de a trăi și sunt puse în raport de opoziție cu simbolurile zăpezii și ale amurgului, ce prefigurează moartea. Registrul afectiv este nuanțat și de simbolurile vizionare, ce revelează fascinația lui Him bașa în fața misterului transcendent: „Dar nu văzu cerul. Nu mai văzu nici stelele aprinse și licăritoare ale cerului. Văzu o uriașă **grădină înflorită**. Văzu **uriașe flori albe și uriașe flori roșii**. Văzu **uriașe flori galbene și uriașe flori albastre**. Văzu **uriașe flori negre și uriașe flori cafenii**” [213, p. 472]. Intensitatea trăirilor lirice ale personajului-reflector este marcată de multiple interogații, exclamații retorice difuzate în discurs: „Printre spărturile largi ale norilor, bașa văzu licărind în slăvile cerului stelele. **Erau de aur stelele? De argint erau? De flăcări erau, ori gheață? Dracul să le ia! Dracul! Nu există draci!**” [213, p. 466]

În proza (heterodiegetică) a lui M. Sadoveanu, G. Meniuc, Z. Stancu ș.a., se impun atenției cazurile când naratorul îi delegă personajului-reflector rolul de comentator și apreciator al vieții celorlalte personaje, pe care el îl deține în mod obișnuit în calitate de instanță a discursului. Concretizate în metafore și comparații, ce poartă urmele sensibilității personajului-reflector, astfel de aprecieri și comentarii mențin climatul emoțional al expunerii: „Prin amintiri îi trecea **ca o umbră diafană** silueta Ursulei” [198, p. 110]; „episcopul [...] își aținti privirea într-un loc, nu departe de tribuna împărătească, unde, între tumulturi, sta înălțat un bărbat în strai alb. Părea singur în mulțime și ridicat deasupra ei. Părea **într-un pustiu al propriului său suflet**” [202, p. 32]; „Văzu în ochii străinului ceea ce oamenii de rând nu pot arăta. Era în ei o liniște și o

tărie în afară de patimile lumii, era ceva care **se îmbina cu cerul și cu nesfârșita strălucire a zilei înflorite** [202, p. 35]. „Him bașa tăcu. [...] Își aruncă ochii peste oamenii oacheși adunați grămadă pe marginea gropii uriașe și rotunde, săpată într-o singură clipă de explozie. [...] Îl văzu pe Alimut lipit de Kera. Pe chipurile lor **înflorite de tinerețe** nu se scrisese nici mânia nici uimirea, ci rămăsese, ca și mai înainte **lumina lină a bucuriei de a fi**” [213, p. 101].

O sursă de lirism ce nu poate fi trecută cu vederea, este poeticitatea metaforelor folosite de unele personaje în vorbirea lor. Astfel, Kesarion Breb din *Creanga de aur*, un adevărat poet în gândire și simțire, produce metafore surprinzător de frumoase, care îl situează realmente pe aceeași undă lirică cu naratorul. Într-un dialog cu cuviosul Gherasie, Kesarion spune următoarele despre relația sa cu Constantin, fiul Împărătesei Irina: „Ba da, ba da, cuvioase Gherasie, îi sunt prietin, dar între slăbiciunea mea și între puterea lui **s-a deschis o apă neagră**. Eu stau de partea asta și el stă de partea cealaltă. Nu ne vom putea aduna până la sfârșitul timpurilor” [202, p. 89]. Forța emotivă a discursului respectiv este concentrată în metafora implicație „s-a deschis o apă neagră”, prin care Kesarion exprimă în cheie lirică iposibilitatea de a depăși decalajul dintre lumea sa și cea a lui Constantin, dintre sistemele valorice ale Daciei și ale Bizanțului. Orice încercare de a traversa această „apă neagră”, adică de a adopta un alt mod de viață eșuează, fiecare erou asumându-și fatalitatea destinului. În discuția cu părintele Platon, Kesarion își îmbracă meditațiile filozofice despre esența lumii în metafore la fel de sugestive, mustind de lirism: „**cerul primește miresmele florilor**, căci numai ele, aici, sunt nevinovate; iar **pământul soarbe mlaștina oamenilor**. În această **mlaștină** eu calc neconținut” [202, p. 90]. Metafora nucleară „mлаștină”, bazată pe opoziția dintre semele termenului figurat (inert, vâscos, primejdios) și cele ale termenului de referință „oamenii” (uman, avânt, spirit), iradiază termenii asociați din proximitate – „pământ”, „a sorbi”, conturând o imagine impresionantă a urâtului existențial, proiecție a unei depresiuni sufletești răscolitoare. Reluarea în enunțul următor a termenului metaforizat „mлаștină” extinde câmpul semantic și lirismul metaforei respective, conferindu-i, totodată, un relief stilistic suplimentar.

De menționat că metaforele de care e încărcată vorbirea lui Kesarion, concretizată de discursuri reproduse, au un caracter vizionar, caracterizându-l pe acesta ca supraom, dotat cu o cunoaștere superioară. Prezintă sub formă de scenă al doilea spectacol de la hipodrom, când „[...] Doamna Maria sta în podoabele-i de aur ca o imagine sfântă dintre acelea pe care aveau nărav să lovească izaurenii, desfăcându-le în două părți: aurul pentru ei, chipul pentru gunoaiile curții. Kesarion Breb răpi pentru el chipul, lepădând aurul” [202, p. 120], naratorul ne dezvăluie reflecțiile personajului („avem înaintea noastră **veșnicia întristării**”) [202, p. 120]. Metafora

„veșnicia întristării” evidențiază vizionarismul magului Kesarion: el știe că dragostea lui pentru Maria nu se va realiza, de aici și sentimentul de tristețe chinuitoare, sentiment care îi va lega pentru totdeauna. În episodul despre moartea Teosvei, Kesarion spune: „**Scuturând de pe noi pulbera și amintirile, vom veni și noi acolo cândva, ca să înflorim**” [202, p. 137]. Metafora implicație „ca să înflorim” este marca unei sensibilități lirice metafizice, potrivit căreia moartea nu este un sfârșit, ci un început, anume ea asigurând omului o existență în planul frumosului, deci al valoricului.

Aprecierile și comentariile lui Kesarion se metaforizează, nu rareori, când el definește personajele participante la acțiune. Exprimând o interioritate rafinată și profundă, tandră și lucidă, evaluările lui surprind individualul, esențialul, irepetabilul uman. Plauzibile, sub acest aspect, sunt aprecierile care transmit un profund sentiment de admirație despre Platon: „Mă închin **luminii** care e în fratele meu, părintele episcop Platon” [202, p. 91] ori despre Maria „**O vedenie a frumuseții eterne!**” [202, p. 66]

În nuvela *Delfinul* de G. Meniuc, naratorul, de asemenea, exploatează optica figurată a personajelor, pentru a le contura individualitatea: „Vai, ce ochi înfrigurați ai, Dik, **parcă-s două făclii**. [...] Dar tu ești încântătoare, Ursula, **toată de mărgean!**” [198, p. 110] Observăm că metafora folosită de Dicomes, ca și comparația la care recurge Ursula au funcție evaluativă, exprimând două puncte de vedere poetizate care reflectă în convergența lor armonia unor suflete-gemene.

În concluzie, putem spune că regimul narativ actorial, instituit de personajul-reflector, este, de asemenea, permeabil la liricizare, datorită comentariilor, aprecierilor poetizate, care sunt asimilate de perspectiva supraordonatoare a naratorului heterodiegetic. Adoptarea, de către narator, a opticii personajului-reflector e un mijloc sigur de reduplicare a perspectivei sale poetizate, dar și a efluviilor lirice, ce reverberează pe largi parcursuri.

2.3. Fluctuații ale lirismului în narațiunea heterodiegetică. Fluxul și refluxul lui în opera lui Z. Stancu, D. Matcovschi, I. Druță ș.a.

2.3.1. Strategii ale sintaxei poetice și acumulările „locale” de lirism

Pe parcursul timpului, sintaxa a generat numeroase și variate interpretări, în funcție de școlile lingvistice ori de domeniile în care fost abordată. În accepție tradițională, sintaxa, ca parte componentă a gramaticii, constituie un sistem formal care reglementează relațiile dintre cuvinte, propoziții și fraze potrivit regulilor logicii. Treptat, au apărut teorii care au lărgit sfera sintaxei, asociind-o cu alte domenii. Astfel, M. Dufrenne abordează noțiunea de sintaxă poetică, J. Burgos

fundamentează o sintaxă a imaginarului, A. J. Greimas distinge sintaxa formală și conceptuală, discursivă, fundamentală, narativă de suprafață și textuală, iar cercetătoarea O. V. Alexandrova susține pertinenta științifică a sintaxei expresive. Indiferent de multiplele sale sfere de aplicare, sintaxa nu-și pierde semnificația originară, rezultată din îmbinarea elementelor „(syn) „împreună cu” și (axis) „așezare, ordine, aranjament” [53, pag. 7], care exprimă ideea de „așezare împreună, construcție” [53, pag. 7]. E. Parpală-Afana atrage, de asemenea, atenția asupra faptului că „Din punct de vedere retoric, ordinea cuvintelor constituie aspectul cel mai important al sintaxei”. Se afirmă și faptul că „Sub acest aspect, există o ordine intelectuală și una afectivă, cu posibilitatea permutărilor, a jocului de poziții” [105, pag. 189].

O întrebare ce trebuie pusă este dacă există vreo legătură între vorbitor și modul în care el operează așa-zisele legități sintactice. În această ordine de idei, actualizarea teoriei despre dihotomia *competență/permanență*, instituită de Chomsky, „ca pandant a dihotomiei saussuriene Limbă/Vorbire” [109, p. 25] este relevantă. Competența ar fi, după cum sintetizează cercetătorul I. Plămădeală „cunoașterea de către vorbitor a unei limbi a mecanismelor și regulilor gramaticale care permit de a recunoaște și de a produce o infinitate de fraze corecte din punct de vedere sintactic” [109, p. 25], iar permanența – „manifestarea competenței lingvistice a locutorului, utilizarea limbii în procesul de comunicare, acțiunea vorbitorului de a genera propoziții corecte sintactic sub forma unor enunțuri” [109, p. 25]. Potrivit lingviștilor Os. Ducrot și J.- M. Schaeffer, „Chomsky nu pretinde că subiectul vorbitor, când produce o frază, *hic et hunc*, face aceasta conform cu procesul care generează fraza într-o gramatică generativă” [47, p. 55], ci „invită la interpretarea psihologică care asimilează procesele generative definite în gramatică și mecanismele cerebrale legate de emiterea de fraze” [47, p. 55]. Or, am putea conchide că manipulările pe care le operează locutorul în privința sintaxei frazei depind, într-o oarecare măsură, de structura lui mentală și emoțională care îi permite să operaționalizeze, într-un mod aparte, permanența sa lingvistică. Citându-l pe Saussure, I. Plămădeală observă că actul de comunicare este divizat în două planuri: „1) ideea liberă, flux entropic al gândirii și 2) discursul care articulează, disciplinează acest curent haotic” [109, p. 18]. În acest caz, în opinia sa, „Locutorul și, cu deosebire, scriitorul, își concentrează efortul spre conjugarea celor două fluxuri paralele, scindând fluxul haotic al gândirii în unități discrete de comunicare, unde sunetul și sensul fac un tot organic” [109, p. 18]. Aceasta ar însemna însă că, în funcție de conținuturile ce urmează să le transmită, locutorul face anumite alegeri în ceea ce privește legitățile sintactice pe care s-ar sprijini discursul său.

Cum se articulează „ideea liberă” și discursul ce o „disciplinează” în cazul regimului narativ liric? Aici, naratorul nu doar comunică un conținut narativ, dar și, îndeosebi, se

comunică, subordonând trăirilor, pasiunilor, sentimentelor sale faptul narat. Situația e asemănătoare, întrucâtva, cu cea din opera lirică, în care, după cum apreciază Hegel, „subiectul este acela care se exprimă pe sine. [...] Cea mai fugitivă dispoziție sufletească a clipei, strigătul de veselie al inimii, fulgurațiile momentane ale unei bucurii lipsite de griji, melancolia și tristețea, jalea, pe scurt întreaga gamă a sentimentelor cu mișcările lor momentane sau cu diversele lor reacții față de cele mai variate obiecte este fixată aici și eternizată, datorită faptului că este exprimată” [70, p. 514]. Evident, naratorul homodiegetic, în puterea statutului său, dispune de posibilități mai mari de a-și exprima interioritatea afectivă, aplecându-se asupra propriului eu, asupra reprezentărilor sale lăuntrice. În opoziție cu acesta, naratorul heterodiegetic, fiind impersonal și anonim, e lipsit de viață interioară, totuși, prin intermediul câtorva strategii eficiente, el simulează impresii, trăiri, emoții, configurându-și, astfel, o identitate, mai mult sau mai puțin, lirică. Recunoscând rolul esențial al *eului* în enunțare, care se desfășoară „în jurul poziției lui specifice în timp și spațiu”, L. Jenny subliniază că „acest eu apare nu doar prin intermediul mărcilor de subiectivitate, ci în toate aspectele enunțului” [76, p. 15], menționând, printre acestea, și sintaxa.

Enunțatorul heterodiegetic din proza cu regim liric încalcă, adeseori, legitățile sintactice firești unei limbi, aplicându-le după bunul-plac, instituind, astfel, un regim specific de expunere. Devierile de la sintaxa normativă, operate de narator, se înscriu, în principal, în canoanele sintaxei poetice. În viziunea lui M. Dufrenne, „sintaxa poetică are o dublă funcțiune: pe de o parte, ea organizează semnificația, ca în proză, și, pe de alta, ea participă la expresie” [49, p. 77]. Potrivit exegetei E. Țau, „Investirea sintaxei cu funcție expresivă se produce în general drept urmare a interacțiunii ei cu contextul. În izotopia textului [...] devine posibilă corelarea impresiilor estetice generate de combinatoria sintactică sau de arhitectonica frazei cu latura semantică, conținutistă a operei. Datorită unei astfel de corelări, structura sintactică conotează diverse valori ” [133, p. 55].

În proza lirică a unor scriitori, precum M. Sadoveanu, Z. Stancu, V. Ioviță, D. Matcovschi, I. Druță ș.a., se observă tendința de subordonare a sintaxei poetice regimului narativ, adoptat de povestitor, ce permite difuzia locală a lirismului în narațiune. Faptul e posibil datorită utilizării diverselor figuri sintactice, cele mai frecvente fiind cele de repetiție. Se știe că funcțiile acesteia, potrivit cercetătorilor C. Bousoño [12, p. 267], D. Lodge [81, p. 95], E. Țau [133, p. 58] sunt diverse: de a intensifica, de a accentua o semnificație, un sentiment etc. La rândul său, Iu. Lotman observă că „repetarea unui cuvânt în același text nu echivalează cu repetarea mecanică a aceleiași noțiuni. Ea constituie cel mai adesea dovada unui conținut semantic unic, dar de un mai mare grad de complexitate” [82, p. 107]. De asemenea, savantul

atenționează asupra faptului că „Sporul de informație al cuvintelor și grupurilor de cuvinte care se repetă nu rezidă doar în amplificarea semnificației lexicale. Mai există și o altă explicație: amplificarea semnificației unor unități lexicale identice este de obicei legată de o intonație cu caracter încordat” [82, p. 108]. În plus, comparând o frază cu repetiții lexicale și alta fără, savantul ajunge la concluzia că în primul caz „Centrul sarcinii informaționale se mută tocmai asupra intonației” [82, p. 109].

Evident, în proza cu regim liric, sarcina informațională a discursului rezidă nu doar în realizarea unor conținuturi complexe, ci și în exprimarea unor conținuturi sufletești, reliefate deseori prin figurile de repetiție. Acestea sunt utilizate pe larg în proza tradițională, care rămâne fidelă canoanelor prozei poetice în ceea ce privește respectarea unor rigori formale, ce țin de armonie, ritm, cadență. Recurgând la tipuri diferite de repetiție, naratorul heterodiegetic lasă urme ale afectivității sale, bineînțeles, convenționale, în discurs, simulând o identitate lirică. În acest scop, sunt exploatate un șir de strategii, menite să-i liricizeze regimul expunerii. Una dintre acestea este folosirea anaforei, care, prin poziția ei privilegiată, la începutul enunțului, contribuie la acumularea de energii, implicând o intonație „încordată” și o tensionare a discursului.

În proza lui I. Druță, Z. Stancu, putem observa organizarea determinativelor cu valoare metaforică în jurul cuvintelor reluate anaforic, închipuind niște volute lirice, care imprimă discursului cadențe poetice, transformând atare secvențe în micropoeme: „**Țarina** era cea mai mare dragoste a lui Cărăbuș, era cel mai frumos cântec al lui, era cartea pe care el o citea ca pe o evanghelie, cu mare luare-aminte, cuvânt cu cuvânt. **Țarina** era marea lui durere, căci, cu cât mai mult se înfundau el în ea, și ea în el, cu atât mai puțin îi înțelegea tainele. **Țarina** era o muierușcă ce-l tot purta cu făgăduielile și-l făcea să-i poarte dorul o iarnă întreagă, o iarnă lungă cât un veac” [187, p. 220]. Recurența în poziție-cheie a cuvântului „țarina” îi asigură în context relief simbolic, iar determinativele metaforizate difuzează un val de lirism contemplativ care sensibilizează viziunea naratorului. În romanul *Clopotnița*, descoperim cazuri când cuvântul anaforic se golește de sens în cursul reluărilor succesive, accentul semantic deplasându-se spre restul enunțului, spre elementele figurative care, prin poeticitatea lor, prin densitatea lor emoțională, propagă în discurs unde de lirism: „O **privea** noaptea, *abia mijind pe cerul siniliu*; o **privea** ziua-n amiaza mare, când cerul era senin și *soarele curgea valuri* pe acoperișul ei țuguiat; o **privea topindu-se în amurg**” [190, p. 349]. În romanul *Șatra* de Z. Stancu, reluările anaforice, folosite în paralel cu figuri de construcție sintactică, cum ar fi: paralelismul, gradația, marchează creșterea intonației, care accentuează emoții, fapt ce atrage, de asemenea, intensificarea fluxului liric propagat în discurs: „Omul când se uită înainte, i se pare că **viața** lui va fi lungă, nesfârșit de lungă. Și, de asemenea, i se pare că **viața** e *ceva*, că **viața** e *mult*, că

viața e *totul*. Poate să fie așa, și poate să fie și altfel. Pentru că atunci când omul se uită în urmă, i se pare că **viața** a fost *puțin*, dacă nu chiar *nimic*. Cum *nimic*? Cum putuse să-i treacă prin minte acest gând? **Viața** era *mult*. **Viața** era *totul* și în **viața** ei încăpuse totul: **dragostea** ei pentru Him, care nu se va stinge decât odată cu ea, **dragostea** ei pentru cei cinci fii ai ei și pentru toate odraslele lor” [213, p. 294]. În fragmentul respectiv, expus din perspectiva personajului Sina, repetarea în poziție anaforică a lexemelor „viață” și „dragoste” urmate de o serie de enumerări și interogații retorice exprimă oscilații ale stării sufletești, o infinitate de nuanțe afective, reflectând o interioritate emotivă, dar și reflexivă. Totodată, ritmul trepidant, creat de succesiunea propozițiilor scurte și de asonanța vocalei **a**, reluată în ecou ca un vaier, transformă discursul într-o patetică meditație despre sensul existenței.

În secvențele descriptive din romanul lui D. Matcovschi *Toamna porumbeilor albi*, repetițiile anaforice se îmbină armonios cu alte figuri, ca, de exemplu, cu anadiploza, simploca. Rezultatul este o descriere etajată și complicată progresiv având efect de amplificare a lirismului enunțării. Un rol semnificativ, în această ordine de idei, îl au și propozițiile eliptice de subiect și predicat, ce creează impresia de pulsație a trăirii: „**Orașul** doarme demult, în toamnă și în ploaie doarme **orașul**. În frunze grele de dor doarme orașul. De dor, am zis? Ce fel de dor pot avea frunzele toamna? Frunzele cad și rămân copacii **goi**. **Goi** și triști. Săraci și singuratici. Să treacă prin iarnă. Prin spulber și prin îngheț. **Totdeauna** demni. **Totdeauna** neîngenuncheați. Ca la primăvară să înmugurească din nou” [197, p. 46]. În nuvela *Sania* de I. Druță însă, îmbinarea anaforei cu inelul și poliptotonul intensifică intonația patetică cu care este redat visul personajului central de a crea ceva neobișnuit de frumos:

„**Sanie**... Mare-i lucru **o sanie** [...].

O sanie – atâta îi trebuie omului și iar e om. Numai să-i faci o sanie pe care au visat-o toți lemnarii de pe lume câți au fost, **o sanie** pentru care și cel de sama ta ți-ar zice bade; **o sanie** care ar plânge după drum și drumul după dânsa.

Mare-i lucru **o sanie**” [188, p. 270].

O contribuție însemnată la liricizarea spunerii naratorului heterodiegetic îl au reluările, în poziție finală, ale ultimului lexem ori ale sintagmelor din enunț. Folosite, deseori, în opera lui I. Druță, ele prezintă niște prelungiri menite să proiecteze în halou stările afective ale personajului, sensibilizând nu doar imaginea acestuia, ci și expunerea propriu-zisă, realizată din perspectiva personajului-reflector: „Pesemne, pământul ogrăzii s-a umplut cu atâtea semincioare cenușii [...] că [...] vor tot înflori gămălii pletoase de **maci roșii, maci fierbinți**” [187, p. 218]. În preambulul romanului *Frunze de dor*, invocația retorică „Doamne, Doamne, Doamne”, reluată în referența la sfârșitul câtorva alineate și substituită la final cu alta „Of, bade Gheorghe, bade Gheorghe”,

punctează un dialog imaginar între eroina principală Rusanda și interlocutorii ei. Totodată, aceste invocații fac aluzie la variate trăiri afective, intensificate de reluarea lor în ecou. Alteori, prin mijlocirea repetițiilor finale, naratorul heterodieetic creează antiteze menite să provoace vibrații lirice, care reverberează în întreg contextul: „Viața, oricum ar fi trăită, nu este decât **un crâmpei de lumină**. Pentru fiecare om atât e viața: **un crâmpei de lumină**. Înaintea acestui crâmpei de lumină: **ocean de întuneric**. După ce se va isprăvi acest crâmpei de lumină: **ocean de întuneric, ocean de întuneric și nimic altceva**” [213 p. 241]. O prefigurare originală capătă reluările finale în proza lui I. Druță, căci ele iau forma unor îmbinări de cuvinte conexe în paralel, ale căror corespondențe semantice poetizează discursul și-i atribuie ritmicitate poetică: „Măi, s-o întors crăciunul.

Drept care întreaga Câmpie a Sorociei, cu văile și dealurile sale, cu satele și cătunele de pretutindeni, îngâna în sine ei o colindă, pe care cerul i-o tot picura de sus **fulg cu fulg, vers cu vers**” [187, p. 11].

Cu același rol, de propagare în ecou a lirismului, este folosită de naratorul heterodieetic enumerația, care, după cum precizează M. Mancaș, „nu poate fi încadrată între formele de repetiție decât în măsura în care asemenea acesteia creează în text un model identificabil, completat însă cu elemente lexicale diverse” [85 p. 92]. De multe ori, ponderea enumerațiilor se observă în secvențele descriptive ale naratorului heterodieetic, ce îi permit să manifeste fantezie inepuizabilă, să probeze certe disponibilități de expansiune poetică în planul imaginarului, prefigurând o atmosferă magică, generatoare de un lirism suav, cum e în romanul *La Medeleni*: „**Arome dulci și amărui, mirodenii pipărate, miresme stinse, suflări umile, abia simțite, deslușite totuși...**

Soarele umed – adierile vântului **pe miriști, și grădini, și arături – fructele și frunzele crengilor – trunchiurile pomilor – pământul – frunzele și fructele căzute – și firele de iarbă-ncovoiate**, miroseau de-a valma toate-toate.

Pluteau suflute printre pomi [...] și căderea frunzelor dezmiarda **mâhniri fără de frunte și sfâșieri fără de mâini**” [214, p. 222]. Același procedeu alimentează expunerea cu un lirism grav, solemn în nuvela *Murgul din Crimeea* de I. Druță: „**Un cer senin** ca cel de-acasă, **o lună știrbită** alungă stelele din ochiurile de gheață semănate pe marginea drumului... **Le alungă, le tot scoate** una câte una, dar nu mai poate dovedi – **n-are capăt nici drumul, n-au capăt nici ochiurile de gheață, nici stelele**” [188, p. 129-130]. În romanul *Frunze de dor* însă, enumerațiile cuprinse în structuri sintactice, relativ simetrice prin cadența poetică ce o creează, contribuie la crearea unui cadru narativ „de o sublimă poezie a naturii” [32, p. 70]: „...iar harnicul nostru pământ, culegând această lumină, o răsădește **în mireasma gingașă a florilor, în freamătul**

pădurilor adânci, în țepușele spicelor de grâu, adică în toate cele cărora le zicem noi viață” [188, p. 405].

Cercetătoarea E. Țau subliniază că enumerația participă la crearea unei figuri de construcție sintactică, gradația, „obținută prin aranjarea într-un șir enumerativ a unor termeni, care, în succesiunea lor, sugerează o creștere sau o descreștere progresivă” [133, p. 68]. Multiple exemple din romanul *Frunze de dor* de I. Druță demonstrează faptul că această figură redă intensificarea sentimentelor personajelor, de asemenea, tensiunea afectivă a discursului: „Și au rămas în urmă **o căsuță oarbă**, ce privea cu singurul său ochi, **o femeie frântă de durere** în mijlocul drumului, cu mâinile ridicate spre cer, și peste tot – **frunze galbene, frunze de jale, frunze de dor**” [188, p. 453]. „Plutea încet în urmă baștina unde **l-au udat ploile**, unde **l-au uscat vânturile**, și unde rămăsese tot ce-a avut mai scump în viață” [188, p. 454]. Uneori, gradația se îmbină cu apodoza, care rezidă în plasarea propoziției regente „în urma unuia sau a mai multor elemente subordonate [...], față de care reprezintă o concluzie. Are funcția de a rezolva tensiunea ori așteptarea create în frază de protază” [7, p. 63]. Această figură sintactică este frecventă în proza lui I. Druță. E remarcabil faptul că la acest scriitor protaza, constituită din grupul de subordonate care precedă regenta, este alcătuită din enunțuri simetrice, expuse printr-o optică figurativă și relevă disponibilități expresive, dar și melodico-ritmice, datorită cărora se liricizează regimul narativ. De asemenea, ea mărește forța afectivă a discursului, pe când apodoza o temperează, astfel, se creează efectul de propagare în valuri a lirismului, cum e în următorul exemplu: „Atunci când amurgul vine să împlânzească marea osteneală a unei zile de vară, atunci când mâinile bătătorite se lasă furate de visul unei mângâieri, [...] atunci când te prinde pe neașteptate suspinul singurătății și dorul te arde, și milă ți se face pentru bietul tău destin – atunci încep a răzbate ele în câmpie, frumoasele nopți de vară” [187, p. 154].

Evident, folosirea figurilor sintactice în discursul naratorului heterodiegetic, în scopuri de liricizare, nu este strict reglementată din punct de vedere cantitativ. Sunt autori care le explorează masiv (Z. Stancu, I. Druță), iar alții le valorifică mai rar, cum ar fi M. Sadoveanu, V. Ioviță, D. Matcovschi. Oricum, paralel cu acestea, naratorul heterodiegetic recurge la îmbinarea structurii frazei cu latura semantică a operei.

În opera V. Ioviță succesiunea armonioasă a enunțurilor ample, de largă respirație, ce creează impresia desfășurării unui ceremonial al rostirii, cu efecte magice, menține pe largi parcursuri lirismul contemplativ al povestitorului: „Ning tăcerile astrale. Fulgii cad mășcați și moi. Omături peste omături se aștern, albe și curate, astupând rănilor pământului, îngropând oseminte și înăbușind atâte dureri. Ninge ca într-o feerică noapte de An Nou” [194, p. 18-19]. În proza lui Z. Stancu, propozițiile scurte, de maximă condensare semantic-sintactică, reluate parțial

în fraze ce se desfășoară muzical, accentuează dramatismul trăirii și sensibilizează expunerea: „Cândva!... Cândva! Ce tânără și frumoasă fusese odinioară Sina! Atunci se căsătorise tânărul Him cu ea. Îi dăruise cinci fii. Cu fiecare naștere murise ceva din ea. Și murea ceva din ea cu fiecare an. Femeia se uscaseră și se smochiniseră. Își pierduse vederea. Acum numai el, Him bașa, își mai aducea aminte că altădată o chemase Sina. Acum numai el, Him bașa, își mai aducea aminte că altădată Sina fusese tânără, fusese frumoasă și-i dăruise zile pline de bucurie și nopți pline de arzătoare dragoste” [213 p. 238].

Or, după cum am văzut, regimul narativ heterodiegetic din opera lui Z. Stancu, D. Matcovschi, I. Druță ș.a., instituit de un eu anonim, lipsit de efigie emoțional-psihologică, se liricizează în cazul când acesta operează modificări în planul sintaxei operei, orchestrând în mod măiestrit figurile de sintaxă poetică. Reluările anaforice, asociate cu apodoza și simploca, repetițiile finale, enumerațiile cuprinse în structuri sintactice, relativ simetrice, de multe ori, cu efect gradual, succesiunea armonioasă a enunțurilor ample sunt doar câteva exemple ce învederează intervențiile naratorului heterodiegetic în planul frazei, făcute cu scopul de a accentua atitudinea afectivă față de cele relatate și de a menține, local, fluxul lirismului în discurs.

2.3.2. Strategii ale sintaxei imaginarului de fluidizare/reducție a lirismului

În proza heterodiegetică unde regimul liric este dominant, naratorul, deseori, adoptă multiple strategii de ordonare a întregului, punând în relații complexe unitățile imaginarului, pentru a stimula fluxul și refluxul lirismului, stocările și acumulările lui pe dimensiuni întinse ale narațiunii. Astfel de strategii permit crearea de conexiuni diverse și neașteptate ale elementelor configurative, conexiuni ce alcătuiesc o sintaxă a imaginarului. Amintim că aceasta, în viziunea lui J. Burgos, e o „sintaxă cu totul specială ce guvernează raporturile dintre formele pline și semnificante în primul rând prin ele însele: o sintaxă ce precizează determinările imaginilor-simboluri, conferindu-le o funcție și, astfel, particularizându-le; o sintaxă ce provoacă apariția acestor scheme cu rol de orientare spre anumite grupări ale imaginilor care, la rândul lor le alimentează; [...] în sfârșit o sintaxă ce stabilește coerența scriiturii Imaginarului” [14, p. 188]. E. Țau, pe urmele lui J. Burgos, concretizează că „o atare sintaxă mizează evident pe poetica relațiilor mai ales paradigmatică, apte să stimuleze dezvoltări sensibile ale conținuturilor ideatice și afective, revendicându-și un rol însemnat nu numai în ceea ce privește întregirea mesajului, dar și în ceea ce privește singularizarea lui” [131, p. 164].

Frecvent, sintaxa imaginarului, pe lângă faptul că asigură coerența întregului, contribuie la acumulări de lirism sub formă de percepții subiective, de trăiri și atitudini lirice, în plus, la extinderea acestora pe largi parcursuri narative. Sunt bine cunoscute, în această ordine de idei, numeroase strategii care asigură răspândirea, intensificarea, continuitatea fluxului liric în narațiune. Printre acestea, menționăm organizarea circulară a imaginilor-cheie, reluarea la distanță a anumitor unități lexicale și sintactice, în urma căreia se articulează imagini simbolice, iradiind semnificații, dar și emoții, stări, care se propulsează în valuri; asocierea faptelor, a acțiunilor personajelor, a secvențelor descriptive, ce pun în relief afectivitatea lor, subordonarea seriilor imagistice din narațiune unei imagini centrale ș.a. Asemenea strategii sunt aplicate cu succes, îndeosebi, în proza tradițională, de exemplu în cea a lui I. Druță, Z. Stancu ș.a.

Exemple relevante de fluidizare în discurs a substanței lirice prin intermediul sistemului imagistic pot fi identificate, mai ales, în proza lui I. Druță. În această ordine de idei, una dintre strategiile predilecte ale naratorului druțian este organizarea circulară și în constelație a imaginilor. În romanul *Povara bunătații noastre*, de exemplu, imaginea câmpiei Sorociei, desprinsă din digresiunea lirică a naratorului heterodiegetic în capitolul intitulat *Pădure, verde pădure*, este reluată, cu anumite modificări, la sfârșitul romanului. Constituită din multiple elemente simbolice, a căror articulare îi atribuie complexitate și profunzime, această imagine-matrice este alimentată de trăiri și simțiri contradictorii: admirația pentru spiritualitatea strămoșilor corelează cu tristețea generată de faptul că multe dintre valorile ei au dispărut ireversibil în neantul istoriei:

„Câmpia Sorociei...

O fi fost cândva pe aici, cu mii de ani în urmă, o mare limpede și blândă. [...] dar s-a tot dus, lăsând câmpiei moștenire chipul larg cât o suflare de cer, cu valuri abia-abia însemnate.

O fi crescut pe aici, odată demult, păduri adânci și dese. [...] dar s-au dus, și numai largul câmpiei mai mustește un dor străbun după ele [...].

S-or fi-nălțat pe aici, cândva demult, un cârd de munți cu creste cărunte. [...] dar s-au dus munții, și numai păsările câmpiei rătăcesc zile întregi undeva sus [...]” [187, p. 646]. În contextul în care e plasată, imaginea câmpiei Sorociei realizează joncțiuni cu alte secvențe descriptive și episoade relevante (cum ar fi arderea Ciuturii, descrierea pădurii, după cum am văzut în 2.1.), îmbogățindu-le cu înțelesuri și atribuindu-le o coloratură afectivă bogată. Rețelele semantice, create în urma organizării în constelație a elementelor configurative, ce se subordonează imaginii-matrice, permit circulația lirismului în narațiune, deci liricizarea regimului narativ auctorial și evidențierea unei tonalități confesiv-lirice a expunerii. Reluarea imaginii Sorociei la sfârșitul romanului actualizează, pe de o parte, trăiri și simțiri condensate anterior, iar, pe de altă

parte, reliefează, potrivit contextului (punctat de episodul în care se relatează despre moartea lui Onache Cărăbuș), un nou conținut ideatico-afectiv, în corespundere cu care discursul narativ obține tonalității solemne, de odă. Elogiul naratorului, adus frumuseții acestui plai, dar și virtuților neamului care îi desemnează individualitatea, se încarcă de emoții puternice, trăite grav și profund. Acordurile lirice, ce răsună la final, fac și mai emoționante constatările naratorului cu privire la esențele noastre spirituale, la destinul nostru ca neam pentru care frumusețea și simplitatea rămân calități neprețuite. De accentuat că lirismul expunerii în romanul *Povara bunătății noastre* este determinat și de reluarea circulară a altor imagini, centrate pe unul și același simbol, cum e, de exemplu, cel al ninsorii. Reiterarea unor astfel de imagini nuanțează, pe de o parte, sensurile simbolului, dar, pe de altă parte, creează alte constelații de imagini, ramificând considerabil rețelele prin care se propulsează lirismul în narațiune.

O strategie eficientă de menținere și, totodată, de intensificare a lirismului expunerii rezidă în reluarea și în vehicularea la distanță a anumitor unități lexicale și sintactice. Într-un studiu despre limbajul eminescian, D. Irimia subliniază contribuția repetiției la arhitectura creației poetice, notând: „Ca factor organizator, nu numai al planului semantic, dar și al expresiei, sub aspectul arhitecturii creației poetice, repetiția determină constituirea și profilul unor construcții sintactice de expresive și semnificative simetrii, în relații de interdependență cu ritmul interior al dezvoltării ideii poetice și semnificației lirice” [75, p. 218]. În opinia lingvistei C. Vlad însă, repetiția (numită și recurență) posedă însușirea de a produce relații intertextuale, când se repetă niște ocurențe „care manifestă regularități evidente și semnificative pentru dinamica sensului discursiv” [143, p. 108]. În plus, reluarea unui cuvânt, consemnează cercetătoarea, are și alte funcții textuale. De exemplu, „ca liant în dimensiunea secvențială a discursului, reluarea unui lexem poate contribui la realizarea coeziunii tematice, iar în ansamblul textului se încarcă cu valori de formă, de principiu organizator [...]” [143, p. 109].

Studiind valorile repetiției în opera lui I. Druță, criticul M. Dolgan menționează: „Bogatul și variatul sistem de repetiții [...] contribuie substanțial nu numai la accentuarea și intensificarea unor idei, sentimente, semnificații, nu numai la crearea unei elevate atmosfere poetice, nu numai la muzicalizarea frazelor, ci și la structurarea întregului artistic în jurul unor nuclee ideatice focalizatoare, la organizarea compozițională a operei” [44, p. 105-106], idee confirmată de analiza, din acest unghi de vedere, a romanului *Biserica Albă*. Unul dintre nucleele focalizatoare, albul, reluat de diverse forme gramaticale, adjectivale ori substantivale, articulează, în roman, o vastă imagine simbolică, ce conotează multiple semnificații, dar și emoții, care se reiau în valuri, dând expresie lirică „visului dintotdeauna al neamului nostru de a se arăta lumii – pe vreme bună sau rea – în toată curățenia, noblețea, demnitatea și frumusețea sa creștinească” [44, p. 106]. La

finalul romanului, naratorul, în regim auctorial, sintetizează conglomeratul de sensuri iradiate de simbolul albului:

„Și **albă** a tot fost și fost biserica din Ocolina. **Albea** iarna, când cădeau peste dânsa fulgi mășcați și moi, ningând-o cu turla cu tot; **albea** în toiu verii, când soarele, topindu-se în pereții vâruți, o făcea să lumineze; **albea** în tihnitele nopți de vară, la bătaia lunii, când totul aduce a basm, a poveste; **albea** la răscrucea anotimpurilor, când – nici tu vară, nici tu toamnă.

Albă era biserica din Ocolina în zilele de sărbătoare, **albă** pe vremea marilor nedreptăți; cu glasul-i **alb** se ruga cerului pe vreme de secetă, cu **albu**-i neprihănit mulțumea Domnului când le veneau anii cu roadă. **Albă** stătea la căpătâiul mirenilor, petrecându-i în lumea celor dreți, și **albă** răsărea în ochii micilor ocolineni ce vedeau pentru prima oară lumea...” [190, p. 356-357]. Repetarea lexemelor „albă” și „albea” în diferite ocurențe, contribuie la îngroșarea conturului simbolic al cuvântului „alb”, dându-i configurația unei imagini integratoare, care, în virtutea sugestivității, a polivalenței sale semantice, obținute în context metaforizat, subordonează sensul întregului ansamblu epic, iradiind multiple capitole. Asocierea, în acest caz, a simbolului *albului* cu cel al *muntelui* și al *luminii* din *Ora îmblânzirii cugetului*, a *seminței* din *Steaua de la Betleem*, a *bisericii* din *Culoarea destinului*, *culoarea veșniciei* creează, în capitolele respective, un aflus al lirismului, care tălmăcește stări de pietate și seninătate, de aspirație spre purificare, de nostalgie și speranță în izbânda binelui și a frumosului, lirism ce sensibilizează viziunea naratorului heterodiegetic.

În nuvela *Toiagul păstoriei* de I. Druță, naratorul reiterează, în regimul său auctorial, o singură replică, „Bine”, ce aparține personajului central, păstorul, accentuând situația lui în lume și atitudinea lui față de această lume. Această replică este, după cum consemnează Gr.Vieru, „un fel de parolă care îngăduie intrarea păstorului în veșnicie, o replică ce relevă și mai mult tăria interioară a *păstorului*. Misterul „binelui” ce sună ca un refren în Baladă accentuează prin contrast și dă forță nouă celui alt refren (central, de fapt) cuprins în dramatica replică” [142, p. 209-210]. Reluarea în refren a acestei replici „dramatice”, „Și n-avea oi”, accentuează drama ontologică a păstorului care „și-a pierdut turmele, dar nu și *memoria arheală*” [165, p. 9] și creează, în plan compozițional, niște „perioade” ce, pe de o parte, segmentează narațiunea în episoade, închipuind niște volute lirice cu o coloratură afectivă diferită, iar, pe de altă parte, asigură continuitatea, în ansamblul narativ, a unui lirism „arheal”, având drept dominantă nostalgia originilor, aspirația reîntregirii cu ființa mioritică.

Chiar de la începutul nuvelei, povestitorul adoptă o perspectivă lirico-poetică în prezentarea eroului central, învăluind prezența acestuia în aburul unui lirism nostalgic. E. Țau observă că „Privirea naratorului insistă [...] asupra asemănării lui cu un munte („*Era nalt și*

zdravăn cât un munte”), asemănare folosită în continuare pentru a grefa în trama narativă ideea posibilei descendențe din „mioriticii” coborâtori la vale („*căci de acolo, de la munte o fi coborât neamul lor*”) [131, p. 136]. Imaginea lumii lăuntrice a personajului evidențiază dominantele lui afective și se înscrie în albia aceluiași lirism „arheal”, ce actualizează un fond afectiv impregnat de fiorii tăcerii și ale liniștii ancestrale: „Nu-i plăcea însă *groaza*. Nici să fie cuprins de groază, nici să vâre groaza în alții nu-i plăcea, și trebuiau să se întâmple lucruri nemaipomenite pentru a trezi în el mult temutul cela răcnet” [189, p. 478].

Nu în ultimul rând, reiterarea unității sintactice „Și n-avea oi” contribuie la acumularea, în magma lirică a discursului, a unor trăiri dramatice, pline de amărăciune, declanșate de constatarea condiției vitrege a păstorului „smuls din mediul său cosmic și încorsetat în spațiul ocupantului sovietic” [165, p. 12], lipsit definitiv de ocupația sa ancestrală care îi făcea existența plină de rost.

În episoadele următoare, prin detalierea cadrului de desfășurare a acțiunii, lirismul contemplativ umple spațiul epic, generând o atmosferă de liniște și armonie, al cărei farmec este susținut de gesturile ritualice ale păstorului, ce denotă activarea memoriei lui arheice, capabile să-l smulgă din plasa timpului istoric, situându-l, după cum afirmă criticul T. Codreanu, „în miezul ființei-ca-ființare” [165, p. 12], idee susținută de fragmentul: „În acele amurguri nesfârșite de vară, când se face, și iar se face și nu se mai face odată sară, cântarea și fumul din vârful dealului se lăsau moale peste sat ca un semn de binefacere, de blagoslovire. [...] Totuși fluierul din vârful dealului nu s-a lăsat rușinat de două-trei vorbe [...], avea [...] darul de-a mângâia, de-a îmbărbăta, de-a face sufletul să se rupă de la pământ, să zboare [...]” [189, p. 480]. Raportarea acestor secvențe la laitmotivul „Și n-avea oi” conturează o lume imaginară, „*cea a visului*, susține E. Botezatu, *a posibilului*, – un *departe* salvator, orizontul deschis spre lumină, traducând nostalgia după un ținut visat, frumos, cald. E nostalgia paradisului, un „**dincolo**” mistic care ispitește. De aici impresia de plutire incertă, de visare, de suspans existențial” [9, 190].

În același timp, cealaltă replică recurentă, „Bine”, cu care păstorul apreciază fapte, întâmplări legate de coexistența lui cu satul, urzește în jurul lui o lume a armoniei și toleranței, a răbdării și înțelepciunii. În postură de observator și interpret al istoriei marcate de vicisitudini, personajul se profilează drept „o figură e n i g m a t i c ă, închizând în sine ceva indefinibil, ceva nelimepzit până la capăt. I-am zice **omul-enigmă, omul-taină**, căci impresia tulburătoare de ființă enigmatică stăruie până la sfârșit. [...] Toate sunt învăluite într-un abur de poezie și de umbră, într-o ceață indefinită, ca acea care ascunde contururile precise ale dealului său” [9, p. 197]. De reținut că, în opoziție cu optica poetizată a naratorului, prin a cărui prismă figura

păstorului capătă dimensiunile unei ființe afabile, ce-și dezvăluie substraturile lirice prin felul de a trăi și a reacționa la provocările vremii, cea a satului, pragmatică și realistă, devoalează misterul păstorului, reducându-l la un individ naiv, de care se poate profita, uneori, ca de o soluție salvatoare. De aceea, în momentul când pe scena narațiunii apare colectivitatea și se aude „gura satului”, lirismul expunerii se temperează vădit, am spune chiar că are loc un reflux al acestuia, instituindu-se regimul narativ nonliric:

„Se mai zicea că e mult prea zgârcit la vorbă, și atunci când nu vrea el, nu poți scoate cu clește vorba dintr-însul. [...]

Se mai zicea: mintios ca și ciobanul cela din vârful dealului. [...] Dar, pe de altă parte, cum să nu fie deștept cel care are timp pentru a cerne toate prostiile ce-i trec prin cap, și le tot înăduși acolo, în fașă, fără a le fi spus cuiva?” [189, p. 481-482]. Alternarea punctelor de vedere liricizate și nonliricizate ale povestitorului contribuie la propagarea în valuri a lirismului, ale cărui flux și reflux pun în evidență acuitatea și intensitatea stărilor lirice proiectate.

Aceeași strategie de reiterare, pe parcursul narațiunii, a unei replici cu scopul de liricizare a perspectivei narative este utilizată și în romanul *Șatra* de Z. Stancu. Reluarea enunțului *toți se uită la ei ca la niște morți* din discursul transpus al protagonistului Him bașa, asociată cu câteva imagini simbolice sugestive, reprezentând dominante ale tanaticului (clopotul care bate a mort, muștele mari care îi însoțesc pe „oamenii oacheși” în preajma fluviului ș.a.) întreține senzația de coșmar perpetuu și face să se perinde în ecou vaierul sfâșietor al ființei devastate de istoria necruțătoare, de conștiința trecerii ireversibile a timpului, un bocet metafizic, ce instaurează un lirism elegiac de maximă gravitate.

O particularitate însemnată a sintaxei imaginarului din narațiunea heterodiegetică tradițională rezidă în asocierea unor unități configurative cu lumea lăuntrică a personajului, încercată de trăiri intense. Adeseori, acestea reprezintă niște descrieri peiagistice, mai mult sau mai puțin întinse, care au funcția de a reflecta viața afectivă a personajului, de a accentua disponibilitatea lui emoțională. De exemplu, în romanul *Frunze de dor* de I. Druță, secvența în care Domnica află că Rusanda îi este sortită lui Gheorghe (căci așa au arătat picăturile de ceară de pe oglinda apei), este urmată de o imagine ce sugerează răvășirea sufletească a eroinei, ce își deplânge înăbușit visul spulberat: „Pe la zori a început să picure streășina casei. Vin stropii unul după altul, dar niciodată nu se aude să cadă câte doi deodată – numai câte unul, câte unul, câte unul...” [188, p. 329] Amărăciunea Rusandei însă de a nu-l afla pe Gheorghe în lan, acolo unde era așteptat, este transmisă de o imagine sugestivă, constituită dintr-o serie de personificări, ce umanizează viziunea naratorului asupra naturii, o confidentă discretă a eroinei :

„Nu-i?”

Sufla un vânt rece. Din zare izvoră o lume de nouri și tot veneau, veneau buluc. Se tânguie mohorul, legănându-se pe haturi, tremură singuratic firul de grâu, drumul s-a ghemuit sub plapuma lui zdrențuită de troscot, zace singurel și străinel” [188, p. 353].

Alteori, naratorul lui I. Druță găsește echivalente imagistice de altă natură, pentru a identifica o stare, a o amplifica. De exemplu, durerea tatălui, care și-a pierdut feciorul drag în război, este transmisă de narator prin intermediul unui „*support*” psihologic concret” [44, p. 79], identificat de un obiect real din preajma personajului – un toporaș, „pe care îl purta de cu sară cu dânsul. S-a uitat lung la topor, la coada lui de stejar lustruită, și pe obrajii palizi au apărut două picături de lacrimi. Era o coadă făcută de Toadere. O făcuse iarna într-o sară și nici nu i-a arătat-o. A zărit-o badea Zânel într-o zi și mult s-a bucurat de lucrătura feciorului său.

„O să fie gospodar...” [188, p. 402]. Când însă personajul „sub povara unei amărăciuni de care nu mai avea să scape” [188, p. 403] a ieșit pe drumul satului, naratorul, prin următorul detaliu, pe de o parte, hiperbolizează durerea pierderii, iar, pe de altă parte, demonstrează solidaritatea umană: „Și oamenii [...] deschideau porțile înainte ca să încapă cu durerea lui cu tot” [182, p. 403]. Or, pentru sentimentele obsedante ale eroilor, pentru a reda sensibilitatea lor inconfundabilă, naratorul află echivalente dintre cele mai surprinzătoare în plan expresiv și revelator.

De notat că în proza non lirică, asocierea unei secvențe descriptive cu lumea interioară a eroului generează, de asemenea, efluvii de lirism, cauzând liricizarea regimului narativ. Astfel, în romanul *Ion* de L. Rebreanu, roman realist, scris în regim narativ obiectivat, este o scenă despre care criticul M. Tomuș relatează următoarele: „vâzând, într-o zi de sărbătoare, pe hotar, un țăran sărutând pământul, i s-a deschis, prin această imagine, care i s-a părut simbolică, perspectiva nucleului emoțional mai degrabă decât al celui problematic al romanului” [128, p. 197]. Scena despre sărutul pământului, situată, de fapt, în centrul romanului, e o reprezentare încărcată de afectivitate a legăturii țăranului cu glia, o legătură ancestrală, imposibil de zdruncinat. Asocierea pământului cu „o fată frumoasă care și-a lepădat cămașa arătându-și corpul gol, ispititor”, numeroasele verbe și expresii „era pătruns de fericire”, „îi râdeau ochii”, îl sfârâmă [...] cu o plăcere înfricoșată” [201, p. 312] ș.a. traduc elanul sufletesc al lui Ion, „robul pământului”, țăran aspru și neînduplecat, al cărui suflet vibrează înfiorat la atingerea de taina pământului, numai de el aflată, prin sărutarea lui pătimașă. Lirismul acestei scene transmise în regim actorial, multitudinea de valențe simbolice, care i se asociază, îi atribuie valoare de nucleu narativ, ce acaparează fondul emoțional al acestui roman, fiind un important centru de iradiere afectivă.

Importante resurse de liricizare posedă și unele regimuri sintactice, desemnate de J. Burgos. Unul dintre acestea este cel eufemistic, potrivit căruia majoritatea imaginilor scriiturii se

organizează în funcție a doi poli: „Loc spre care ne retragem – pentru a ne ascunde, a ne reface sau a ne regenera –, [...] și loc în care ne retragem, ne regăsim și pe care nu am vrea să-l mai părăsim niciodată” [14, p. 194]. De asemenea, acest tip de sintaxă „generează pe lângă acumularea de elemente de coordonare, o mulțime de procese de asimilare și metaforizare și, mai ales, o mulțime de procese repetitive” [14, p. 198]. Sintaxa refugiului, după Burgos, impune o viziune fragmentară, întru totul subiectivă și fundamental concretă asupra lumii și a lucrurilor” [14, p. 198].

În romanul *Frumoasa fără corp* de Gh. Crăciun, naratorul heterodiegetic⁴ împrumutând pe rând optica personajelor-reflectorii, Octavian Costin și Vergil Bratu, conturează aspecte ale realității obiective prin mijlocirea unor serii imagistice, care se subordonează imaginii luminii, reiterate, în acest scop, în roman: „Drumul era scăldat într-o lumină limpede, subțire. O văzuse aruncată pe ziduri în pete și frânturi tremurătoare, strecurată în suluri prelungi printre frunzișurile istovite ale fagilor, oglindită verzuie și grea în apele Părușei, sticlind în geamuri ca o spumă de argint” [184, p. 7]; „Lumina se așterne ca o pânză aurie peste pereții vechi, de curând văruiți” [184, p. 8]; „Și mai departe, în lumina uscată, subțire ca un geam vălurit și fragil, acoperișuri cenușii de case, pomi și tufișuri, iarba, linia tot mai subțire, încovoiată a drumului” [184, p. 9]. Pregația luminii în sistemul de imagini ce transfigurează realitatea face ca aceasta să-și piardă concretețea, materialitatea, iar cel ce o percepe astfel, Octavian Costin, se desemnează drept un eu contemplativ, cuprins de nostalgia derealizării, care pune la îndoială realitatea lumii, trăind-o ca pe o frumoasă iluzie. Acest sentiment al nostalgiei se intensifică atunci când eul se retrage în „lumea trupului” prefigurată de numeroase imagini concatenate care transmit o stare de crispate trupească, însoțită de o durere sfâșietoare, care face palpabilă materialitatea corpului: „Însă în timp ce vorbea și propozițiile îi zburau cu greutate de pe buze, Octavian își dădea seama că vrea să pară cu tot dinadinsul mai puțin suferind decât era, simulând o inutilă dezinvoltură, ce nu putea acoperi durerea infiltrată peste tot, în încrețirea ca de frig a obrazilor, în tremurul vizibil al pleoapelor, în pupilele mici, umede. Durerea creștea în el ca o buruiantă sufocându-l cu frunzele ei groase și fierbinți, înăbușându-i până și puterea de a vorbi, străpungându-i carnea cu mii de rădăcini fibroase și foarte subțiri ce izburneau în afară pe întinderea pielii ca niște vârfuri de ac” [184, p. 35]. Constelațiile de imagini senzitive sensibilizează narațiunea, o umplu de un lirism specific, numit de Simona Popescu „lirism ca funcție a corpului”.

⁴ În romanul postmodern, conceptul de narator heterodiegetic este înțeles, mai degrabă, drept un „eu ontologic cu statut de narator, autor abstract și de cititor totodată”. În : Șlehtițchi, Maria. Romanul generației '80. Construcție și reprezentare. Chișinău: Cartier, 2014. p. 66.

Ieșirea din corporalitatea agresivă și sufocantă este dorită și echivalează cu o evadare din sine într-o lume nou-creată, în care sunt proiectate fantasmalele intimității. Octavian Costin se refugiază în lumea scrisului, urzită de imagini ce transmit fascinația transformării trupului în literă: „*Trupul de sus*, corpul superior, cel din care coboară fluidul vital, el nu credea în astfel de idei, alunecare aiurea a gândului, snop dezorientat de atomi irosit în nimicul fierbinte al conștiinței” [184, p. 39]; „O fizionomie calmă, un soi de liniște ce urcă dinăuntru, din capilarele cărnii, din alveole și miezuri de plasmă, și se izbește neputincioasă în țesuturile subțiri, îmbrăcate în vată a auzului” [184, p. 261]. Or, scrisul ca „lepădare de piele”, ca efort continuu de a forța limitele proprii ființei, împinse sistematic în abisul scriiturii implică, în viziunea lui Gh. Crăciun, o interiorizare succesivă care atrage o construcție etajată a sistemului imagistic, ceea ce evidențiază acumulări de percepții subiective, de trăiri care liricizează regimul narativ.

Importante posibilități de ordonare a sistemului imagistic în scopul de a menține lirismul expunerii pe largi parcursuri au unele procedee de compoziție, cum e contrapunctul. În *Compunere cu paralele inegale* de Gh. Crăciun, vocile narrative ce aparțin autorului abstract, personajului-narator Vlad Ștefan și altor personaje (anonime) urzesc un ansamblu de imagini, ce se distribuie alternativ pe două planuri narrative, care interacționează doar simbolic: unul este punctat de cele patru *Epure pentru Longos*, care rescriu romanul *Dafnis și Cloe*, iar altul de cele 11 narațiuni, care surprind viața cuplurilor (Liana Șanta și Laurian Coțescu; Teohar și Dania; pictorul Virgil și Ița), narațiuni ce proiectează societatea românească contemporană.

În cele patru epure, naratorul impersonal, care nu este decât „un avatar” al lui Vlad Ștefan, reia episoade semnificative din romanul grecesc, întregindu-le cu fapte și întâmplări imaginate, ce nu s-au desfășurat în textul-prototip. Narațiunea e absorbită în întregime de descriere, care, în proza lui Gh. Crăciun, „nu e un mod de progresie narativă, specifică literaturii în genere”, ci „întrerupe voit firul narațiunii, mutând accentul din exterior spre interior. Descrierile nu au consistență realistă, nu sunt simple tablouri din natură, pasaje de trecere de la un eveniment la altul, ci rezultatul unor percepții senzitive, sensibile” [39, p. 240]. Secvențele descriptive, constituite din aglomerarea imaginilor vizuale și auditive, proiectează, prin luxurianța detaliilor exotice, o lume mitică, de vis, ce copleșește prin frumusețea și miracolul ei: „Înainte, o lume de ierburi, o plasă încâlcită de fire de foi, constelații alburii, îmbălsămate de flori, hățșuri de miroșuri uscate, șopârlele, gândacii, muștele, fâlfâit rar de păsări [...] viespile de pădure, bâzâitul lor tors și freamățul fibros al aripilor de libelulă. Înapoi [...] plesnetul, plescăitul, tunetul, izbiturile ușoare, de vâl înspumat, ale apei. Marea era albastră. Valuri rupte și frânte. Lovituri repetate de falange fluide, franjuri, zdrențe, apa retrasă susurând în pârlăieșe, aruncată înapoi, năpustită în stâncile de la marginea golfului, transparentă și tulbure, cu fire de alge, [...]

nisip roșu și negru [...]. Dar totul nu era decât înșelăciune. Marea nu are culoare, nu are sfârșit. Marea, zeul, puterea. Marea nu moare” [183, p. 16-17]. Naratorul, un contemplativ și vizionar, totodată, înzestrat cu certe disponibilități de expansiune poetică în planul imaginarului, reeditează, de fapt, o lume originară trăind, tumultos și expansiv, frenezia iubirii, frica, deznădejdea. Personajele Dafnis și Cloe înfățișează niște exploratori neobosiți ai firii, ce li se revelează în bogăția ei de senzații, gusturi, simțuri.

O particularitate însemnată a sintaxei imaginarului din cele patru epure rezidă în faptul că naratorul îmbină deseori imaginarul pitoresc al naturii cu cel somatic, de o senzorialitate debordantă, suprimând, considerabil, evenimentialul. În consecință, se produce un aflux de lirism, al cărui circuit permanent prin arterele narațiunii asigură continuitatea regimului narativ liric: „Își vârâse degetele adânc în nisip, plângea neauzit, scurma cu unghiile de parcă ar fi vrut să-și sape acolo o groapă umedă, roșie, adâncă, întunecată în care să-și aștepte sfârșitul, convulsia, tremurul, noaptea. Să-l învâluie buzele moi ale nisipului, să-l înghită încet carnea îngândurată a adâncului, să se despice albăstrimea fibroasă a cerului și să-l absoarbă între faldurile ei, dinți de nori să-l strivească” [183, p. 95]. Se aud în pasaj, după cum menționează, pe bună dreptate, C. Mușat, „ecourile unei simfonii a simțurilor, ca și vibrația unei lumi demult apuse, ale cărei „semnale” mai pot fi recepate prin intermediul unei pagini străvezii de carte” [100, p. 329]. Dacă în romanul lui Longos e „o continuă narativizare a liricii, în *Epura pentru Longos* tendința evidentă e de a reduce la minimum dimensiunea narativă pentru a oferi textului „carnație lirică” [100, p. 329-330]. Lirismul lui Gh. Crăciun e consubstanțial unei poetici a senzorialității, ce contribuie la configurarea unei metafizici a erosului, conform căreia nu sufletul, ci trupul, o expresie a armoniei universale, este măsura supremă a lumii, simțurile, senzațiile revendicându-și superioritatea, iar fiziologia umană însăși devenind sursă de reflecție. Imaginarul somatic, explorat copios în epure, augmentează, aprofundează atmosfera eterică și senzuala a romanului lui Longos, și, de asemenea, alimentează lirismul expunerii, amplificându-l și mărinđ puterea lui de rezonanță.

Atmosfera încărcată de exotism, susținută de rescrierea subtilă a idilei din romanul antic, alternează cu viața monotonă și prozaică a familiei contemporane, expusă în regim narativ nonliric. Liana Șanta și Laurian Conțescu, Teohar și Dania, pictorul Virgil și Ița constituie cupluri ce încearcă să identifice, pentru ei înșii, niște repere existențiale, niște centre ce le-ar restitui armonia originară, cupluri ce comit greșeli, execese, eșuează deseori. Deosebirea dintre aceste personaje și cei doi îndrăgostiți din romanul antic, Dafnis și Cloe, este evidentă. Eroii se poziționează diferit pe cele două paliere ale lumii, istorice și mitice: ca soți ori amanți complexați și neîmpliniți, devastați de stări de spirit inexplicabile și ambigue; ca adolescenți ce

trăiesc cu înfrigurare bucuria clipei, frumusețea vieții, armonia dragostei. Organizarea în opoziție a acestor personaje contribuie la intensificarea tensiunii dramatice a discursului, întrucât ele reprezintă două lumi inconciliabile, una idilică, situată în afară de timp, alta istorică, reflectând criza unei epoci cinice și desensibilizate.

Lirismul, abundent și plin de fervoare în cele patru epure, își temperează simțitor prezența în narațiunea ce punctează existența avatarurilor contemporane ale lui Dafnis și Cloe – Lianeii Șanta și Laurian Conțescu; Teohar și Dania; Virgil și Ița. Am putea spune că se produce un reflux al acestuia în momentul când naratorul povestește despre viața prozaică a acestor eroi. Or, alternanța permanentă a planurilor narrative, a trecutului auroral și a prezentului istoric creează în romanul *Compunere cu paralele inegale* o dinamică a lirismului, ce presupune o mișcare periodică: între flux și reflux.

Observăm, pe alocuri, că narațiunea, ce prezintă evenimente contemporane, e „atinsă”, totuși, de lirism, doar că el își pierde din amploarea și „prețiozitatea” sa originală, devenind plat și searbăd, lipsit de vitalitate. De exemplu, *Epura pentru Longos*, care proiectează într-un imaginar opulent lumea mitică, se opune ca ton și atmosferă narațiunii din capitolul III, *Hello, my friend*, ce începe astfel: „Marea era albastră, cafenie, vânătă ca într-o carte. Ca într-o pagină de carte în care marea mai fusese descrisă o dată” [183, p. 31]. Lirismul exuberant-sentimental, specific evocării din epură, se convertește în unul prozaic, prin viziunile ironico-parodice ce-l infuzează, susținute de bruiaje stilistice constând din asocieri inedite de cuvinte incompatibile. Capitolul intitulat *Hello, my friend* se încheie cu episodul despre ciocnirea studentului Dionisie Balc cu un milițian plin de zel și reiterează astfel motivul mării:

„Pune mâna pe geantă și îi trage fermoarul: prosoape, ziare, scoici, ciorapi, un slip, un spray, ochelarii de soare, un pix și un carnet. Îl ia și îl deschide. Milițianul se căznește să citească: „*Hello, my friend, so happy to see you again! I was so alone and by myself. I can't make it*”. El nu înțelege mesajul, dar reține carnetul.

Marea era albastră, cafenie ca o copertă de disc” [183, p. 36]. Lipsită de amănunte pitorești, descrierea fixează, în detaliu, atmosfera în care trăiește omul contemporan, în speță, citadin, înconjurat de lucruri utile, din care și-a făcut un cult, dar îndepărtat de ceea ce este esențial; neînțeles și neînțelegând pe alții. În această ordine de idei, reveria bucolică oferă șansa unică a ieșirii din sine, a asumării unui eu, ce și-ar putea recupera inocența pierdută și reactiva resorturile originare ale afectivității și sensibilității.

Disponerea în contrapunct a textului rescris și a narațiunilor cadru contribuie la circulația în roman a unui lirism de esență nostalgică, căci anume nostalgia se relevă drept dominantă afectivă a *rescrierii* lui Gh. Craciun, o nostalgie după o lume miraculoasă, care stă sub

semnul ireversibilului. Autorul demonstrează că rescrierea creează nu numai efecte parodice și ironice, dar, de asemenea, și sensibilizatoare, susținute de mișcarea oscilantă a lirismului în *compunerea sa cu paralele inegale*.

Studierea strategiilor privind sintaxa imaginarului în proza lui I. Druță, Z. Stancu și cea a lui Gh. Crăciun, ne permite să concluzionăm că organizarea unităților configurative prin reluarea lor circulară sau la distanță, prin dispunerea lor în contrapunct ori prin subordonarea unei imagini centrale, generează variate iradierii simbolice, mito-poetice în narațiune, iar, odată cu acestea, oferă posibilitatea de a fluidiza lirismul în narațiune, fie prin acumulări însemnate, fie prin reducții severe.

2.4. Concluzii la capitolul 2

- Regimul narativ heterodiegetic, chiar dacă este instituit de un eu anonim și, aparent, impersonal, demonstrează certe posibilități de liricizare. Studierea acestui regim sub aspectul perspectivei narative în proza lui M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță a dovedit că ea nu rămâne un simplu unghi de prezentare a evenimentelor și a faptelor narate, ci, fiind asimilată unui mod poetic de a percepe lumea, se manifestă și ca viziune artistică revelatoare, marcată de expresivitate și sensibilitate.
- În proza românească a secolului al XX-lea, o importantă sursă de liricizare a regimului narativ este poeticitatea perspectivei mitice și simbolice, deoarece se impune, după cum am văzut în romanele: *Creanga de aur* de M. Sadoveanu și *Povara bunătații noastre* de I. Druță, și ca viziune de notabilă expresie poetică, ce se manifestă nu numai local, ci și la nivelul întregului ansamblu, creând halouri sensibilizatoare, ce transgresează textul.
- Pe lângă poeticitatea perspectivei care, beneficiind de puterea de rezonanță a unor simboluri cu valoare de nucleu ideatic, asigură prelungirile lirismului în narațiune, un rol important în liricizarea regimului heterodiegetic în opera scriitorilor tradiționaliști: I. Teodoreanu, G. Meniuc, V. Ioviță ș.a. îl au mijloacele figurative, folosite infuzional, cu diferite funcții stilistice în planul verbal al perspectivei. Tot ele, în mare parte, dezvăluie direct ori indirect atitudinile afective ale eului, care tălmăcește interioritatea personajelor, recurgând la regii inspirate ale elementelor figurative: redundanța lor, modalități de acumulare cu finalitate lirică, reluarea și dispunerea lor simetrică, metaforele-dublete, construcții asimetrice ș.a. Asimilarea opticii personajului-reflector de către naratorul heterodiegetic contribuie la reduplicarea perspectivei lui poetizate și supraordonatoare.

- Generat de imagini poetice expresive și sensibilizatoare, lirismul în narațiunea heterodiegetică este fluidizat, intensificat, accentuat de numeroase procedee de sintaxă poetică, în special, de repetiții, ce au diferite configurații, fiind îmbinate cu apodoza și simploca, enumerații cuprinse în structuri sintactice relativ simetrice, de multe ori, cu efect gradual ș.a.– toate având menirea să mențină lirismul la nivel local, creând așa-zisele „zone” lirice. Acestea sunt exploatate, în mare măsură, în opera lui I. Druță, reprezentativă, în această ordine de idei, totodată, configurații inspirate ale acestor construcții se pot observa și în proza lui Z. Stancu, D. Matcovschi.
- Sintaxa imaginarului, punând în relații complexe unitățile imaginarului (imagini, stări, personaje), stimulează fluxul și refluxul lirismului, stocările și acumulările lui pe dimensiuni întinse ale narațiunii. Printre cele mai răspândite strategii de intensificare a fluxului liric, putem menționa reluarea lor circulară sau la distanță, iar de menținere a lui în ansamblul narativ – contrapunctul, subordonarea unei imagini centrale. Aceste strategii ale sintaxei imaginarului sunt utilizate, mai ales, în proza lui I. Druță, dar se regăsesc și în proza lui Gh. Crăciun.

3. REGIMURI HOMODIEGETICE LIRICE ÎN ROMANUL ROMÂNESC AL SECOLULUI AL XX-LEA

3.1. Identitatea lirică a naratorului. Valorificări ale modelului homodiegetic

3.1.1. *Lirismul de atmosferă și propensiunea spre fabulos în proza descriptivă a lui M. Sadoveanu*

În literatura română, dar și în cea universală, sunt cunoscuți mai mulți scriitori, cum ar fi M. Sadoveanu, Z. Stancu, L. Blaga, I. Teodoreanu, I. Druță, C. Aitmatov ș.a. care vădesc apropieri emoțional-psihologice cu naratorii creați de ei înșiși, dezvăluindu-le temperamentul, disponibilitățile afective. Personalitatea lui M. Sadoveanu, în această ordine de idei, este reprezentativă: pe parcursul îndelungatei sale activități de scriitor, ziarist, funcționar public, activist și politician, acesta și-a conturat o imagine proteiformă, nu în ultimul rând, în corespundere cu o anumită conjunctură, și totuși, după cum demonstrează monumentală sa operă, principalul ax ce-i menține verticalitatea, este sensibilitatea lui neordinară, vibrantă, care răbufnește cu putere în literatură. Potențialul afectiv sadovenian, după cum observă majoritatea cercetătorilor prozei lui, este probat, îndeosebi, de scrierile ce abordează tema naturii, o constantă a operei sadoveniene atât în perioada începuturilor, care se înscrie pe linia realismului sentimental și a naturalismului descriptiv [88, p. 571], de formulă sămănătoristă, cât și în cea de maturitate ce asimilează elemente ale realismului liric, magic, social. Exegeza românească relevă deschiderea deosebită a scriitorului M. Sadoveanu către universul naturii, subliniind că „Vraja narațiunii sadoveniene, unda de poezie care înfioară, cu adierea ei molcomă, aproape fiecare pagină, își au însă obârșia [...] în capacitatea sa neobișnuită de a înregistra, cu ochiul și cu urechea, mișcarea neostoită a firii” [126, p. 244]; că există, în cazul lui Sadoveanu, o anumită consubstanțialitate dintre om-natură, în virtutea căreia, „el adaugă laturii picturale a naturii una afectivă, direct emoțională – omul” [55, p. 28]; că anume, în proza sa descriptivă, scriitorul își manifestă lirismul direct, „lipsit de sentimentalitate”, având „spiritul unui mare contemplator al universului silvestru și acvatic, exaltând infinitele tipuri de a exista a unei naturi ineputabile” [89, p. 202,] și că, în definitiv, „Procesul de însușire a peisajului, de trăire a lui prin experiență direct își are originea în mișcarea sufletească originară de desprindere și atașament, totodată, de spațiul natural cel mai familiar” [127, p. 43].

O mărturisire din *Anii de ucenicie* articulează sintetic viziunea lui M. Sadoveanu asupra raportului eu-natură, care s-a transformat într-o adevărată obsesie tematică: „M-a interesat totdeauna orice peisagiu în orice împrejurare și în orice clipă a vieții, fără să mă obosească, fără

să mă plictisească; m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză și simbioză. Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular: brazdă, stâncă, ferigă, tufiș de smeură, arbore și tot ce pare nemișcător: faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stâncii, arborelui, smeurei și ferigii. Cu atât mai vârtos alianța aceasta a vieții nenumărate se manifestă între mine și sălbăticiuni – zburătoare, gâze și fiare; între mine și apele care curg, palpită ori întind luciuri neclintite în soare și primesc în afundul lor rumeneala lumii pline. [...] Mă voi stinge în curând; dar icoanele acestea, ca și lucrurile unui astru mort, vor continua să fie, fără sfârșit” [207, p. 402-403]. Cercetătorul I. Opreșan tălmăcește această mărturisire, apreciind „dorința de integrare în natură a scriitorului”, care „e generată – ca și pasiunea vânătorii în adolescență de altfel –, de forțele sale instinctuale; că ea constituie o formă de manifestare a unor tendințe stihiale, elementare ale personalității. Or, dacă interpretăm bine, rezultă că sentimentul naturii reprezintă, în cazul lui Sadoveanu, nu un adaus conjunctural, ce ar putea lipsi, ci un dat fundamental indispensabil, dăltuit și adâncit de vreme” [102, p. 140].

Cu o explicație mai amplă a predilecției lui M. Sadoveanu pentru proza descriptivă vine N. Manolescu în *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, în care criticul, situându-l în cele patru generații succesive de scriitori: D. Zamfirescu, L. Rebreanu, Camil Petrescu și a lui A. Holban și consemnând tendința acestora pentru valorificarea subiectelor inspirate din viața modernă [88, p. 572], notează: „Întâiul lucru ce se observă este neaderența sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism și la mașinism. O anume retragere în trecut ori în natură s-a constatat demult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puțin, la începuturile activității lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 și chiar mai târziu, când industrializarea punea în pericol structuri sociale și morale străvechi, stârnind nu numai opoziția unor scriitori, dar și pe aceea a sociologilor, care se disputau asupra căilor de modernizare a României” [88, p. 572]. Reiese că obsesia sadoveniană pentru tematica naturii se datorează nu numai aceluși „dat fundamental indispensabil”, invocat de I. Opreșan, ci și unui climat social bulversat, tehnologizat, străin spiritului acestuia, de unde și dorința de întoarcere la natură, de recuperare a armoniilor originare, de restabilire, în acest fel, a echilibrului interior. De aici și o puternică participare la viața naturii, observarea și cunoașterea ei în profunzime, acordarea ritmului sufletesc la ritmul vieții elementelor, infuzia propriului suflet în natură [102, p. 139], comuniune posibilă prin practicarea pescuitului și a vânătorii – două mari pasiuni în viața lui M. Sadoveanu.

Evaluată în plan psihologic, atracția lui M. Sadoveanu pentru tematica naturii descoperă acțiunea asupra scriitorului a unei obsesii caracteristice procesului creator, a cărei esență este

dezvăluită de cercetătorul D. Mihăiescu: „Unele idei și sentimente ce se instalează cu o anumită persistență pe un sol psihic fertil, devin forța motrice a mecanismului creator, devin fondul motivațional al întregului demers, eliberarea intervenind numai atunci când conținutul obsesiei este concretizat, obiectivat într-o operă artistică, științifică sau de un alt interes individual sau colectiv” [98, p. 9]. Ori, sentimentul naturii, funciar personalității sadoveniene, se desoperă în opera sa descriptivă, reprezentată de *Țara de dincolo de negură*, *Valea Frumoasei*, *Ostrovul lupilor*, *Nada Florilor* ș.a. prin mijlocirea unei serii de naratori, niște alter-ego-uri ficționale, înzestrate cu funcția de rezonatori ai stării de spirit inedite trăite în spațiul naturii de autorul însuși. Deci, eul biografic și cel artistic se confundă pentru a da o expresie unică sentimentului naturii, care, grație artisticului, capătă valențe general-umane.

O particularitate esențială a regimului narativ al unei astfel de proze rezidă în însușirea naratorului de a-și exprima direct reacțiile emoționale imediate, în legătură cu fenomenele din lumea înconjurătoare, propulsând în narațiune un lirism de suprafață, declarativ, ce accentuează implicarea lui afectivă evidentă, dar și sensibilitatea acută. Un asemenea lirism este susținut de exploatarea masivă a lexicului afectivității. Potrivit M. Mancaș, atare lexic „cuprinde un *corpus* relativ vast și extrem de eterogen, care poate fi segmentat în clase/subclase de termeni, având fiecare proprietăți morfologice și semantice diferite” [85, p. 7]. Incluzând diverse părți de vorbire: substantive, verbe, adjective, lexicul afectivității e utilizat la Sadoveanu cu scopul de evaluare a tonusului emoțional al povestitorului, a gradului de participare la cele văzute, auzite în universul naturii. Nu intenționăm să realizăm un inventar copios al acestui lexic, vrem doar, prin câteva exemple, să subliniem faptul că acesta reflectă, în mare măsură, manifestarea emotivității povestitorului în *Nada Florilor*, *Țara de dincolo de negură*, *Ostrovul lupilor*: „Mă aflam în ajunul unui mare eveniment. Avea să mă ducă la pescuit la Nada Florilor [...]. Mi-am cărat așternutul afară în cerdac, m-am culcat și am încercat să adorm. Neconținut **simțeam** în pleoape boldurile stelelor și **mă răsuceam ca pe grătar**. De la o vreme am intrat în acea stare care nu-i nici somn, nici trezie: e **o febră** specială pe care o cunosc unii vânători și pescari. [...]

Am deschis ochii dintr-o dată și am văzut un sfert de lună în cerul negru peste livezi pustii în care susura vântul. Am stat **tulburat și nedumerit**, până ce-am străbătut timpurile și m-am regăsit. [...]

În răsărit se zidise o culme de nouri posomorâți. Simțeam în urechi și-un bâzâit subțire de vânt. **M-am înfiorat** la gândul că s-ar putea stârni un vifor de ploaie; ar fi fost o catastrofă iremediabilă [...]. [204, p. 40]; „Sentimentul veșniciei părea să mă învăluie izvorât din lucruri; clipa era **tristetea** celor iremediabil și cu desăvârșire pierdute.

– Într-adevăr, **am suspinat** eu fără voie; semne de toamnă” [208, p. 71]; „Ne-am îndreptat într-acolo **cu uimire și plăcere**, până ce-am înțeles că farmecul acela e a unei iluzii” [205, p. 326]; „Așteptarea aceasta plină de **înfiorare** și de viziuni, de atâtea ori încercată, lovește totdeauna în inimă ca ceva nou” [205, p. 384]; „Apariția aceasta **mi-a mișcat sufletul** ca un element însuși al naturii; **ș-am simțit** în mine, cu **bucurie înaltă**, puterea tinereții. Mireasma nouă a pământului ș-a brazilor **îmi umplea pieptul**” [205, p. 441]. O observație ce se impune din lectura acestor fragmente este că amploarea corpusului afectivității nu se datorează atât diversității lexicale, cât frecvenței aceluiași termenii. De exemplu, verbul „a simți”, înlocuit cu „a suspina”, „a mișca”, „a umple”, substantivele „inimă”, „suflet”, „piept” substituite sinonimic în diferite ocurențe și urmate de diferite calificative ce concretizează o multitudine de stări trăite de narator (liniște, tristețe, tulburare extremă etc.), exprimă adeziunea emoțională puternică a naratorului la natură, reprezentând niște „urme” vădite ori mărci ale sensibilității lui. Figurația bazată pe componentele afectivității însă devine expresia superlativă a afectelor lui.

Disponibilitatea emotivă a povestitorului din *Nada Florilor*, *Ostrovul lupilor*, *Țara de dincolo de negură*, interioritatea lui predispusă spre lirism își manifestă pregnanța, când, în calitate de locutor, adică de producător al enunțurilor, el își asumă și funcția de enunțiator, adoptând puncte de vedere cu divers colorit afectiv, în acest fel construindu-și o efigie emoțional-psihologică aparte, dar și o viziune artistică originală. Altfel zis, o importanță sporită la liricizarea regimului narativ îl are privirea naratorului care selectează, reține detalii, fapte, dându-le relief de prim-plan sau plan secund. Relevanța artistică a privirii, precum și expresia ei lirico-sentimentală atribuie expresivitate universului conturat. După cum afirmă B. McHale, „spațiul lumii ficționale este un construct, așa cum sunt personajele și obiectele care îl ocupă sau acțiunile ce se desfășoară în cadrul lui. În mod tipic, în scrierile moderniste și realiste, acest construct spațial este organizat în jurul unui subiect preceptor, fie un personaj, fie perspectiva adoptată de un narator imaterial” [95, p. 80]. În povestirea *Nada Florilor*, în calitate de subiect preceptor apare un personaj colectiv, copiii, care convertesc realitatea în imagini ce desfată văzul și auzul. Semnele naturii sunt explicate prin mijlocirea imaginației alimentate de lectura basmelor, care permite analogii, echivalențe, multe de nuanță umoristică, evidențiindu-se astfel, proștețimea și candoarea opticii puerile: „Venea împotriva noastră ca un păienjeniș. Curând sticli în mărgelile oblice. Foltanele de stof tresăriră, frământându-se. Balta scăpără de bulbuci. Și păienjenișul de stropi ne învăluie brusc, apoi se liniști asupra noastră o ploaie călduță și totuși răcoritoare” [204, p. 70]. O viziune similară, constituită din asociații cu lumea fabulosului, e punctată și în *Ostrovul lupilor* de un narator matur, dar care privește cu aceeași mirare și manifestă aceeași atracție spre hiperbolizare și umanizare, ce denotă propensiunea spre fabulos,

ca marcă a unui lirism ludic, ingenuu: „Vântul sporea și fața pustiei se posomora de vârtejuri. Din asfințit veni cu hărnicie balaurul nourilor învălmășind negreața și scăpărând fulgere. N-aveam nicio scăpare, nu puteam ocoli în niciun adăpost” [207, p. 68]. Perspectiva fabuloasă, adoptată de narator în ambele secvențe, generează un lirism de atmosferă, asemănător după substanța și vibrația sa cu acela din *Fiind băiet păduri cutreieram, O, rămâi* de M. Eminescu, lirism ce învăluie lumea evocată, situând-o într-o altă dimensiune existențială, pe un alt tărâm. Nu întâmplătoare sunt, în această ordine de idei, și denumirile locațiilor *Nada Florilor, Ostrovul lupilor*, ce închipuie niște ținuturi simbolice, protectoare a unui spirit tainic, spații izolate, mirifice, fascinând prin secrete de nepătruns.

Mobilitatea privirii și frenezia trăirii contribuie, în *Ostrovul lupilor* și *Valea Frumoasei*, la consituirea unei viziuni teatralizate asupra vieții naturii, percepute drept scenă pe care se perindă, în manifestări spectaculoase, viețuitoarele ei. Apariția lor, de fiecare data memorabilă, este fixată din perspectiva „din afară”, căci pare să fie filmată de o cameră de luat vederi, ce își îndepărtează ori apropie cât mai mult obiectivul, iar omul din spatele ei observă, apreciază, interpretează comportamentul sălbăticiunii cu multă fantezie, demonstrând o filiație afectivă cu ea: „Din când în când ieșea câte un țăstar la lumină și ne privea cu mirare de la marginea locuinții lui subpământene. Când se simțea primejdut de ciudata priveliște ce venea asupra-i, făcea o tumbă arătându-ne numai o clipă piciorușele de dinapoi și codița. Văzduhul se umplea de aur, fără ca băraganul să cedeze a-și deschide inima cernită și misterioasă” [201, p. 57]; „mă mai suisem și în alte primăveri după acel *tetrao urogalus* al muntelui, și totuși aveam iarăși surprinderea și uimirea veche în apropierea lui. Îndată după cloncănitul discret-bolborosit, îmi pătrundea în auz a două strofă, când cântărețul își ascute pe un fel de tocilă stranie chemarea de amor. În acest scurt timp al dublei chemări, tetrasul ia un fel de poziție oratorică, desfășurându-și coada în evantaliu întinzându-și gâtul cu penele înfoiate. Când prinde să asculte, ochii lui tiviți cu roș se închid de extaz și urechile i se astupă. Se cufundă în deliciul înșelător al preliminarilor dragostei” [208, p. 27-28]. N. Manolescu notează că există la Sadoveanu descrieri în care „prevalează delicatețea amănuntului, ochiul pitoresc din țesătură, ca în această tapiserie, înflorată și bogat zugrăvită în culori, a bălții, unde se distinge fiecare nuanță și e tras până la capăt fiecare contur. Rățoiul egiptean (*Țara de dincolo de negură*) cu pene de azur și ochii de ametiste fumurii pare coborât dintr-o stampă, deși încordarea cu care primește pericolul pune un accent dramatic în tablou” [88, p. 587]. Astfel de descrieri, numeroase în narațiunea *Valea Frumoasei*, dar și în alte opere, prin frumusețea lor covârșitoare, poetizează perspectiva naratorului, intensificând impresia de situare pe alt tărâm, a cărui atmosferă gălăgioasă, frenetică e transmisă de un eu ce

rămâne totdeauna „după camera de luat vederi”, un eu ce își cenzurează cu mare grijă trăirile, neadmițând dezlănțuirea lor, pentru a nu altera frumusețea tabloului prezentat.

O interesantă strategie de constituire a viziunii asupra spațiului naturii este utilizată în *Țara de dincolo de negură*, concepută ca „un parcurs încifrat al inițierii în natură, pregătindu-se parcă să ne călăuzească pentru o mai profundă și mai fertilă intrare în *timpul Naturii*” [144, p. 98]. În povestire, naratorul homodiegetic, adoptând perspectiva „odată cu”, relatează despre inițierea sa în universul naturii, inițiere înțeleasă ca accedere într-o zonă mistică, ce ascunde semne misterioase, și, totodată, ca o cufundare în propria interioritate, o interioritate tainică, ce se dezvăluie treptat prin formularea și orchestrarea iscusită a punctelor de vedere, ce vădesc fațete diferite ale acestui eu. Una dintre ele este expansivitatea, reliefată de proiecții imagistice, pline de însuflețire, ce surprind dinamismul și vitalitatea vieții naturii, prezentate ca spectacol al geologicului. N. Oprea opinează că „[...] vitalismul exuberant și cantitatea incomensurabilă constituie notele descriptive în perspectiva cărora autorul percepe eternitatea viețuitoarelor de toate formele și mărimile ce umplu mediile pământului, dar mai ales eternitatea vietăților infime” [102, p. 111], părere susținută și de exegeții C. Ciopraga [31], N. Manolescu [89], D. Vicol [140].

La începutul povestirii *Țara de dincolo de negură*, este plasată o secvență descriptivă, ce denotă firea expansivă a celui ce o contemplă: „În plaurul plutitor, adică din pământul nou alcătuit din aluviuni, stuhuri, plante și tot ce adună și preface moartea, – o viață nouă și înfrigorată fremăta. Plante necunoscute scânteiau în soare. Lejnicioare albastre se cățarau spre pământurile stuhului. Liane felurite se amestecau alcătuiind draperii. Într-o luncă de tamarix, înflorită ca cerul, cântau într-un amurg privighetorile. În adâncul umbrei, în dosul acestui strălucit decor, miile de paseri și de animale trăiau o viață neînfrânată. Și subt ele, în apa fierbinte și-n mîlul cald, altă viață a găngăniilor fără număr, fără sfârșit, multipănă și fabuloasă, izvorâtă din veșnicie. Pajura țipa sus în cer, unde curge râul cel mare al vînturilor. [...] Din scorburi bătrâne de sălcii tresăreau egrete grațioase – ca niște bucăți de zăpadă înaripată. [...] Poposind sub revărsarea argintie a unei sălcii, stînd amîndoi cap lîngă cap, am văzut găngăniile înotătoare îmbrăcate în crustă cafenie tivită cu roș, alungându-se într-o rază de soare printre alte găngăniile, puzderii de nenumărate forme” [205, pp. 321-322]. Privirea atentă și admirativă a naratorului selectează elementele naturii, plante, vietăți, le aranjează într-o suită ce se precipită caleidoscopic, făcînd să se amestece, în imagini exuberante, culori, sunete, mișcări continue, prefigurîndu-se, astfel, un univers permanent agitat, în care mustește, veselă și triumfătoare, viața, a cărei vervă este accentuată, în planul verbal al perspectivei, de numeroase verbe la

imperfect: „scânteiau”, „se cățărău”, „se amestecau”, „cântau” ș.a.– o lume pitorească, învăluită într-o atmosferă magică, ce exaltă simțurile.

Tensiunea lirismului în narațiune e menținută de alternanța imaginilor vizuale cu cele auditive, creatoare de opoziții palpitate, bunăoară, între tăcerea monumentală și izbucnirile gălăgioase, relevându-se intenția povestitorului de a transmite atmosfera în continuă, magică transformare a naturii, și, subtextual, emoțiile de care e cuprins. „Când ieșirăm spre poiana Jidovului, luci soarele în asfințit, în aur și purpură; vântul căzu și plângerea pădurii conteni. Se vedeau lucind până în depărtări valurile codrului. Și-n desigurile de-aproape începură a suna glasuri de paseri mărunte. [...] Și când geana de foc de la asfințit se închise și prinseră a veni din râpile pâraielor umbre, deodată auzirăm pe deasupra poenii guruitul caracteristic al sitarilor și zboruri grațioase începură a se încrucișa prin fumegarea înserării” [205, p. 377]. Perspectiva „odată cu” aparține aici unui grup de vânători, din care face parte și naratorul însuși, iar comunitatea de percepții lirice denotă impactul puternic al frumuseții din jur asupra lor.

De notat faptul că atunci când realizează câteva evocări ale primelor sale expediții vânătoarești, naratorul se distanțează de propria persoană și relatează despre sine însuși la persoana a III-a, adoptând perspectiva actorială a copilului, un „ucenic” în ocupația cinegetică. Pe de o parte, distanțarea de propriul eu obiectivează viziunea narativă, iar, pe de altă parte, îi infuzează note nostalgice, care, distonând cu vioiciunea și spontaneitatea opticii copilului, menține, de asemenea, tensiunea afectivă a discursului:

„Trece domol malul bălții. Caută din ochi alte desigurii de lozii, cu alte scânteieri de oglinzi. I s-arată deodată într-o cotitură Siretul cu ape mari, curgând în singurătate. Zboruri de sălbătăciuni se înclină spre el – dar și ele sunt ale singurătății. Totu-i nou și curat sub cerul ca toporașul. [...] Și toate într-adevăr sunt altele, cum n-au mai fost niciodată și cum nu vor mai fi în acest colț de pământ. E o priveliște unică, o clipă trecătoare. Și copilandrul își începe ucenicia c-un suflet la fel, c-o simțire pe care n-a mai încercat-o și care va rămâne în el ca un cristal al amintirii” [205, p. 336-337].

Pe parcursul povestirii *Țara de dincolo de negură*, eul-spectator este dublat de un eu reflexiv, drept urmare, privirea lui se interiorizează, relevând consonanțe profunde între universul său interior și cel al naturii. Criticul I. Vlad susține că „O gravă și tulburătoare confesiune sadoveniană transmite cititorului mesajul scriitorului consacrat NATURII. Univers indisolubil legat de ființa care trăiește organic, intim, în natură, cititorul are să găsească în acest *topos* fundamental o *filosofie a Naturii*, o perspectivă care afirmă comuniunea în *substanță*, interpretarea *Lumii* prin natură, descifrarea zonelor ei adânci, atât de înrudite cu destinul omului” [144, p. 97]. Contemplarea naturii e o cale de revelare a misterelor cosmice în raport cu care

omul își descoperă singurătatea sa în lume și vremelnicia, trăind acut sentimentul de tristețe și melancolie: „Era o noapte albă, cu zăpadă tânără și ireală, – ceva din depărtări și din trecut, amintire din alte vieți și alte milenii. Era o înmărmurire de pământ primăvărat, înflorit alb. Și avui deodată sentimentul singurătății celei mari, în care eram fulg al morții, – și-mi apărură lacul cel negru din pădure în ramă imaculată, cu sălbătăciunea grațioasă a liniștii de pe mal oglindindu-se o clipă în el” [205, p. 363]. Imaginile acestei realități fantastice, urzite din metafore inspirate, subzistă lirismul de atmosferă, iar revenirea redundantă a elementului cromatic *alb* intensifică senzația de gol sufletesc și de solitudine, ele fiind proiectate parcă pe fundalul imens al naturii. Asocierea cu celălalt termen cromatic, *negrul* lacului din pădure, în care se reflectă „sălbătăciunea grațioasă a liniștii de pe mal”, creează impresia contopirii cosmicului cu terestru.

Deschiderile spre cosmic ale spațiului terestru sunt frecvente și ele atestă o conștiință contemplativă absorbită de nostalgia cosmicității, de dorința abstragerii dintr-un ținut al perisabilității, al curgerii ireversibile a timpului în împărăția veșnicei tinereți, nealterate de vreme [102, p. 134]. O atare viziune motivează gravitatea expunerii și grandoarea priveliștilor dezvăluite de narator.

În concluzie, subliniem că modelul homodiegetic valorificat de M. Sadoveanu în proza sa descriptivă, se centrează pe un narator, a cărui identitate lirică este definită de sentimentul naturii, trait neîntrerupt și cu mare intensitate, generator al unui suav lirism de atmosferă ce învăluie lumea evocată. Un rol de seamă în instituirea lirismului în narațiune îi revine privirii eului-spectator, prin a cărui prismă este prezentat spectacolul naturii, dar și al meditațiilor eului reflexiv, relevând consonanțe între universul său interior și cel al naturii.

3.1.2. Lirismul contemplativ al prozei lui L. Blaga. *Hronicul și cântecul vârstelor*, *Luntrea lui Caron*

Mai puțin studiată, apreciată și popularizată în comparație cu poezia, proza lui L. Blaga reprezentată de două scrieri cu caracter autobiografic: *Hronicul și cântecul vârstelor* (1965) și *Luntrea lui Caron* (1990), e străbătută de un spirit însetat de esențe, interogativ și contemplativ, dramatic și liric, căci, potrivit lui L. Rusu, „în tot ceea ce a creat, se resimte un suflu blagian unitar, o atmosferitate, o vibrație blagiană, întreaga sa creație are o anumită aură specifică lui Blaga, care dă unitate operei sale. Aceasta, fiindcă totul era filtrat prin alambicul lăuntruului său, luând, după necesitate, forme variate, păstrând însă urmele vibrațiilor originare care au dus la zămislirea lor. Vibrațiile originare, care se repercutau în tot ce a creat, formează unitatea operei lui Blaga, unitate care nu împiedică o diversitate de expresie” [117, p. 146]. Or, conform

afirmației exegetului, unitatea operei blagiene, ce întrunește poezie, proză, dramaturgie, filozofie, este susținută de lumea lăuntrică a autorului, de niște „vibrații originare”, care țin de structura identitară a acestei personalități. Componentele principale ale acestei structuri sunt dezvoltate cu generozitate de contemporanii lui L. Blaga, care i-au conturat un profil moral și psihologic unic. Câteva dintre aceste dezvoltări rețin atenția noastră. Criticul C. Ciopraga îi apreciază, de exemplu, „Înfățișarea statuară de consul roman, cum l-a fixat în bronz Romulus Ladea, dar părând că trece pe deasupra lucrurilor în urmărirea a ceva nedeslușit, dincolo de orizont...” [30, p. 301] și îi completează portretul cu următoarele detalii: „Estimat [...] după ținuta exterioară (uneori costum cadrilat, pantalon bufant de turit englez) modernul Blaga pare un obișnuit al bulevardelor și automobilului. Gânditorul e însă adeptul umbletului pe jos, al cunoașterii directe, el „iscodind” programatic „locurile cele mai retrase din preajma cetății, câmpul, vegetația, dealurile, viile, crângurile, apele”. Descifrarea locurilor pasagere, în raport cu ceea ce durează, îi umple programul” [30, p. 302]. L. Rusu evidențiază nepotrivirea cuvântului „încet”, în cazul lui L. Blaga, întrucât „El era *cumpănit*, cumpănit în mers, în atitudini, în convorbire și discuție. [...] Era, fără îndoială, un mare imaginativ, dar nici vorbă nu putea fi de o imaginație cu înclinare spre reverie, ci de o concentrare robustă spre sesizarea sensului lucrurilor, avea o imaginație „trează”, însă încălzită de alambicul dospirii lăuntrice” [117, p. 145]. M. Martin stăruie asupra unei caracteristici esențiale a firii lui Blaga, cea de muțenie [94, p. 263], o predispoziție spre tăcere, invocată și de A. Avrămescu [3, p. 64], predispoziție ce a devenit, așa cum mărturisește Ov. Drâmba, într-un interviu acordat lui Z. Cârlogea, o componentă fundamentală în „arhitectonica poeziei lui Blaga”, „un element principal de sugestie”, semnificând „o stare de așteptare tensionată sau de contemplație liniștită și senină, sau o incertitudine îngrijorată, sau o prezență copleșitoare a tainei” [23, p. 21]. Tăcerea cumulează multiple sensuri în poezia blagiană, după cum afirmă exegetul G. Gană [61, p. 239-245], și corespunde unei stări de a fi ce acutizează simțurile, intensificând sensibilitatea metafizică a eului, propice activării unei vederi ieșite din comun, ce permite viziuni dincolo de lumea fenomenală în manifestările ei secrete. Această stare de a fi se conjugă în opera scriitorului cu trăiri, impresii, senzații, sentimente, ce asigură persistența unui lirism de esență contemplativă.

În *Hronicul și cântecul vârstelor*, operă concepută ca „narațiune confesivă” [6, p. 135], ca „meditație existențială, un metaforic „cântec al vârstelor” ce dezvoltă cu fermecătoare pregnanță etapele realizării unei conștiințe intelectuale de excepție” [5, p. 135], Blaga își sensibilizează viziunea prin asumarea unei stări de contemplație ce-i permite accesarea la miracolele ce țin de propriul eu și lume. Miracolele din universul copilăriei sunt devoalate ori intensificate prin adăugarea, în planul viziunii, a două perspective, a copilului și a maturului.

Opticile lor se suprapun și corelează în permanență: exuberanța imaginativă, proprie copilăriei, este valorizată de reflexivitatea specifică maturității. Bunăoară, miracolul vorbirii este tălmăcit de un cugetător ce din fapte obișnuite știe să discearnă și să dezvăluie esențialul, dublat de un poet, care, recurgând la analogii de mare finețe, la fraze ceremonioase și suple, atribuie o expresie emoțională devenirii întru cuvânt: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. [...] Cuvântul meu nu seamăna cu nimic. Nici măcar cu o stângace dibuire pe la marginile sunetului, cu atât mai puțin cu o prefigurare a unei rostiri articulate. Adevărat e, pe de altă parte, că muțenia mea plutea oarecum în echivoc și nu îndeplinea chiar în toate privințele condițiile unei reale muțenii, căci lumina cu care ochii mei răspundeau la întrebări și îndemnuri era poate mai vie și mai înțelegătoare decât la alți copii, iar urechea mea, ispitită de cei din preajmă, se dovedea totdeauna fără scăderi”; „Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuș tocmai de toate zilele, sau poate o nefirească luciditate s-a vârat, cu efecte de anulare, între mine și cuvânt. Și prinsei a vorbi vorbe legate. Țineam mâna, rușinat, peste ochi, și vorbeam. De sub streășina degetelor și a palmei cu care mă apăram încă de lumea cuvântului, graiul ieșea din gura mea întreg, lămurit, picurat ca argintul strecurat. [...] Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul original al neamului omenesc” [178, p. 11-12]. Apologia accederii spre lumea cuvântului este lipsită de declarații și manifestări exuberante. Ea se înscrie în albia lirismului contemplativ, ce permite adoptarea unei atitudini senin-admirative asupra miracolului vorbirii, perceput ca parte a corolei de minuni a lumii: „A grăi e echivalent, la Blaga, cu actul de a lua în primire păcatul original al neamului omenesc, adică o pierdere a stării de increat, o desprindere de Totul matern, de contopirea deplină cu unitatea inițială. Refuzând cuvântul, copilul își prelungește starea edenică printr-o perpetuare a spațiului-matrice”, consemnează A. C. Batori [162, p. 165].

Lirismul contemplativ alimentează și viziunea simbolică asupra toposului copilăriei, care, din perspectiva expansivă a copilului, înfățișează un univers pitoresc, structurat în câteva cercuri concentrice: în primul cerc, se află cele două grădini, unde „se ofilea în permanență un pin, de sub care culegeam adesea acele căzute, gălbui, înmănunchate la un capăt, ca niște țăntari cu cinci picioare lungi” [178, p. 16] și era „uriașul castan”, „ce copleșea cu coroana lui toată casa. Bănuiam sub scoarța castanului lăcașul unui duh legat în chip misterios de destinul casei și al familiei” [178, p. 16]. În al doilea – „între casă și șură se înghesuia, pitită, bucătăria de vară, străjuită de-un dud cu frunză deasă, sub care vara luam masa, învăluți de cântecul puterilor păsărești” [178, p. 17]. În al treilea cerc, „un modest salon, mobilat într-un fel mic-burghez, unde domnea totdeauna o răcoare de piatră. Mi-aduc aminte de două dulapuri vechi de nuc, cu uși ce

luceau în jocuri ca de apă, și de o comodă biedermeier pe care un ceas auriu, pus sub un clopot de sticlă, cânta când era „tras” două melodii vieneze cu sunete metalice săltărețe și ușurele, ce evocau o epocă” [178, p. 17]. Disponerea elementelor spațiale pe cele trei centre concentrice și perceperea lor dintr-o perspectivă ludică, susținută de comparații și metafore ingenioase, contribuie la articularea unui spațiu imaginat ca o ierarhie de valori afective, din care se constituie lumea copilului ce i se deschide plină de fabulos și mister.

În romanul *Luntrea lui Caron*, naratorul Axente Creangă, un dublu livresc al lui L. Blaga, prin care acesta își ficționalizează identitatea sa empirică, relatează despre istoria dramatică a românilor din anii postbelici, trăită pe viu, ca experiență personală complexă, în calitate de martor și participant la evenimentele narate. În exercitarea funcției de reprezentare, acest narator adoptă un dublu registru de percepere a realului, ce corespunde celor două roluri principale asumate: de „cronicar neliniștit” [137, p. 519], ce dezintegrează concretul în imagini sugestive, pentru a transmite spiritul unei epoci și al unei lumi în degringoladă și de poet, al cărui ochi contemplă frumusețea și armonia lumii. De aceea și regimul lui narativ este fluctuant: fie obiectivat, fie liricizat.

În regim obiectivat, Axente Creangă expune fapte istorice, ce au modificat „traectoria firească a existenței” personajelor Alexe Păcurariu, Simion Bardă, Marga Mureșanu, bătrânul Loga ș.a. În această ordine de idei, E. Abrudan comentează: „Minciuna generalizată, răzbunările, abuzurile, distrugerea sistematică a valorilor materiale și spirituale sunt descrise în cuvinte simple, dar cu atât mai cutremurătoare cu cât recunoaștem în fapte și personaje personalități ale timpului și evenimente istorice reale” [160, p. 18]. Prin „cuvinte simple”, bineînțeles, se are în vedere exprimarea clară, precisă, lipsită, în aparență, de resursele afectivității. Lumea „haotică și agresivă”, în care trăiește Axente Creangă, este cea a haosului [160, p. 17], producător de zgomote deșarte, propagandistice, de instabilitate, nesiguranță și pericole. De aici și necesitatea refugiului într-un spațiu protector și revitalizant, capabil să-l deturneze din calea unei pieiri fizice ori spirituale inevitabile. „Traseul parcurs de Axente Creangă, în cuprinsul montan, corelat cu zona de amplă rezonanță istorico-mitică a Sarmisegetuzei, reprezintă, desigur, o călătorie spre centrul matricial al ființei și al colectivității, în pericol de a fi strivite, ambele, de teroarea istoriei, o inițiere în ceea ce reprezintă, pentru filozoful spațiului mioritic, o simbolică retragere în timp, o regresivă salvatoare în sacru”, notează M. Antofi [161, p. 44]. Retragera, în câteva rânduri la munte, la sat, care identifică, în special, spații ale naturii eterne, este relatată în regim liricizat, naratorul având prilejul să-și descopere latura contemplativă a ființei sale. După cum observă G. Gană cu privire la poezia blagiană, „Sursa principală a lirismului va fi contemplarea universului sensibil, a naturii ale cărei apariții sunt resimțite sau înțelese ca forme ale substanței

primordiale și eterne” [60, p. 167], observație ce poate fi extinsă și asupra romanului blagian. Doar că, de multe ori, lirismul contemplativ se dizolvă într-o tragică gravitate. De exemplu, retragerea într-un sat de munte din incipitul romanului, sub presiunea „unui haos ce se revărsa peste meleagurile țării”, e înțeleasă drept un refugiu „în preistorie”, într-un topos mitic, unde se stabilește o legătură organică între om și natură. Conștiința traumatizată de istoria ireconciliabilă se oglindește în tablouri descriptive a căror vervă nestăvilită accentuează disoluțiile lăuntrice ale personajului-narator, Axente Creangă: „Frunza se dezvoltase în câteva săptămâni cu o repeziciune aproape sonoră în tot peisajul. Verdele dozat cu lumină tare, avea acea transparență proaspătă, ce nu durează decât vreo două săptămâni constituind faza de pastel a primăverii. Lăcustele și găngăniile de tot soiul umpleau văzduhul cu liturgia lor răsăriteană, însoțită de cântarea de strană a bondarilor. Intensa solidaritate ținea cumpănă unei tristeți lăuntrice, amărăciunii și îngrijorării, ce mă copleșeau în cursul nopților, ca în ajunul unor întâmplări prezise de apocalips, dar mereu amânate” [179, p. 32]. Satul, muntele, soarele ce „răsărea de după o înaltă coamă” [179, p. 30], luna ce „creștea, mutându-și locul apariției în fiecare seară” [179, p. 30], elementele vegetale nelipsite, în peisagistica acestui roman, devin părți componente ale unei geografii spirituale, ale unui univers cosmotic. Accederea spre un atare univers „conduce la elaborarea unui mit poetic individual, bazat pe arhetipuri și modele stabile, înseamnă crearea unei realități alternative sau, mai exact, a unei veșnicii alternative prin care se poate depăși nonsensul, constrângerea, lipsa de libertate și coșmarul cotidian al contemporaneității. [...] mitul reprezintă pentru autor și eroul său forma cea mai bună de existență, fiind creat de fantezie, de imaginația liberă de orice constrângeri, el reprezintă o materializare a concepției sale despre libertate”, afirmă E. Abrudan [160, p. 20]. Numeroasele secvențe descriptive servesc drept suport pentru dezvăluirea viziunii mitice a naratorului, dar și a firii lui lirice, contemplative, peisajele devenind episoade din biografia afectivă a lui Axente Creangă, reacții la impulsurile lumii lui interioare ce aspiră la liniște și armonie.

Sentimentul naturii, de care e copleșit eroul și care-i alimentează lirismul nu e niciodată linear, monocord ori rectiliniu, având multiple expresii: nostalgie, gravitate, seninătate, jubilație etc. Spre sfârșitul romanului, Axente Creangă inserează în narațiunea sa câteva texte poetice, apărute separat sub semnătura lui L. Blaga, care, după cum menționează V. Cubleşan, „pulverizează linia narativă, derivând-o fie printr-o mișcare subtilă înspre poematice și liric, fie surprinzător spre eseu și filosofie” [167]. Textele poetice, *Cântecul stelelor*, *Greierușa*, *Zodia cumpenei*, altoite pe coloana epică a romanului, nu numai „îi pulverizează linia narativă”, ci și îmbogățesc semnificativ substanța lui lirică cu elemente ale reflexivității. Scrierea acestor texte marchează recuperarea, după o lungă perioadă de inactivitate, a inspirației, a acelei liniști ce îi

deschide calea spre izvoarele obturate ale creației. Axente Creangă reîncepe să scrie, fiind retras la Valea Căpânei cu Ana Rareș, „o aspirație obsedantă a eroului, pentru ca în final să întruchipeze drumul său către echilibrul interior și către redescoperirea „existenței creatoare” [137, p. 524]. În singurătatea muntelui, în acest spațiu original încărcat de splendoare ce proiectează o atmosferă plină de calm și armonie, sufletul chinuit al lui Axente, rănit de istorie, se tămăduiește în mod miraculos. Aflarea în spațiul naturii pentru alter-egoul blagian reprezintă momentul unui total acord între creație și eros, ceea ce conduce la regăsirea de sine. Simbolul greierușei din poezia omonimă, în contextul în care apare, evidențiază dragostea ca putere salvatoare, capabilă să anuleze timpul istoric, situând omul într-un tărâm al liniștii și al împăcării.

Așadar, la instituirea regimului narativ liric în proza blagiană, decisivă este structura emoțional-psihologică a naratorului care vădește predilecție pentru contemplație, ce-i deschide accesul la miracolele existențiale. Totodată, acest narator are vocația dedublării, percepend realitatea prin optici diferite: a copilului și a maturului, a „cronicarului” și a poetului. De aici și alternanța de regimuri diferite care individualizează modelul narativ homodiegetic, explorat de autor.

3.1.3. Patosul lirismului digresiv al lui Z. Stancu. Romanul Descult

Elogiat, contestat, ignorat sau „uitat”, scriitorul Z. Stancu și-a rezervat, în virtutea unui temperament uman și artistic deosebit, un loc distinct în literatura română, neacoperit de nimeni până în prezent. Profilul inedit al prozei lui, mai cunoscute decât poezia, căreia îi datorează ascensiunea în spațiul literar, este susținut de nota lirică și memorialistică, ce corelează armonios. Criticul Ov. Ghidirmic avertizează în legătură cu relația strânsă ce se stabilește între Z. Stancu, poetul și prozatorul următoarele: „O prejudecată tinde să identifice, în sens, contrar, pe poet, în activitatea de prozator, acea formulă, de maxima generalitate, de „lirism în proză”, aplicabilă mai tuturor prozatorilor, găsindu-și, în cazul scrierilor în proză ale lui Stancu, o mai justificată îndreptățire” [65, p. 40]. Cercetătoarea S. Craia completează: „vocea lirică s-a transferat în proză, modelându-și sonoritățile pe aceleași teme, dar în mod diferit, și difuzându-le în materia epică a romanelor, cărora le-a conferit stilul lor atât de singular” [38, p. 26]. Bineînțeles, firea de poet o completează pe cea de prozator, îi împrumută din fiorii săi lirici, din sensibilitatea sa exacerbată prin mijlocirea căreia sunt filtrate experiențe de viață memorabile, topite în urzeala pânzelor epice. Exegeții operei lui Z. Stancu, Ov. Ghidirmic [65], S. Craia [38], N. Manolescu [88], E. Botezatu [10] subliniază o interacțiune foarte strânsă între opera și

biografia scriitorului despre care el însuși menționa: „În structura operei mele în versuri și în proză o importanță capitală a avut-o factorul biografic. Acest factor este prezent în tot ceea ce am scris până acum, va fi prezent în tot ceea ce am scris până acum, va fi prezent în tot ce voi scrie de acum înainte. Biografia mea este o uriașă ladă din care am scos pe rând și voi scoate și mai departe materialul de viață pe care l-am transformat și îl voi transforma în material literar. Fără anii pe care i-am trait, fără experiența mea de viață, fără oamenii de cele mai diverse tipuri pe care i-am cunoscut, nu aș exista nici ca poet, nici ca prozator și, cred, nici măcar ca ziarist (*apud* 65, p. 41).

Această simbioză a factorului biografic cu cel artistic se referă nu numai la evenimente și fapte transfigurate artistic, ci și la însăși structura emoțional-psihologică a eului ficțional, care o repetă pe cea a creatorului însuși. Cercetătoarea S. Craia, realizând o incursiune în biografia scriitorului, selectează câteva detalii relevante, ce se referă la copilăria acestuia: „Copilul, sensibil și receptiv la cunoaștere, începe școala abia la nouă ani. Starea familiei îl condamnă la frustrări și îi canalizează disponibilitățile către ficțiune, ca posibilitate unică de evadare și compensație. [...] Nevoia de lectură, de evaziune în imaginar, este rară în lumea țărănească din zonă, dar Zaharia manifestă de timpuriu o predispoziție pentru visare și poezie, neobișnuită în mediul și pentru condiția lui” [38, p. 6]. Portretul scriitorului cumulează și alte caracteristici evidențiate de cercetătoare: „personaj incomod care nu se cruța și care nu cruța pe nimeni” [38 p. 8], „spirit confesiv”, „temperament combatant” [38, p. 15], „natură contradictorie” [38, p. 16], „natură irascibilă” (Ov. Crohmălniceanu) [*apud* 38, p. 12]. Studiind relația evidentă dintre eul empiric și cel artistic al autorului, exegeta obsevă: „Cu excepția romanului *Șatra*, toată literatura lui Zaharia Stancu are ca principal reper de raportare personalitatea creatorului însuși, care este întotdeauna propriul său personaj, cel care povestește și cel care înregistrează, cel care simte și judecă totul” [38, p. 161] și conchide: „Zaharia Stancu are o personalitate mai brutală, în structura căreia „partea neagră” contrastează cu latura de tandrețe aspră de ingenuitate și de fior liric” [38, p. 162].

Specificul lirismului din proza lui Z. Stancu este dedus, în special, din romanul *Desculț*, ce „reprezintă un focar, un nucleu generator, *centrul de iradiere* al întregii creații a lui Zaharia Stancu, într-un fel, *matricea ei stilistică*” [65, p. 97]. Funcțiile narative, aici, sunt exercitate de un personaj de acțiune, Darie, al cărui temperament este alcătuit din „teribile contraste”: „dur și gingaș, delicat și violent, realist și lunatic, puternic ancorat în realitatea vieții și visător, veșnic animat de idealuri, senzual și idealist, atras permanent de spațiu, dornic de a cunoaște noi orizonturi și, totodată, anxios în fața timpului, obsedat de problema morții, reflexiv, contemplativ, chiar și om de acțiune, în așa fel intempestivele stări melancolice nu-i paralizează

niciodată capacitatea de mișcare, de acțiune, iar lirismul, funciar, nu-i diminuează, cu nimic, tenacitatea, dinamismul, energia, vitalitatea, de-a dreptul impresionante, dar mereu neîmpăcat cu sine, nemulțumit de propria-i soartă, revoltat, întrucât aspiră, continuu, spre o trăire plenară, integrală, a existenței, marcat de teroarea și fascinația absolutului [65, p. 101].

Identitatea personajului-narator, disociată meticulos de criticul Ov. Ghidirmic, pune amprentă asupra regimului narativ, adoptat de acesta. Naratorul Darie își exercită spectaculos funcția de reprezentare, prin intermediul căreia construiește o lume ficțională cu multiple dimensiuni. Această lume se încheagă dintr-o aglomerare de evenimente, fapte centrate pe personaje, de cele mai multe ori, episodice, dar, care, văzute din unghiul acestui narator cu o lume interioară atât de bogată, surprind prin coloritul lor, devenind părți componente ale unui univers uman inedit în dimensiunile lui sociale. „Existența familiei lui Darie și a colectivității rurale, notează M. Ionescu, se constituie dintr-o serie mozaicală de secvențe sau nuclee epice relative, autonome și șanjabile, care pot fi ușor decupate din fluxul relatării” [72, p. 273]. Structurii fragmentare a narațiunii îi corespunde și o viziune artistică, a cărei particularitate esențială este, de asemenea, fragmentarismul: povestitorul difuzează multiple puncte de vedere asupra celor relatate, diferite prin conținutul lor ideatic și afectiv. Cu toate acestea, coerența viziunii artistice din roman e susținută de sensibilitatea, pe drept, copleșitoare a naratorului, de „lirismul funciar”, amintit de Ov. Ghidirmic. „Interesul romanului, remarcă D. Micu, stă în viziunea originală asupra lumii, a unei lumi existente obiectiv, certificate documentar, necunoscută totuși sub aspectul reflectat în sufletul lui Darie, și de aceea de o tulburătoare noutate. Darie este un copil dotat cu o sensibilitate de o ascuțime neobișnuită ce vibrează ca o coardă la cea mai superficială atingere” [97, p. 16]. Regia narației lui, destul de liberă, decurge sub semnul memoriei sale, involuntare sau afective, – o formă de expresie a unei conștiințe excepționale. Criticul E. Botezatu consideră că „Lirismul romanului se naște tocmai din această accentuare a subiectivității, din acest popas permanent în domeniul autoconștiinței, din această concentrare asupra unei experiențe subiective” [10, p. 602]. Această experiență se supradimensionează printr-un acut sentiment social, pe de o parte, și printr-un vibrant simț reflexiv, pe de altă parte, naratorul asumându-și, pe rând, două roluri esențiale: de ființă socială, care se revoltă cu mare patos și manifestă mare afecțiune pentru umanitatea umilă și umilită; de ființă contemplativă, încercând să întrevadă și să tâlmăsească sensurile secrete ale existenței umane. Și-ntr-un caz, și-n altul, zbuciumul interior al naratorului, stările și trăirile lui sunt transpuse prin intermediul digresiunilor, care, concentrând substanța lirică a discursului, servesc drept rezervoare ale lirismului, iar dislocarea bine gândită a acestora, corelarea lor dinamică asigură continuitatea lirismului în narațiune. Tematica acestor excursuri este diferită, dar funcția

lor este aceeași: de a permite revărsarea emoțiilor naratorului, însoțite de reflecții și meditații despre aspectele sociale ori general-umane ale realității.

De multe ori, digresiunile lirice sunt laconice, dar dense în semnificații, funcționând drept niște concluzii poetizate la ceea ce s-a relatat anterior. De exemplu, episodul despre revolta țăranilor, cauzată de impunerea de a ieși la muncă, în pofida prevederilor contractuale (revoltă înăbușită, până la urmă, cu cruzime, în bătaii), se încheie cu o meditație despre vremelnicie și eternitate, despre visul de libertate, ce nu încetează niciodată să anime sufletul uman. Dezvăluirile naratorului se poetizează și se liricizează, pe măsură ce se coagulează și se dezvoltă un nucleu simbolic relevant, cel al copăcelului de zarzăr, semn al speranței triumfătoare și al îndârjirii: „Câți ani au trecut de atunci? Nu prea mulți. Trec repede anii. Nici nu prea bagi de seamă cum. Stai să vezi. Ai mâncat cinci zarzăre. Ți-au rămas în palmă sâmburii. Nu te-nduri să-i arunci. Patru îi spargi cu piatra și le mînânci miezul dulce-amărui. Pe al cincilea, nu știi ce-ți vine, îl pui deoparte. [...] Apoi, dintr-odată, îți spui. „ce-ar fi să-l sădesc?” Te duci lângă uluci, mai la fereală, sapi o gropiță cu vârful bățului, așezi pe fund sâmburele, îl acoperi cu pământ. Uiți de el. Te gândești la altceva. Ai la ce te gândi! Când vine primăvara, zărești din întâmplare, între buruieni, puiul de zarzăr. Până toamna crește măricel. Vine iarna și-l prinde golaș, fără funze. Gerul nu-l ucide. Într-o altă primăvară te pomenești cu el înflorit peste noapte. Pare o mireasă învăluită în voaluri albe. A pornit să rodească. Doi-trei ani au trecut de când te-ai jucat cu sâmburele de zarzăr – și uite-l!

Trec repede anii. Nespuse de repede... [211, p. 55-56].

Lirismul acestei secvențe, impregnate de note melancolice și visătoare, e propulsat, în primul rând, de viziunea liricizată a naratorului, a cărei expresivitate e susținută de exclamații și interogații retorice, de alternarea propozițiilor scurte și lungi, de repetițiile cu halouri sensibilizatoare. Dispunerea acestei digresiuni lirice la sfârșitul secvenței atenuază acuitatea dramatică a întâmplării, smulgându-l pe narator din planul realității imediate, dure și aspre, ce-i cultivă un puternic spirit al rezistenței, al negării și îl situează în sfera filozofării, a meditației. Nu e o încercare de refugiu și reclusiune, ci o măsură care probează dorința de înțelegere, chiar sublimare a faptelor trăite, încadrarea lor într-un curs existențial, ce își constituie sensurile sale secrete, superioare din întâmplări și evenimente concrete. Anume aceste sensuri tinde să le asimileze Darie.

Alte digresiuni lirice, înglobate în discursul naratorului, sunt mult mai întinse, structura lor este foarte variată, incluzând un aliaj de stări contradictorii, care rezonază cu putere în întreaga narațiune. E bine cunoscut, în această ordine de idei, fragmentul, devenit antologic, despre culesul sturgurilor, unde acțiunea însăși e prezentată printr-o varietate de percepții

afective, redat gradual. Frumusețea multicoloră a strugurilor rezonază surd în sufletele țăranilor, a căror stare de spirit e notată laconic, sec – o tăcere sufletească care cumulează și tristețe, și deznădejde, și îndârjire:

„Sunt struguri albi și struguri negri-albăstrui în via boierului olog.

Sunt struguri aurii-ruginii și struguri roșcovani în via boierului [...].

Și strugurii roșii ca sângele.

Unii struguri au boabele mari, alții boabele mici și bătute, lipite unele de altele, ca boabele porumbului de cocean.

Mireasma vie ne îmbată.

Frunza e ruginie și uscată.

Sună, când o atingem.

Muncim și rămânem tăcuți.

Tăcuți.

Tăcuți ca pământul.

Dar și pământul uneori mugește lung și se cutremură din temelii” [211, p. 65].

Discursul narativ se umple de vibrație, emoțiile culminează, atingând cote maxime în momentul când naratorul conștientizează că un act de mare umilință umană nu trebuie să fie uitat, revolta, mila, neputința de a schimba ceva reunindu-se într-un strigăt de disperare:

„Nu trebuie să uităm ziua asta.

Nu trebuie s-o uităm.

Ne-a adus botnițe.

Botnițe!

Botnițe!

Bing! Dang! Bang!

Dang! Bang Bing!

Tata poartă botniță la gură.

Soră-mea Evanghelina poartă botniță la gură.

Frate-meu Ion poartă botniță la gură.

Port și eu botniță la gură.

La fel poartă Tutanu, Gângu, Turturică, Trăcălie.

[...]

Dacă mama ar fi venit cu noi, la cules, și ea ar fi purtat botniță.

Mama...

Cu botniță...” [211, p. 67]

Răbufnirea emoțională, plină de patos este, la final, temperată de notele contemplative îmbinate cu analogii subtile ce sugerează faptul că cele întâmplare vor servi drept lecții de viață pentru tânărul Darie:

„Strugurii sunt albi.

Alții sunt negri-albăstrii.

Alții aurii-ruginii.

Alții roșcovani.

Unii, unii sunt roșii ca sângele.

Uiuiu!

Ne îmbată mireasma puternică a viei.

Soarele bland ne stropește cu razele lui calde.

Țâșnește de sub o viță un cârâiac lung și gras, și galben, cu zeci de picioare.

Dacă nu l-aș fi văzut la timp, m-ar fi mușcat și piciorul mi s-ar fi umflat ca un butuc.

Îl stivesc, dint-odată cu călcâiul.

[...]

Învăț să strivesc.

Acum strives cârâiacul...

Atât pot să fac.

Mai târziu...” [211, p. 67]

Această digresiune devine un centru iradiant al lirismului, care îmbină amărăciunea și disperarea, protestul și răvrătirea unui eu angajat cu mult patos în revendicarea dreptului celor umiliți la viață liberă și îndestulată.

Alteori, digresiunile lirice întinse creează nuclee ideatice de mare consistență, punctând și susținând dimensiunea meditativ-filozofică a romanului, iar unduirile lirice, reflecții ale sensibilității acute a naratorului, prin intensitatea și concentrarea lor, asigură propulsarea lirismului peste limitele anumitor episoade. Excursul despre călătoria pe Dunăre, prezentat dintr-o perspectivă grandios-vizionară, conține numeroase semne ale unei individualități cu predispoziții spre visare și reverie, cu sufletul deschis frumuseților acestei lumi, care îl copleșesc și îl subjugă cu unicitatea ei: „Am simțit atunci dorința sălbatică despiciându-mi pieptul ca ascuțișul unei securi, ca apele să se oprească din mersul lor, și pe o Dunăre împietrită să se oprească împietrită de asemeni pentru totdeauna, și luntrea. Voiam ca soarele mic și roșu să rămână culcat pe buza orizontului și să nu mai apună. Râvneam să sorb îndelung cu ochii aceste frumuseți cu care nu aveam să mă mai întâlnesc.

Fiecare răsărit de soare e altfel și fiecare amurg e altfel, după cum altfel e fiecare zi și altfel e fiecare noapte. După cum altfel e fiecare clipă” [211, p. 498]. De notat aici puterea trăirii conjugate cu cea a imaginației, datorită căreia întreaga realitate se transfigurează, transformându-se într-un tărâm de basm: „Luna plină se ridicase în cumpăna cerului și plutea prin văzduhul albastrui-gălbui, ca o corabie rotundă. [...] O altă lună strâmbă căzuse în mijlocul apei, întinzând [...] în stuhurile malului o punte de argint vechi.

Mi s-a părut atunci că văzduhul se umple de ninsoare [...] mărunță ca pulberea și că această ninsoare [...] peste apele întinse, le dă strălucirea stranie pe care numai undele înghețate o au” [211, p. 507]. Parte integrantă a peisajului cosmicizat de prezența lunii, Dunărea apare drept o mărturie a timpului care se scurge în eternitate, a frumuseții nesfârșite a universului. Treptat, grandoarea peisajului e substituită cu priveliști mai exuberante, ludice, acestea, în unison, trădând firea contemplativă a naratorului-poet:

„Câte a văzut Dunărea și câte o să mai vadă!

Cântecul Dunării, noaptea, era altul decât cântecul câmpului...[...] Buhaii băteau parcă niște mari tobe înfundate. Cu capetele cu ochi holbați deasupra apei, broaștele bălților din apropiere, înnebunite de lună, orăcăiau ca o sălbatică hoardă beată de bucuria izbânzii. Pe mii de viori mici își suspinau ultimele triluri privighetorile ascunse în plopi și-n sălcii” [211, p. 507].

Însemnate efecte liricizante are centrarea discursului pe o invocație retorică repetată: „Dunăre, Dunăre,/Drum fără pulbere,” „Dunăre, apă vioară/ Face-te-ai neagră cerneală”, care devine suport pentru exprimarea unor puncte de vedere emoționante asupra destinului omului, fiind strâns legat de cel al naturii:

„*Dunăre, Dunăre,
Drum fără pulbere,*

Dincotro vii tu și încotro te duci? Izvorul tău țâșnește undeva departe, dintr-o stâncă, în negre și întunecate păduri. [...] Se oglindesc în apele tale vinete gălbui, senine și zbuciumate de furtuni, ceruri. Se uită în apele tale și-și văd chipul leit munți și dealuri, arbori și oameni. Culegi zâmbete și culegi lacrimi, și alergii mai departe, fără șovăială, spre răsărit, să te prinzi în marea cea mare și amară, să-ți faci apele una cu marile ape ale lumii [211, p. 508]. Reflectarea existenței umane în oglinda Dunării trădează dorul de dezmarginire, aspirația de a eterniza, prin scris, ființa, neamul, viața și generează un lirism în care se amestecă nostalgia, tristețea, bucuria de a trăi: „Nu. Chiar dacă tu, Dunăre, te-ai face neagră cerneală, cum spune vechiul cântec, și eu, ca un vrăjitor dintr-o necrezută poveste, aș avea putere să strâng nesfârșita pânză albastră a cerului și s-o schimb în fâșii de hârtie și mă așez aici, pe malul tău, și aș ști să scriu, și aș scrie

întruna o mie și mai bine de ani, întingându-mi pana în cerneala ta, n-aș izbuti să povestesc oamenilor ce am de povestit” [211, p. 508].

Patosul lirismului stăncian în romanul *Desculț* se datorează analogiilor originale dintre universul naturii și cel uman – surse ale unor stări contradictorii (duioșia, suferința, venerația și revolta etc.), ce mențin tensiunea dramatică a discursului narativ, angajat în dezbaterăa unor acute probleme sociale, cum e în următorul fragment:

„Floare a pământului era Pavel [...]. Floare veștedă, care avea să se stingă înainte de a da rod.

Flori ale pământului erau țărani desculți și dezbrăcați [...].

Flori ale pământului erau și soldații bulgari care îi păzeau, rupți și flămânzi. [...]

Floare a pământului eram și eu, Darie, băiețandru carn, cu obrazul plin de pistrui, cu părul zburlit, ciufulit, care alergam spre largul lumii, într-o luntre șubredă, pe Dunăre.

Nu. Nu era adevărat.

Eram oameni.

Oameni care sufeream.

Oameni care ne chinuiam.

Florile nu cunosc suferința.

Florile nu cunosc decât suferința și moartea” [211, p. 521].

Viziunea liricizată asupra realității este susținută și de numeroase secvențe descriptive care concordă cu dispoziția eului-narant, adăogă coloratura afectivă episodului narat, servind drept niște urme pronunțate ale unei interiorități deschise efuziunii și poetizării. Uneori, prin caracterul lor meditativ, ele substituie, țin locul digresiunilor lirice:

„Președintele: – Și de ce vrei să divorțezi de femeie?

Florea Pancu: – E urâtă, să trăiți, domnule președinte.

Președintele: – Și abia acum, după treizeci și cinci de ani, ai băgat de seamă?

Florea Pancu: – De la început am văzut, domnule președinte, dar acum am găsit alta mai frumoasă.

Președintele: – Și mai tânără, nu?

Florea Pancu: – Da, să trăiți, domnule președinte, mai tânără. [...]

La întoarcerea de la târg, de necaz că nu i s-a dat slobod divorțul, Florea Pancu și-a stâlcit femeia în bătaii.

Peste două săptămâni a îngropat-o.

Aurii, ruginii, roșcate se desprind din arbori și cad răsucindu-se, legănându-se frunzele. Le-a mușcat gura toamnei. Câmpurile s-au golit. Nu-și mai spune numele-n răzor pitpalacul,

ascuns la rădăcina stelei de măces. Sângeră măceșii. Dezlănțuite, aleargă vijeliile. Se lovesc de case, de ramuri. Chiuie” [211, p. 79].

Secvența descriptivă, poetizată de simbolistica frunzelor ce cad, impresionează prin tonul dur și ușor ironic, tipic povestitorului. Drama femeii reverberează semnificații general-umane, fiind proiectată de detaliile naturii, ce accentuează frumusețea și grațiile feminine, irosite într-o căsnicie grea, zbuciumul interior, suferința continuă, strigătul eliberării de povara vieții – toate acele amintiri despre om, pe care natura le înscrie în memoria sa eternă. Lirismul sfâșietor de nostalgic al naratorului e accentuat de gerunziile verbelor, de enumerațiile, de propozițiile scurte ce asigură ritmul poetic al narării.

Unele descrieri de natură, lapidare, au efecte liricizante, în virtutea opticii metaforizate, de care se servește naratorul, pentru a-și exprima punctul de vedere asupra celor povestite. De regulă, aceste secvențe, ca în exemplul anterior, sunt dispuse la finalul fragmentului povestit în regim narativ obiectiv, desemnându-se drept niște încheieri cu caracter filozofic, care pun în evidență firea fantezistă și meditativă a naratorului:

„Oamenii se culcă. Caraulele se plimbă pe uliți și bagă de seamă că nimeni nu doarme. Mereu scârțâie o ușă. Mereu ies oamenii pe afară, tăcuți, căutând să prindă cu urechea zgomote neobișnuite. Niciun zgomot neobișnuit nu se aude. Numai zările, din loc în loc, pâlpaie – conacele ard, curțile boierești ard.

Deasupra lumii, cerul rece, de sticlă, spuzit de stele. Cerul se uită la oameni, cu mii și mii de ochi, cu ochi de stele, cu ochi aprinși” [211, p. 133].

Alteori, descrierile de natură, prin forța lor de sugestie, devin niște rezonatori ai vieții afective a colectivității. În fragmentul intitulat *Iarba*, consecințele răscoalei țărănești, impactul acesteia asupra sătenilor sunt sugerate de câteva elemente de natură cu statut de simbol. Încrederea nestrămutată în idealul libertății, speranța într-o ordine dreaptă a lumii, în regenerarea vieții, în pofida multiplelor pierderi suportate, sunt sugerate de simbolul ierbii, al ploii și al vântului:

A venit vântul dinspre Dunăre, vânt cald.

Și vântul a adus nori.

Și norii au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară.

Ploaia bună a înviorat pământul.

Câmpul nesfârșit a înviat.

Pretutindeni miroase a iarbă proaspătă, a iarbă nouă, a frunze noi și a grâu care a crescut mai mult de două palme deasupra pământului.

Peste oamenii împușcați și îngropați adânc a răsărit iarbă, iarbă nouă, iarbă proaspătă” [211, p. 157].

În concluzie, patosul lirismului stăncian este susținut cu pregnanță de numeroase digresiuni, uneori întinse, redundante și monotone, altele vibrante, sensibilizatoare și subtile. Acestea funcționează drept pauze emoționale, prin care naratorul își exprimă, totdeauna implicat, angajamentele sociale, asumându-și rolul de portavoce a celor năpăstuiți. Totodată, lirismul digresiv are și o dimensiune interogativă, punând în evidență un eu reflexiv, aflat în căutarea răspunsurilor certe despre existența umană.

3.2. Empatia ca sursă de intensificare a lirismului în regimul homodiegetic

3.2.1. *Transpoziția empatică mutiplană în Patul lui Procust de C. Petrescu*

Empatia, un concept - cheie în psihologie, s-a extins cu timpul și în domenii adiacente acesteia, cum ar fi: didactica, lingvistica, naratologia, medicina, teatrul ș.a. În spațiul românesc, acest concept a cunoscut multiple abordări, printre care, cele mai cunoscute îi aparțin lui M. Stroe, autor al câtorva studii complexe despre relația dintre empatie și personalitate, empatie și literatură etc. În viziunea savantului, „punctul nodal al conceptului de empatie îl reprezintă conduita **retrăirii** stării, gândurilor, acțiunilor celuilalt de către propria persoană prin intermediul unui proces de transpunere substitutivă în psihologia partenerului” [123, p. 17]. Realizând o sinteză a principalelor percepții ale fenomenului în cauză, M. Stroe conchide că între „psihologia începutului de secol și psihologia sfârșitului de secol XX apare o contradicție majoră în ceea ce privește interpretarea fenomenului empatic. Dacă pentru reprezentanții primei direcții retrăirea empatică este determinată de un fenomen de proiecție subiectivă, pentru reprezentanții celei de-a doua direcții retrăirea empatică se bazează pe un mecanism de introiecție-proiecție, determinat atât de caracteristicile modelului de empatizat-obiectiv, cât și de nevoile personale ale individului de a intra în comuniune cu ceilalți, nevoie obiectivată experiențial” [123, p. 19]. Într-un studiu de mai târziu, savantul definește empatia drept: „o trăsătură comună de personalitate”, „prin care se realizează procesul de identificare parțială a unei persoane cu un model de comportament uman de retrăire a stărilor, gândurilor și acțiunilor acelu model într-un mod conștient sau nu, aparent sau inaparent, predictiv, emoțional și motivațional-acțional, favorizând un act de înțelegere și comunicare implicită, precum o anumită contagiune afectivă” [122, p. 18-19]. Altfel zis, empatia ar fi o „mulare” pe psihologia „celuilalt”, care, potrivit cercetătorului, se declanșează în baza a cel puțin trei condiții: „a) existența unui model de empatizat; b) existența unor predispoziții psihice ale celui ce empatizează, cum ar fi: o mare sensibilitate pentru trăiri

emoționale, o viață afectivă bogată și suplă, experiență emoțională, posibilități evocatoare și imaginativ-substitutive, care asigură puțința de integrare a stărilor altora, dorința de a stabili un contact emoțional și de a comunica, un intensiv proces de autocunoaștere; c) credința în convenție, care implică transpunere psihologică, fără a-și pierde identitatea proprie sau, mai exact, balansul pe o axă continuă între cei doi poli externi: identificare și detașare” [122, p. 20]. Printre numeroasele funcții ale empatiei, distinse de M. Stroe, *cognitivă, anticipativă, de comunicare, performanțială*, e necesar a releva pe cea de *contagiune afectivă*, care „rezultă din implicațiile nivelului de apropiere (se poate citi și identificare) a eului cu partenerul prin care procesul de punere temporară în situația celuilalt atrage după sine, fie chiar și prin apelarea la simpatie, un proces de contaminare a stării celuilalt” [159, p. 27].

În plan lingvistic, conceptul de empatie este interpretat, nuanțat și subtil, de A. Rabatel în lucrările privind cercetarea punctului de vedere. Citându-l pe Kuno, savantul atenționează asupra faptului că empatia semnifică reprezentarea de către un locutor a faptelor și proceselor, în funcție de participanții la acestea, ceea ce se poate realiza în cazul unei anumite identificări a locutorului cu participanții respectivi [159, p. 9].

În „versantul ei enunțiativ”, empatia lingvistică înseamnă situarea în locul altcuiva (interlocutor sau terță persoană). E vorba de un locutor care împrumută vocea sa altcuiva, pentru a înfățișa un eveniment, o situație din punctul de vedere al altuia. În felul acesta, empatia se integrează în problematica punctului de vedere și menține distincția dintre locutor (sursa materială a unui act de vorbire ori scriere) și enunțator, sursa pozițiilor enunțative pe care discursul le vehiculează [158, p. 160]. Totodată, A. Rabatel distinge două forme ale empatizării, *empatizatul* și *empatizatorul*, primul desemnându-se ca subiect, care beneficiază de un tratament empatic, iar celălalt drept instanță empatizantă [158, p.160]. Aceste forme nu sunt autonome, căci empatia este un sistem gradual, mizând pe schimbarea empatizatorului și a empatizatului. Subiectul empatizator poate să se situeze în locul celui empatizat, prezentând ceea ce el spune, vrea, gândește, resimte, înțelege [158, p. 161].

În lumina cercetării liricizării regimului narativ, din start e necesar de subliniat faptul că empatia e un fenomen psihologic, ce poate fi raportat, îndeosebi, la naratorul homodiegetic. Acesta, precum am menționat (1.2.), evoluând la persoana I, se apleacă asupra propriei interiorități și prezintă lumea, inclusiv interioritatea celuilalt, prin prisma opticii personale. În plus, parafrazând afirmațiile lui M. Stroe, subliniem că naratorul homodiegetic, în virtutea structurii sale emoțional-psihologice, ce-l face susceptibil la trăiri afective de mare sensibilitate, la „posibilități evocatoare și imaginativ-substitutive”, ar putea realiza o „transpunere

psihologică” în psihologia altor personaje, o „contagiune afectivă”, care are, drept consecință, contaminarea stării celuilalt.

De cele mai multe ori, mecanismul empatiei contribuie la amplificarea lirismului, la menținerea lui pe largi parcursuri, pentru că predispoziția naratorului de a aprecia lumea în cheie lirică, în anumite cazuri, poate să i se transmită și personajului, iar, odată cu situarea lor pe aceeași undă de percepție, crește și capacitatea afectivă a discursului.

Exemple interesante de funcționare a regimurilor empatice găsim în proza românească scrisă la persoana I, circumscrisă modelului narativ experimental, zis și proustian [66], ce apare, după cum afirmă, pe bună dreptate, cercetătoarea E. Prus, în urma unei reînnoiri științifice a multor concepte de interpretare a lumii [113, p. 9]. Noul model narativ, tinzând să-l substituie pe cel balzacian, atrage metamorfoze substanțiale în planul perspectivei narative, care, la rândul ei, produce „o serie de modificări a percepției realității reprezentate/narate” [112, p. 21], în speță, subiectivizarea discursului [111, p. 60]. O contribuție esențială la promovarea modelului narativ proustian în proza românească îl are Camil Petrescu în a cărui operă naratorul, întorcându-și obiectivul spre lumea sa lăuntrică, ce i se deschide abisal, refuză perspectiva omniscientă și puternic poetizată din teama de a părea artificios, deci nesincer. Oglindindu-se în sine, dar și în personajele sale, el se proiectează în o serie de alterități, care au funcția de a relua, „în ecou”, și, astfel, de a-i intensifica, zbuciumul interior. Astfel, conceptul de roman propus de Camil Petrescu ilustrează o nouă configurație a universului ficțional, care, potrivit cercetătoarei T. Potîng, e rezultatul unei viziuni coagulate „din iradierile universului psihologic al naratorului-personaj” [112, p. 22].

În această ordine de idei, romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu reprezintă un caz singular. Exemplaritatea lui derivă, într-o oarecare măsură, din concepția originală a scriitorului asupra eului creator și a creației, detaliată astfel de criticul D. Micu: „Adept al sincerității absolute, Camil Petrescu este, în același timp, un fanatic al lucidității. Totul, în concepția lui, trebuie supus controlului rațiunii, inclusiv impulsurile cele mai inefabile” [96, p. 12]. O altă coordonată esențială a scrisului camilpetrescian, autenticitatea, rezidă în „exactitatea documentară”, aceasta echivalând cu o comunicare liberă și spontană, în afara oricăror convenții, fie a stărilor de spirit, fie a reflectărilor lumii exterioare în conștiință [96, p. 156]. Totodată, D. Micu accentuează că, în principal, „construcția de personaje”, derularea situațiilor nu devin scopul demersului de ordin artistic, ci funcționează ca mijloace pentru revelarea unor absoluturi, căci, în vocabularul lui Camil Petrescu, „autenticitate” în sensul cel mai înalt, înseamnă intuire a „substanței”, adică „esențialității transumane”: „idei” [96, p. 155]. Ca să reveleze aceste „esențialități umane”, unele personaje din romanul *Patul lui Procust* realizează ample sondări ale

profunzimilor lor psihologice, sondări care scot în relief, nu în ultimul rând, substanța lirică a interiorității lor, predispozițiile la trăiri puternice, simțite în unison. După cum observă M. Tomuș, „Ceea ce poate fi caracteristic pentru felul în care se definesc celelalte individualități umane pe care le cuprinde cel de-al doilea roman al lui Camil Petrescu este că ele nu se construiesc și funcționează independent în deplinătatea semnificației și rolului lor decât numai în relație unul cu altul” [128, p. 372].

Personajele D.T. și Fred Vasilescu se definesc nu atât prin inițiativele lor scriitoricești, cât prin reflectarea reciprocă în oglinzile paralele ale sufletelor lor. Consubstanțialitatea lor sufletească este adevărată de însăși doamna T.: „pentru ce mie mi se întâmplă ceea ce mi se întâmplă, pentru ce el și eu trăim în medii străine, jucând acolo o viață definitivă, când **avem intens și nevăzut același suflet ca doi frați siamezi același pântec?** (s.n – C. G.)” [199, p. 23].

Criticul N. Manolescu notează, pe bună dreptate, că romanele lui Camil Petrescu informează mai mult „despre comportarea în lume a eroilor decât despre orice altă zonă a sufletului lor. Desigur, dragostea, gelozia, disprețul nu lipsesc: dar ele sunt relevate prin comportamente specifice, ca și cum dincolo de această coajă socială n-ar fi nimic” [87, p. 383]. Totodată, este evidențiat faptul că în *Patul lui Procust* „Foarte puține pagini ale jurnalului său (ale lui Fred Vasilecu) sunt autoscopice. Mai numeroase sunt paginile introspective în scrisorile doamnei T., femeie și, pe de asupra, fire interiorizată, secretă, sensibilă” [87, p. 380]. Confesiunile ambilor eroi condensează un angrenaj de impresii, trăiri, stări, suscite de sentimentul iubirii, care totuși nu sunt exprimate direct. Se observă o oarecare economie a unui lexic de emoții explicite, creându-se impresia că personajele sunt preocupate de mascarea propriilor trăiri, pe care le cenzurează cu grijă. Acumularea substanței lirice se face treptat, pe parcurs, prin conexiunea, în contrapunct, a celor două discursuri, care denotă afinități de simțire și percepție, prin poziții empatice diferite, adoptate de naratori.

Mecanismul empatiei e pus în mișcare de dorința de autocunoaștere a celor două personaje. Acestea, pentru a-și percepe sinele, se introspectează, se analizează, se observă. La o lectură mai atentă, cititorul simte că și doamna T., și Fred sunt, la rândul lor, unul pentru altul, fără a-și da seama, empatizatori și empatizați, manifestând mobilitate empatică, în virtutea așa-ziselor predispoziții psihice, enunțate anterior, cum ar fi: „o mare sensibilitate pentru trăiri emoționale”, „o viață afectivă bogată și suplă”, „dorința de a stabili un contact emoțional și de a comunica un intensiv proces de autocunoaștere” [123, p. 20]. Sentimentul iubirii îi înrudește în așa măsură, încât pare că ei văd și simt la fel, iar acordurile senzoriale și afective, fluizii lirici leagă cele două discursuri. Fred însuși atestă corespondențe de ordin interior cu d. T., concluzionând: „Și ceea ce mă impresiona cu deosebire nu erau analogiile de situație și

potrivirile de caracter, [...] cât un anumit soi de corespondențe în sensibilitate, care mă înfiorau când le decopeream. Este uimitor cât de mult seamănă, în reacțiile simțirii lor, doi oameni care se iubesc, oricât ar părea că au caractere diferite” [199, p. 256].

O dovadă a transpunerii emoționale și ideatice în psihologia celui alt este modul similar al personajelor camilpetresciene de *a privi*, adică de a percepe oameni, lucruri, privire ce se concretizează prin numeroase descrieri de interior și, mai ales, de portret: „Funcția demiurgică a vederii, atenționează I. Petraș, este precumpănitoare în romanele lui Camil Petrescu. Fiecare este atât cât vede și are în stăpânire ceea ce este în stare să vadă. Eul și lumea capătă realitate în actul contemplării, ochiul secundat de gând are puteri nelimitate” [107, p. 47]. Descrierile portretistice ale lui D. și cele ale Emiliei Răchitaru, întreprinse de doamna T. și de Fred Vasilescu, impresionează prin aceeași stare de spirit, inconștient împărtășită de ambii eroi. Privirea doamnei T. observă semne de ofilire și devitalizare, oboseală și sfârșeală sufletească în figura lui D.: „era palid, mai urât ca de obicei, cu ochii tulburi și gura informă, uscată ca o smochină” [199, p. 5]; „gura ștearsă și uscată dispărea în figura palidă și brăzdată, cum dispar desenurile pe o batistă murdară” [199, p. 12]; „figura lui îmbătrânită s-a iluminat de bucurie, ca o movilă veche pe care cade soarele”; [199, p. 15]; „Din ochii lui care nu puteau fixa niciun gând s-a lăsat pe pleoapele înroșite o rouă de lacrimi, pe urmă două șiroaie s-au scurs de-a lungul nasului osos, pe gura fără sânge și fără contur, ca o floare veche, de cârpă decolorată” [199, p. 16]; „Când mi-a luat mâna să mi-o sărute, a lui era leșinată și călduță, ca a unui bolnav de anemie” [199, p. 16].

Privirea lui Fred stăruie îndelung asupra detaliilor din fizicul Emiliei Răchitaru: „Are capul rotund de tot [...]. Fruntea ei, fragment de sferă, e așa de limpede, de parcă niciunul dintre milioanele ei de strămoși n-a încrețit-o vreodată din cauza unui gând.

Jos e mărginită de arcade ingierești de geometrie, mai ales că sprâncenele smulse cu trudă sunt trase ca de un penel sigur. Orbitale nete, desăvârșite și ele, ca niște scheme de peștișori cărora li s-au retezat capetele și sunt puse frumos față-n față, nu s-au adâncit niciodată de suferință. Ochiul verzui, mare, le umple perfect. Pleoapa de jos, cu genele făcute cu rime, se pierde aproape imediat în obrazul plin. Nasul e oarecare, dar buza de sus subțire, cu tot șanțulețul ei, pare că e într-o piele prea scurtă [...]. De altfel, toată fața îi e parcă îmbrăcată într-o piele albă, frumoasă, dar mult prea scurtă și numai de aceea stă întinsă [199, p. 47]; „Emilia râde cu ochii limpezi ca o cană cu apă [199, p. 217]; „O privesc lung, ca pe o haină [199, p. 239]. Insistența, cu care ambii naratori notează detalii din portretul fizic al unor persoane, care le provoacă dezgust, denotă faptul că acestea devin, pentru D. T. și Fred Vasilescu, empatizatori, atrăgându-i în sfera lor de influență. Acaparați de o corporalitate devitalizată (a lui D.) ori greoaie și agresivă (a Emiliei), eroii-naratori, în rolul lor de empatizați, își recunosc și își asumă

un alter ego, o alteritate de care se sufocă și tind să se elibereze. Este vorba de descoperirea, în interiorul lor, a unui eu profan și plat, care îi împinge tot mai mult în vâscul existențial și le creează o stare de derută amestecată cu deznădejdea. Tocmai o astfel de stare absoarbe descrierile portretisice reproduse *supra*. Și D. T., și Fred Vasilescu, visând la absolut, se împotmolesc în realitatea prozaică, fiind copleșiți de un sentiment al zădărniceii ce le îneacă sufletele și, totodată, imperceptibil, le unește ființele, le face să consune și să vibreze în unison. Ori, consonanțele lor interioare, revelate în structura de adâncime a textului, indică faptul că, fără să știe, unul pentru altul, ei sunt empatizatori și, totodată, empatizați. „Mularea psihologică” reciprocă a acestor personaje e evidențiată, în planul verbal al perspectivei, de prezența aceluiași elemente stilistice, de exemplu, a numeroaselor comparații. Cercetătoarea I. Petraș definește comparația drept „traducerea unui moment al realității printr-un alt moment cu care să aibă o echivalență sensibilă” [105, p. 13], subliniind că „la Camil Petrescu, comparația plasticizează și revelează deopotrivă, ea înrudindu-se cu metafora în accepțiune blagiană” [107, p. 15]. Evident, comparațiile din secvențele citate sunt lipsite de vădită poeticitate, așa cum e, de exemplu, la M. I. Caragiale ori la M. Sadoveanu, totuși ele, prin caracterul lor apreciativ, reprezintă niște amprente ale simțirii eroilor, ale afectivității lor, care și întrețin drept dominantă afectivă starea lor de deznădejde. Studiată într-un context mai larg, prezența sporită a comparațiilor în ambele secvențe discursive sugerează faptul că domnul D. pentru doamna T., precum și Emilia pentru Fred devin, după cum am menționat, empatizatori, rezonatori ai vieții lor afective, bogate și complicate. Transpunerea parțială a doamnei T. în psihologia lui D., ființă veștețită și devitalizată de o pasiune neîmplinită, relevă traumele aceste femei distinse, terorizate de conștiința imposibilității de a realiza idealul de iubire absolută, la care aspiră și care dă substanță vieii sale. Proiecția Emiliei, însă, din perspectiva lui Fred, accentuează golul sufletesc, pricinuit de același dor de iubire absolută, și teroarea vremelniciei, a materialității greoaie, resimțite intens în prezența acestei femei terne. Or, și-ntr-un caz, și în altul „empatia induce lirismul în narațiune nu direct, declarativ, ci aluziv, prin conectarea subtilă a punctelor de vedere ale personajelor într-o rețea prin care circulă, ca în vase comunicante, lirismul ca expresie a străfundurilor lăuntrice, a unei sensibilități exacerbate, imposibil de detectat la suprafață, dar care se amplifică pe măsură ce personajele coboară tot mai adânc în propria interioritate. Stările personajelor, bine ascunse, irump în discurs datorită acestui joc asociativ al ideilor și asigură densitatea substanței lirice a narațiunii în genere” [59, p. 433].

Totodată, liricizarea regimului narativ din acest roman e susținută de tandemul empatic Fred Vasilescu – Ladima, în care Fred Vasilescu joacă rolul de empatizat. Scrisorile lui Ladima reprezintă un centru de empatizare (de perspectivă) care iriază o multitudine de emoții

multiplicate de Fred pe parcursul lecturii. E limpede că personajul-narator notează în paralel mișcările lui sufletești, legate de conținuturile lecturate, dar și de propriile sale retrairi, notițe ce exprimă coparticipare emoțională și un fel de „contagiune afectivă” cu „prietenul său de suferință”: „Mă trag gândurile ca o apă. E ceva care răspunde în mine. Propria mea viață, și toate întâmplările pe care le știi trecute le desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui” [199, p. 85]; „Mi s-au umezit ochii...Sunt tot cutremurat” [199, p. 119]; „Din cauza fratelui, mi s-au umezit ochii, dar trebuie să mărturisesc, oricât ar fi de monstruos, că nu din cauza lui Sorin, ci din pricina acestui biet frate, frate adevărat, din același altoi de suferință [...]” [199, 134]; „Nu pot să întreb, decât după o lungă tăcere, în care mă apasă un soi de denădejde, cu toate că surâd” [199, p. 146]; „Mă învăluie o tristețe ca o presimțire” [199, p. 238]. Astfel de însemnări, exprimate, deseori, într-un limbaj ușor poetizat, sunt destul de multe în jurnalul lui Fred Vasilescu. Ele au menirea de a comunica direct trăirile personajului-narator, propagând la suprafața narațiunii un flux neîntrerupt de lirism, plin de amărăciune, care se întâlnește, datorită unei regii inspirate a sintaxei personajelor și a punctelor de vedere, cu cel subiacent, din adâncimile narațiunii, menținând o tonalitate profund afectivă a discursului.

Or, lipsit de suportul mijloacelor figurative, a ornamentelor stilistice care, de multe ori, asigură liricizarea regimului narativ, romanul *Patul lui Procust* prezintă un caz unic în felul său de instituire a unui mod liric de expunere prin crearea unor rețele subterane de lirism, datorate transpoziției empatice multiplane a personajelor.

3.2.2. Surse ale empatizării în romanele *Maitreyi* de M. Eliade, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Luntrea lui Caron* de L. Blaga

După cum am observat în 3.2.1., o sursă principală de îmbogățire a vieții afective cu noi experiențe este trăirea, în profunzime, a visului de iubire absolută, ce prilejuiește, în *Patul lui Procust*, empatizarea multiplană a eroilor. În proza lui M. Eliade, G. Ibrăileanu și L. Blaga, „contaminarea” stării celuilalt se produce într-un singur cuplu, sub puterea infinită a erosului. Acesta, în accepția criticului N. Corcinschi, „însumează o gamă largă de imagini și simboluri fundamentale, care se cuprind între jocul teluric și aleatoriu al senzualității, pasiunea dezlănțuită a afectivității și ardența unor tensiuni spiritual superioare, extazul conexiunii cu Absolutul” [32, p. 25].

Mutațiile sufletești substanțiale, descoperite de personajul-narator Allan din romanul *Maitreyi* de M. Eliade într-o analiză minuțioasă, survin în urma trăirii unei pasiunii devoratoare, generate de „magnetismul erotic, resimțit ca „vrajă” [32, p. 109], ce se instituie între el și bengaleza

Maitreyi. Această analiză scoate în evidență o pluralitate de puncte de vedere asupra faptului trait, verbalizate, potrivit opiniei lui N. Manolescu, de două voci diferite: „una din voci s-a făcut auzită (sau, mai bine, pentru cazul de față, ar fi trebuit să se facă auzită) *atunci*, în paginile jurnalului; cealaltă se face auzită *acum*, când comentează jurnalul” [87, p. 470]. Criticul observă că există o „distanță pe care am putea-o numi morală: între vocea care exprimă o trăire și vocea care judecă această trăire” [87, p. 470] și subliniază faptul că „jurnalul se dovedește, în unele privințe, sumar, sau chiar mut: abia rescrierea redă glasul” [87, p. 470-471].

În plus, coloratura emoțională a acestor voci e diferită, în funcție de situația de discurs ce le concretizează. Inflexiunile acestor voci exprimă dualitatea structurii emoțional-psihologice a naratorului Allan (care, pe de o parte, e rațional și pragmatic, iar, pe de altă parte, e capabil de dezvoltări lirico-patetice ale lumii sale interioare), ceea ce determină dimensionarea regimului homodiegetic, instituit de acesta, în nonliric și liric. De fapt, pe măsură ce Allan o cunoaște pe Maitreyi, iar, prin intermediul ei, desoperă misterul dragostei și, totodată, misterul civilizației indiene, el începe să-i împărtășească convingerile, percepțiile, modul de gândire și simțire. Lumea lui interioară se metamorfozează esențial, vădind disponibilitatea personajului de a fi expansiv, de a vibra cu putere lăuntrică la ceea ce i se întâmplă. Prefacerile sufletești pun amprenta și asupra modului lui de expunere. De exemplu, narațiunea lui, subiectivată prin autoscopiile profunde ale propriei interiorități, se liricizează puternic în jurnalul intim, unde sunt comentate succinct, dar sugestiv, stările afective cauzate de invazia sentimentului de dragoste, a cărui vrajă îi subjugă ființa: „Intoxicație? Cad victimă propriei mele farse? Astăzi, de dimineață și până foarte târziu, am fost «fericit», înțelegând prin acest cuvânt tern un fluviu irațional de sentimente majore, vitale, restaurând pofta de existență și joc” [191, p. 92]. Astfel de aprecieri, emfaticate prin diverse mijloace retorice, produc o acumulare de energie emoțională, care crește semnificativ când acestea sunt actualizate post-factum, în narațiunea propriu-zisă a romanului. Rescrierea experiențelor trăite este un prilej pentru povestitor de a-și reevalua, printr-o optică afectivă, trecutul, dar efluviile lirice datorate mixajului dintre emoții, impresii, idei, gânduri din confesiunea sa, reverberează pe largi parcursuri ale povestirii, liricizând regimul expunerii.

Secvențele narrative, care descriu contactul emoțional al celor două personaje, sugerează apropierea lor sufletească, surprinsă prin multiple imagini ale privirii, una dintre ele fiind conturată în episodul întâlnirii acestora: „în timp ce Maitreyi nu mai știa unde să se uite și tremura toată, palidă, înspăimântată, până ce mi-a întâlnit ochii, și eu i-am zâmbit, și atunci parcă ar fi găsit un ostrov pe care să se odihnească și și-a fixat privirile în ochii mei, liniștindu-se lin, fără spasme, firesc. Nu știu cât a durat privirea aceea, dar ea nu se asemena cu nicio privire întâlnită și îmbrățișată până atunci, și după ce a încetat examenul și Maitreyi a fugit iar lângă fereastră, ne-am

sfiit amândoi să ne mai privim, într-atât fusese de clandestină și de caldă comuniunea noastră” [191, p. 40]. Adjectivul pronominal „noastră”, asociat cu epitetele „clandestină” și „caldă”, exprimă transpunerea personajelor pe aceeași undă de percepție, sugerând comuniunea lor emoțională, plină de căldură, ce face posibilă izolarea lor într-o lume numai de ei știută. Fragmentul reprodus evocă întâlnirea lui Allan cu Maireyi, de aici și discreția cu care sunt notate stările și atitudinile emoționale.

Atunci când sentimentul pune stăpânire pe Allan, scenele întâlnirii sugerează că legătura lor indisolubilă se bazează pe o mare pasiune, alimentată de o sensibilitate exacerbată, de capacitatea eroilor de a trăi la limită acest sentiment, fapt ce explică apariția în discursul lui Allan a adjectivelor evaluative la superlativ: „Am început s-o privesc țință; ea îmi sorbea privirile, ochi în ochi, întrebându-mă la răstimpuri, șoptit: „ce?” Apoi, n-a mai fost în stare să vorbească, nici eu n-am mai putut s-o întreb; ci ne priveam fix, *fermeceți*, stăpâniți de același fluid *suprafiresc de dulce*, incapabili să ne împotrivism, să ne scuturăm de farmec, deșteptându-ne” [191, p. 101]. Fragmentul arată că în momentul când privirea lui Allan se contopește cu cea a lui Maireyi interioritatea lor se reflectă parcă în oglinzi paralele. Vocea naratorului redă crâmpie dintr-un peisaj interior unic, alcătuit dintr-o gamă complexă de nuanțe afective. Exaltarea sufletească, puterea de fascinație exercitată deopotrivă și simultan asupra îndrăgostiților tensionează discursul: „O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nicio rezistență; o beatitudine a simțurilor care depășește senzualitatea, ca și cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de Har” [191, p. 101].

Relatarea despre logodna celor doi îndrăgostiți învederează în mod exemplar cum se declanșează mecanismul empatiei ce face posibilă retrăirea de emoții puternice, care liricizează expunerea. Inițial, Allan e deranjat, semnalând că „Începutul acesta solemn mă irită puțin. Nu puteam scăpa de luciditate” [191, p. 132]. Discursul lui Maireyi, acest ciudat, „suflet nepătruns și neînțeleș”, care expune teoria animismului de sens panteistic sub forma unui „poem de frumusețe barbară” [119, p. 61], îl emoționează însă profund, datorită ușurinței cu care iubita sa stabilește legături cu puterile naturii, prin mijlocirea unor enunțuri ritualice în care enumerările metaforice și comparațiile sintetizează o viziune lirico-poetică inconfundabilă, desemnând o gamă largă de emoții și sentimente:

„Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimeni altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepti tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt razele ție, așa va fi trupul lui mie. [...] Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna [...]. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a

mousoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape” [191, p. 132-133]. Nota patetică a acestui fragment discursiv e susținută de repetarea invocației retorice „maica mea”, ce exprimă consubstanțialitatea om-natură, trăită cu multă candoare și dăruire, iar formele de conjunctiv prezent ale verbelor subliniază dorința arzătoare a eroinei de a eterniza această dragoste, definind-o ca parte componentă a cosmosului naturii. Discursul poetizat al lui Maitreyi are un impact emoțional puternic asupra lui Allan, care, în calitate de ascultător, îl fixează în detalii, menționând și efectul lui liric, consubstanțial propriei percepții: „O ascultam tot mai fascinat, până ce nu i-am mai putut înțelege cuvintele. [...] Când a tăcut, parcă mi-era teamă s-o ating, într-atât mi se părea de fermecată, de inaccesibilă. [...]

– Acum nu ne mai desparte nimeni, Allan. Acum sunt a ta, cu desăvârșire a ta...

O mângâiai, căutând cuvinte pe care nu le mai spuseseam până atunci, dar nu găsii nimic inedit, nimic care să nu corespundă cât de cât febrei interioare și transfigurării ei” [191, p. 133].

Acest legământ cu natura le va uni sufletele și după ce se vor despărți. Natura le va reflecta în continuare dragostea în oglinda ei eternă. Asocierea afectivă a celor doi eroi e sugerată de imagini relevante, unde elemente ale naturii transcriu o copleșitoare stare de dor împlinit în sfere superioare, spirituale: „Oriunde mă duceam, o întâlneam pe ea, printre pini și mesteceni, pe stânci, drumuri. Atât de mult trăiam cu povestea aceasta minunată încât orice chemare din afară mă înspăimânta, aproape mă făcea să sufăr fizic” [191, p. 181]. Imaginea mitologizată al lui Allan, desprinsă dintr-o scrisoare a lui Maitreyi, corelează cu acest segment narativ, amplificând efluviile de lirism elegiac, ce se revarsă în narațiune.

Or, autoscopiile personajului-narator Allan adevăresc, deseori, situarea lui pe aceeași undă de simțire și percepție cu Maitreyi și relevă transpunerea lui în sistemul ei de referință, ceea ce în consecință, produce așa-zisa „contaminare afectivă” care contribuie la intensificarea lirismului narațiunii.

În romanul *Adela* de G. Ibrăileanu, Emil Codreanu, eroul principal, realizează, ca și Allan, „o cazuistică a amorului în componentele, mișcărilor și termenii ei eterni” [128, p. 263]. Spre deosebire de raționalul și lucidul personaj eliadesc, care-și cultivă, treptat, latura sensibilă și pătimașă a ființei sale prin explorarea meticuloasă a universului lui Maitreyi, eroul lui G. Ibrăileanu, chiar de la începutul narațiunii sale, demonstrează certe disponibilități de exprimare a trăirilor sale afective, prin dezvoltări poetizate și patetice, digresiuni lirice. Timbrul liric al expunerii acestui narator e relevat de numeroase secvențe descriptive, vădind multă imaginație și sensibilitate poetică, dar liricizarea regimului narativ se datorează, nu în ultimul rând, capacității acestui personaj de a rețraii anumite experiențe esențiale din viața sa, legate de Adela, ființă pe care o cunoaște de copilă.

Evocarea copilăriei acesteia se face prin intermediul discursului indirect liber, care, deși e lipsit de elemente figurative, are potențial emotiv, pentru că naratorul își asumă rolul de empatizat, împărtășind viziunea și modul de simțire ale copilei: „își liniștea păpușa, care „plângea” cu disperare. [...] Uneori, când avea „treabă”, îmi încredința câte una s-o „păzesc” [...]. Seara, mă ducea în toate odăile pe unde avea „copii” culcați în paturi liliputane, prin cutii de botine ori de tutun, iar cei mai oropsiți de soartă, prin locuri mai puțin confortabile.” [193, p. 31]. Secvența e scrisă în stil indirect liber, căci cuvintele din ghilimele sunt preluate din discursul copilei și înserate în discursul personajului-narator, fiind indicatori textuali ai comunicării afective, ce se stabilește între personaje, fluidizând în narațiune un lirism plin de candoare.

Odată cu maturizarea Adelei, se schimbă și atitudinea lui Emil față de ea. El însuși declară că „Femeia asta tânără și curioasă de viață și de stări sufletești mă scrutează neconținut, fără să aibă aerul. Eu îmi îngroș cât se poate epiderma sufletului, s-o fac impermeabilă. Dar cu femeile jocul e pierdut întotdeauna. Ele privesc în sufletul bărbatului ca într-o vitrină. Manejul e interesant. Dar, în definitiv, n-am ce ascunde” [193, p. 45]. Sufletul vrăjit de această ființă angelică, vibrează totuși în unison cu ea, împărtășindu-i emoțiile. O adevărată polifonie a simțurilor trăiesc personajele în călătoriile lor la munte. Lirismul secvențelor descriptive, susținut de poeticitatea viziunii poetice, din al cărei unghi naratorul surprinde frumusețea inegalabilă a peisajelor montane, e alimentat și de trăirile acestuia, împărtășite discret de Adela, creându-se, astfel, o comunicare afectivă, care, prin unitatea și puterea ei, amplifică forța emoțională a discursului: „În varietatea haotică de păduri, de dealuri și de văi, identificarăm Bălățeștii noștri, care, abia văzuți și răsărind din infinitatea de arbori, păreau de aici, cu cele câteva raze răsfrânte de acoperișurie lor, niște așezări din povești. Brațul Adelei stătea prietenos sub al meu, încredințat parcă mie. Simțea și ea poate, ca și mine, nevoia de a ne întovărăși în fața singurătății infinite” [193, p. 113].

În romanul *Luntrea lui Caron* de L. Blaga, de asemenea, mecanismul empatiei e declanșat de contemplarea naturii, cu deosebirea că naratorul de aici, Axente Creangă, dezvăluie substanțial lumea sa interioară și a Anei Rareș. Acordurile senzoriale și afective pun în evidență reacții sufletești de mare tensiune, care, multiplicat astfel, condensează esența lirică a expunerii. Recunoașterea de către personajul-narator a acestei legături empatice, exprimate prin *verba sentiendi*, precum „suntem contaminați”, „simțim”, infuzează direct lirismul în narațiune, de aici și nota oarecum patetică a comunicării narative: „Eu și Ana privim, când la stânga, când la dreapta, fără mirare. Suntem contaminați de calmul dimineții. Nu schimbăm decât rar câte-un cuvânt. Ne simțim, față în față, sufletele deschise în răcoarea cerului. Prin geamul slobozit în teaca lui ne bate seninul cu miros de apă de munte. [...] Prin porii obrazilor ne pătrunde puritatea de cristal a

anotimpului. La fiecare haltă ne întrebăm, dar numai din ochi, dacă ar fi cazul să ne dăm jos” [179, p. 565-566].

În acest roman e remarcabil faptul că nu numai personajul-narator, Axente Creangă, conștientizează și redă cu fidelitate afinitățile dintre el și ea, ci și Ana Rareș, într-un episod, e o rezonatoare a vieții afective a lui Axente-poetul, ce este mediată de eul liric din poeziile lui. E vorba de episodul când, la solicitarea ei, acesta lecturează poezii din creația sa:

„Citește-mi pe aceea, în care mă bănuiești că m-am depărtat de mine însămi, în timp ce tu rămâi ca un future cu zborul răpus într-un cristal de chihlimbar”.

I-o citesc.

„Citește-mi-o pe aceea, în care absența mea din peisaj, o simți ca o rană în spațiu”.

I-o citesc.

„Citește-mi-o pe aceea în care polenul din plopii albi ne cade-n gură, când vorbim”.

I-o citesc.

„Citește-mi *Cântecul Focului*”.

Îi citesc *Cântecul*...

Remarc pentru mine însumi că Ana, arătându-și unele preferințe, a început cu poezii din cele mai „sublimate”, ca să ajungă la *Cântecul Focului*, prin care o angajez la jocul mare al pierderii de sine. Ana nu-și dă seama, cât de dulce și alambicat își trădează mișcarea sufletească, de care e cuprinsă” [179, p. 505]. În cazul de față, mișcărilor sufletești ale Anei se sincronizează cu eul profund, eul poetic al lui Axente, căci replicile personajului descoperă o asociere afectivă cu ființa poetului, capabilă să distingă și să poetizeze convergențele lor spirituale. Reproducerea tezelor principale din textele lirice, urmate de enunțul-refren „I-o citesc”, transformă acest dialog într-un frumos poem al iubirii, dar și al comuniunii întru spirit, datorate puterii artei și a poeziei.

Așadar, operele romancierilor L. Blaga, M. Eliade și G. Ibrăileanu demonstrează că situarea naratorului pe aceeași undă de percepție cu personajele sale, în funcție de trăirile sale ori de situația de discurs pe care o adoptă, contribuie la acumulări ale lirismului pe anumite segmente ale narațiunii, deci și la liricizarea secvențială a expunerii.

3.2.3 Construcția identitară a naratorului și regimul empatic în „Craii de Curtea-Veche” de M. I. Caragiale

În lumina celor expuse în 1.3.2., liricizarea regimului narativ homodiegetic, instituit de un povestitor ce relatează la persoana I, se produce în virtutea câtorva factori aflați în strânsă corelație, dintre care o deosebită importanță o are factura emoțional-psihogetică a acestuia. În această ordine de idei, repunem în atenție problema subiectivității eului, înțeleasă frecvent, după

cum am afirmat în 1.3.1., ca exprimare a interiorității. Cercetătoarea I. Ciobanu corelează subiectivitatea cu identitatea personală, aceasta, în sens restrâns, vizând „sentimentul identității, faptul că individul se percepe ca fiind același în timp, pe când, în sens mai larg, noțiunea este asimilată unui sistem de sentimente și reprezentări, prin care subiectul se singularizează” [28, p. 11-12]. V. Cucerescu evidențiază faptul că există mai multe tipuri de identități personale și, respectiv, mai multe modalități de a crea identificări „de sine însuși”, printre acestea consemnând „combinații de natură psihică” și „combinații de natură poetică” [168, p. 153]. Examinând identitatea personală „în zona poeticului”, autorul susține că aceasta implică trecerea „de la concepțiile obiectiviste ale identificărilor „externe” (pentru celălalt) la abordarea subiectivă a identificărilor „interne” (pentru sine)” și concluzionează: „Astfel, subiectul (aici îl avem în vedere pe autor, narator [...]) monitorizează – chiar – gestionează această dualitate, o înfruntă și proiectează experiențele cotidiene obiective asupra lui” [168, p. 153].

În plan narativ, identitatea povestitorului se construiește în funcție de mai mulți factori. Potrivit celor relevate în 1.3.2., autorul însuși se proiectează în eul său ficțional, căci, se știe, el „îi împrumută idei, sentimente, atitudini ce-i sunt caracteristice. Drept urmare, naratorul devine, până la un punct, un fel de portavoce a lui” [132, p. 34]. Studiind, într-un cadru mai larg, cel al artei, raportul dintre artist și operă, Șt. A. Doinaș deosebește: „*eul profund* cel care produce opera de artă și *eul social*, cel care circumscrie comportamentul exterior, de zi cu zi, al autorului în mijlocul semenilor săi” [41, p. 51]. Între aceste două euri, după cum susține eseistul, există, pe de o parte, „o diferență categorică: cel dintâi este într-adevăr *eu creator* de operă; al doilea nu este decât reprezentantul său în societate” [41, p. 51], pe de altă parte, „eul scriitorului nu poate fi niciodată rupt complet de la realul din jur, iar raportul eu/noneu, relația subiect/obiect diferă profund de la un creator la altul; proiecție aproape fabuloasă a sinelui însuși asupra lumii din jur, această percepție conjugată – de real și totodată de imaginar – constituie totdeauna o pecete diferențială” [42, p. 307]. Deci, uneori, între eul social și cel profund pare să lipsească orice legătură, care ar atesta înrudirea lor, alteleori, însă, e evidentă filiația lor sufletească, consubstanțialitatea lor.

Evaluat din unghiul de vedere al virtualităților de liricizare prin prisma empatiei, romanul *Craii de Curtea-Veche* de M. I. Caragiale e deosebit de interesant. Pentru a-i detalia mecanismul empatizării, sunt necesare câteva observații privind raportul creator-operă în acest roman. Criticul C. Trandafir afirmă că rareori o existență ca aceea a lui M. I. Caragiale să fie asimilată de propria-i operă, ea verificând mitul creației care-și suprimă creatorul. Totuși „Tot întâmplarea face ca „viața” acestui scriitor atât de izolat să fie parcă o componentă a operei înseși, ceea ce îi sporește relevanța chiar în terestrele ei ciudățenii” [90, p. 13].

Exegeții operei lui M. I. Caragiale observă că acesta, pe parcursul vieții, și-a creat o identitate incertă: „homo duplex” [90, p. 13], învăluit de taine, „tip saturnic și în permanență iritat, sub aparențe calme” [63, p. 159], „ceremonios și protocolar” [63, p. 146], singuratic și retras, un visător nelipsit de sarcasm, el a mai fost înzestrat cu o sensibilitate exacerbată. Eul său, bizar și contradictoriu, liric și misterios este proiectat, în romanul *Craii de Curtea-Veche*, conform unui scenariu complicat și inventiv, recurgându-se „la alibiul transfigurator al paradigmilor imaginativi” [37, p. 155]. Unul dintre aceștia este povestitorul care își asumă actul narației și este, în același timp, și personaj de acțiune.

În calitate de agent narativ, povestitorul își construiește identitatea sa narativă așa cum aceasta este concepută de C. Dubar: „o construcție, în situație, de către un subiect a unei succesiuni a experiențelor sale semnificative” [46, p. 209]. Pe de altă parte, el își definește și identitatea lui psihologică, inspirat regizată.

Spre deosebire de proza lui C. Petrescu ori a lui A. Holban, în care naratorul este centrat pe el însuși, dezvăluindu-și, prin confesiune, identitatea, în romanul lui M. I. Caragiale este dedusă, sugerată. Eul-narant își ascunde numele, statutul social, și nu realizează, de fapt, intruziuni în lumea sa lăuntrică. Predispozițiile lui spre trăiri de mare sensibilitate, spre efuziuni lirice vibrante, deschiderile-i spre armonie și frumos se dezvăluie treptat, prin cele câteva evocări, transpuse prin prisma lui Pantazi și Pașadia. M. Călinescu atrage atenția că „Metafora reflexiei în oglindă e mereu prezentă în proza mateină” [19, p. 425], că, folosit compozițional, principiul reflexiv al oglinzii „devine aproape incontrollabil un principiu al dedublării” [19, p. 425], concluzionând că personajele din *Craii de Curtea-Veche* sunt generate prin duplicare și contrast, iar organizarea lor urmărește obținerea efectului „de adâncime a oglinzilor paralele”, așa cum se remarcă la sfârșitul capitolului doi „Cele trei hagealâcuri” [19, p. 425]. Povestitorul însuși mărturisește că la plăcerea de a se bucura de prietenia a două ființe unice fiecare, se adaugă aceea de a se afla între două taine ce puse, ca două oglinzi față în față, se adânceau fără sfârșit. Paradoxal, dar tainele celor doi, la care se adaugă și „enigmaticul” Pîrgu, revelează misterul povestitorului însuși, care, relatând istoriile pietenilor săi, Pantazi și Pașadia, își deconspiră identitatea, dezvăluind, în primul rând, „capacitatea de identificare și recreare la nivel emoțional și spiritual a experiențelor trăite de o altă conștiință” [37, p. 192]. E un caz rar de empatizare când naratorul (empatizatul) e influențat de mai mulți empatizatori. De exemplu, când transpune discursul prietenului său, Pantazi, realizează o conexiune emoțională cu acesta, se instituie pe aceeași undă de percepție cu el în măsura în care acesta apare drept un dublu al său, o alteritate. Regimul narativ al povestitorului, obiectivat la început, se liricizează puternic în

evocarea lui Pantazi, evocare ce pune în evidență o conștiință aptă de expansiuni poetice în planul imaginarului:

„Dar încântarea începuse: omul vorbea...

Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor. Stăpân pe meșteșugul de a zugrăvi cu vorba, el găsea cu ușurință modul de a însemna, și încă într-un grai a cărui deprindere o pierduse, până și cele mai alunecoase și mai nehotărâte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării [...] [180, p. 92].

De la bun început, naratorul ne atenționează asupra stării sale de spirit, *încântarea*, care se desemnează drept o marcă a subiectivității proprii, precizând și atitudinea afectivă, prin a cărei prismă este transpus discursul lui Pantazi. Fascinația față de rostirea inedită a acestuia, capabilă să transmită cele mai subtile „înfațișări ale firii, ale vremii, ale depărtării”, miracolul vorbirii înseși, care vrăjește și subjugă simțurile, făcând posibilă plonjarea eului în reverie și iluzie, sunt exprimate într-un limbaj figurativ, constituit dintr-un lanț de metafore plasticizante, organizate în fraze largi, muzicale, ce asigură continuitatea acestei stări în discursul naratorului, care, după cum observăm, posedă o structura emoțional-psihologică, susceptibilă la efuziuni lirice, la trăiri afective de mare sensibilitate.

Lirismul e fluidizat continuu în discurs, prin evocarea unei călătorii a lui Pantazi, prilejuind inițierea într-o lume plină de farmec. Emoțiile personajului rezonază în interioritatea eului narator, acesta, la rândul său, transpunându-le sub forma unor comentarii lirice: „de ea vorbea cu păgânească evlavie, pomenindu-i doar numele, glasul i se pogora tremurător, ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă” [180, p. 94]. Accentele imnice din așa-zisul poem al mării adaugă lirismului solemnitate și emfază.

„Povestirea lirică a lui Pantazi, menționează cercetătorul C. Trandafir, transfigurează, re-creează, înalță în lumea ficțiunii ideale, articulându-se într-un fastuos poem al peregrinării și al vetusteții” [90, p. 89], care transmite un profund sentiment al nostalgiei, menținut de imperfectul verbelor, a căror sonoritate, datorată asonanțelor, amplifică acest sentiment, ce pare să inunde întreg universul. Expunerea în regim liricizat e susținută „de o conștiință poetică ce asimilează într-un ansamblu coerent elemente eclectic care țin de trecut, exotism, sacru și profan, teluric și cosmic și sunt topite în imagini ce se amestecă halucinant, menținând starea de reverie” [58, p. 310]. Multitudinea de epitete ornate, desemnându-se ca mărci ale subiectivității lirice, produc în permanență efluvii, ce se întregesc într-un flux continuu de lirism: „Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în paragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmânt de mușchi, privesc zâmbind cum vântul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fântâni, unde apele

nu mai joacă. Beteala lunii pline se revărsa peste vechi orașele adormite; pâlپاiau pe mlaștini văpăi zglobii. Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolelor uriașe, aprinzând deasupra-le ceața ca un pojar” [180, p. 92-93]. Or, povestirea, cu inserții poetice, a lui Pantazi construiește o „lume sub pecetea imaginarului”, artisticul împletindu-se spectaculos din priveliști, pe cât de somptuoase, pe atât de supuse eroziunii, datorită materialității lor covârșitoare.

Continuitatea regimului empatic e menținut în narațiune și de cel de-al doilea *hagealac*, constituit de povestirea lui Pașadia, cu care începe o nouă călătorie a spiritului în lumea splendidă a trecutului, „nu mai puțin fermecătoare” [180, p. 102]. Pașadia, ca și Pantazi, e un povestitor care captează prin iscusința cu care compune scenariul narativ, conturează decorul (făcându-l când static, când dinamic), orchestrează planurile narrative. Povestirea îl scoate din starea de mohorâre perpetuă, făcându-l să adopte o „mască festivă” [90, p. 91]. Naratorul notează că „vedenia trecutului, în care se cufunda cu patimă, era singurul lucru în stare să-l miște [...]” [180, p. 102]. Totuși, relatarea lui Pașadia diferă ca dispoziție, stare de spirit, ce implică și o expresie specifică lirismului. Dacă în evocarea lui Pantazi lirismul e nostalgic și sentimental, în povestirea lui Pașadia, el este generat de un sentiment al fatalității și al nimicniciei, exprimând o conștiință tragică. Viziunea asupra istoriei, în care Pașadia își desoperă originile, îl frapează pe povestitor. Lipsa imaginarului savuros și suav e compensată de comentariile liricizate ale destinului strămoșilor săi.

Și Pantazi, și Pașadia reprezintă două ipostaze diferite ale naratorului, două virtualități opuse [19, p. 425] ale lui: una lirico-sentimentală, iar alta gravă și opacă. Pirgu, un alt personaj, conturat de narator, reprezintă „o răsfrângere în urât, în vulgar, în „noroi” a figurii compozite a celor trei crai” [19, p. 425], (Povestitorul, Pantazi și Pașadia), „ca într-o oglindă deformatoare, de bâlci” [19, p. 425], de aici și regimul stilistic vulgar, grotesc, prin care prinde viață acest erou. Cu toate acestea, după cum afirmă, pe bună dreptate, M. Călinescu, Pirgu „e figura cu adevărat centrală a acestui scurt roman, principiul lui de tensiune, secretul imaginativ-estetic al lui M. Caragiale” [19, p. 431]. El însuflețește narațiunea, el e necesar ca și element de polaritate și el poate fi văzut ca altă latură a personalității naratorului, partea lui demonică, „blestemată” și, totodată, pitorească. Dar tocmai această parte vine să salveze narațiunea de „kitsch” [19, p. 431], de invazia unui lirism sentimental, nostalgic, de care s-a ferit și pe care l-a persiflat în paginile romanului său M. I. Caragiale.

După cum am observat, mecanismul empatizării se bazează pe ideea de multiplicare a eului, care, potrivit psihanalizei de tip freudist, rezidă în faptul că „Individul nu este acest om întreg și rațional, [...] ci, mai curând, un conglomerat de fragmente în relații incerte, a cărui unitate și continuitate temporală nu este ușor de perceput” [28, p. 16]. În plan psihologic, această

diviziune provoacă o destabilizare a psihicului, în plan literar, ea reprezintă „o descătușare, un *catharsis*, rămânând fidelă unității persoanei [28, p. 25].

În romanul *Craii de Curtea-Veche*, multiplicitatea eului-narant exprimă raportul Eu-Altul, unde Altul reprezintă cele trei personaje, Pantazi, Pașadia și Pirgu, în care el se proiectează și care redă dimensiunile ascunse ale ființei lui revelate în povestire. Empatia interioară cu prietenii săi multiplică emoții, trăiri, impresii, stări, fapt ce, indubitabil, intensifică liricizarea regimului narativ.

3.3. Mărci ale liricizării vocii narative

3.3.1. Modalizarea autonimică și ecoul referențial al vocii

Așa cum am relevat în 3.1., naratorul homodiegetic reprezintă un eu bine individualizat prin felul de a percepe și de a aprecia lumea. Ca parte componentă a structurii imaginarului, acesta e înzestrat cu o identitate certă, dotată cu proprietăți psihoemoționale ce corespund, într-o anumită măsură, modelului său real, autorul, la care se adaugă și cele inventate, cu scopul de a răspunde unor intenții artistice. Am văzut, de asemenea, că identitatea lirică a naratorului homodiegetic este pusă în valoare de o conștiință ludică, reflexivă, poetică ori dramatică, iar, în funcție de aceasta, se configurează puncte de vedere asupra lumii, unificate într-o viziune unitară, coerentă și particulară, ce e susținută, pe parcursul întregii opere, prin variate modalități, viziune ce contribuie, în cazurile când se remarcă prin sensibilitate și emotivitate, la liricizarea regimului narativ.

Identitatea lirică a naratorului este evidențiată, într-o anumită măsură, și de vocea lui, aptă să transmită emoționant conținuturi narative. Reiterăm că vocea este un indice al subiectivității, iar principalele modalități prin care ea exprimă subiectivitatea locutorului sunt modalizarea autonimică, eterogeneitatea și simptomele convenționale.

E unanim acceptat faptul că modalitatea, în genere, este o categorie complexă, fiind studiată din diverse perspective: logico-conceptuală, comunicativ-pragmatică, funcțional-semantică, poetic-stilistică ș. a. [113]. Dar, indiferent de perspectiva de interpretare aleasă, modalitatea, după cum menționează judicios cercetătoarea E. Prus, „este unul din mecanismele principale ale subiectivării informației narative, care transmite viziunea autorului” [113, p. 11].

O varietate a modalității, modalizarea autonimică (reflexivă) este abordată de J. Authier-Revuz în *Ces mots ne viennent pas de soi: Boucles reflexives et non-coïncidences du dire* (Paris, 1995), care și-a reperat cercetarea pe teoria lui J. Rey-Debove despre conotația autonimică [148, p. 255]. Ca formă complexă a eterogeneității, numite de J. Authier-Revuz, arătate (*hétérogénéité montrée*), conotația autonimică rezidă în faptul că „locutorul folosește cuvinte înscrise pe firul

discursului său [...], și, în același timp, le indică. Prin aceasta, postura lui de utilizator de cuvinte e dublată, momentan, de alta, cea de observator al cuvintelor, iar fragmentul astfel desemnat, marcat cu ghilimele, italice, intonație și/sau o altă formă de comentariu, obține, față de restul discursului, un statut diferit” [148, p. 92]. Sintetizând opiniile generate de teoria lui J. Revuz, D. Maingueneau e de părerea că în limbă există și alte strategii prin care locutorul folosește o expresie arătând că ea nu este pertinentă. Ele reies din ceea ce este cunoscut sub numele de conotație autonimică, ce schimbă funcționarea obișnuită a opoziției dintre *întrebuințare și mențiune*. Unii autori, urmându-l pe J. Authier-Revuz, preferă să se refere la modalizarea autonimică, pentru a insista asupra faptului că este vorba despre urmele unei activități prin care subiectul își marchează distanțarea față de propriul enunț: enunțatorul își dedublează, într-un fel, discursul, pentru a comenta cuvântul tocmai enunțat, el produce un fel de buclă în enunțarea sa [84, p. 185-186]. Deci, reiese că locutorul, prin mijlocirea modalizării autonimice, își construiește o dublă poziție: cel care formulează și, totodată, cel care comentează un element referitor la formularea făcută.

Autonimizarea secvențelor narrative contribuie, într-o anumită măsură, la liricizarea regimului narativ homodiegetic, întrucât „comentariile” în baza celor enunțate exprimă un plus de emoție. Acestea sunt utilizate în proza lui M. Eliade, M. Drumeș drept mărci ale unui dialog cu sinele ori cu celălalt. În fragmentul: „Când mă întorc, mă întreb dacă într-adevăr *mi-e dragă*, deși tot timpul, în mașină, eram intoxicat de imaginea patului nostru nupțial” [191, p. 88], cuvintele evidențiate cu italice exprimă starea confuză, în care se află personajul Allan, incertitudinea acestuia în legătură cu esența sentimentului trăit, cu absolutul iubirii înseși. Astfel, secvența modalizată ne introduce în lumea lăuntrică a personajului, sugerând lupta interioară, ce îi sfâșie ființa. Alteori, cuvintele scrise cu italice devin mărcile unei atitudini afective duale, de admirație și de ușoară ironie, de exemplu, în romanul *Invitație la vals* de M. Drumeș: „Cu Micaela se întâmpla la fel. După o jumătate de oră, *porumbița* mea plecă din nou să cerceteze cutia de scrisori. Se întoarse și de astă dată cu mâna goală” [186, p. 49]; „Așadar, se întâmplase *minunea* pe care o așteptam cu o încredere atât de nejustificată” [186, p. 152]; ori expresia unei vii emoții, ce e generată de un paradox: „Câți oameni se pricep să dispară când trebuie? Adică atunci când sunt iubiți, stimați, în plin apogeu, între sușul luminos și coborâșul sumbru? Asta *e marea artă*, să știi să mori frumos!” [186, p. 139]. De obicei, în modalizarea autonimică, italicele sunt folosite în special în cazul cuvintelor străine. Exemplele anterioare demonstrează, după cum am constatat, și excepții, deși, într-adevăr, așa cum se observă în romanele (*Maitreyi* de M. Eliade, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Patul lui Procust* de C. Petrescu) cuvintele cu italice, firește, desemnează cuvinte străine. Un exemplu interesant este desprins din romanul camilpetrescian: „N-am văzut

însă niciodată pe cineva mai „malencontreux” decât el. E adevărat că și eu uitam uneori că trebuie să vie, dar, de cele mai adeseori, tocmai când veneam cu prietenul meu acasă, îl găseam așteptându-mă” [199, p. 15]. Adjectivul „malencontreux” folosit de naratoarea D.T., nu are funcția de a sublinia mondenitatea ei, ci de a atribui o nuanță melodramatică trăirii și condiției lui D., marcând, așadar, un fel de distanțare față de suferința acută a acestuia, un soi de indiferență la dramele lui afective, pe care ea însăși le cauzează. E un refuz inconștient al acestui personaj feminin de a-și asuma responsabilitatea pentru durerea pricinuită, de a o împărtăși, de aici și aprecierea ușor ironică a nefericirii lui D.

Alte mărci ale modalizării autonimice sunt ghilimelele. J. Authier-Revuz consideră că ceea ce este indicat de ele reprezintă „un fel de *lipsă*, de gol ce trebuie completat prin interpretare” [apud 84, p. 189], opinie împărtășită și întregită de D. Maingueneau: „Punându-și cuvintele între ghilimele, el se mulțumește să atragă atenția co-enunțătorului asupra faptului că folosește exact cuvinte pe care le pune între ghilimele; altfel spus, le subliniază, lăsându-i co-enunțătorului grija de a înțelege de ce îi este atrasă atenția, de ce enunțătorul deschide această fantă în discursul său” [84, p. 189].

În jurnalul lui Allan din romanul *Maitreyi*, cuvintele din ghilimele solicită clarificarea adevăratei intenții a naratoului: „Neașteptate „explicații” cu Maitreyi. Ea a fost mai tare, astăzi. [...]. Am făgăduit Maitreyiei că vom ajunge iarăși „prieteni”. Ce stupid! Printr-o tactică idioată „am mărturisit” o sută de minciuni care mă banalizează până la greață, am făcut „scene” etc. etc., iar ea a fost de un calm admirabil” [191, p. 92]. În acest caz, modalizarea autonimică relevă autoironia naratorului, care își persiflează manifestările emoționale, exagerate, în viziunea lui, și îl situează în două ipostaze: de sentimental, care participă la „explicații” și face „scene” și de lucid, care realizează o distanțare afectivă de acest eu al său. Totuși, de cele mai dese ori, naratorul însuși intervine cu propriile comentarii la cuvântul enunțat, acestea fiind și metaforizate: „Așa-zisele „palavre vânătorești” sunt minunate lucruri care tind să înfrumusețeze puțin lumea aceasta ajunsă așa de ticăloasă și așa de banală” [205, p. 363]; „Astăzi, de dimineață și până seara târziu, am fost „fericit”, înțelegând prin acest cuvânt tern un fluviu irațional de sentimente majore, vitale, restaurând pofta de existență și de joc” [191, p. 363]; „Eu știu bine că e încântată (aș spune, dar Emilia nu poate fi chiar „încântată”, căci asta presupune o anumită fluiditate interioară)” [199, p. 43]. Alteori, comentariile enunțătorului întrețin o viziune duală asupra unei stări, a unui sentiment: „Doamne, ce frică mi-era odinioară de lumea umbrelor! [...] Acum, această împărăție subpământeană mi-a devenit dragă. („Dragă” e o exagerare, mai degrabă suportabilă)” [186, p. 10].

Din exemplele prezentate, reiese că prin modalizarea autonimică vocea naratorului homodiegetic dezvăluie niște fațete tainuite ale eului, îi descoperă subiectivitatea, participarea afectivă la cele relatate. Efectul sensibilizării discursului său se obține și prin aplicarea altei forme a eterogeneității, a celei *constitutive*⁵ [148, p. 91-151], care dă naștere polifoniei, ce permite difuzarea în discurs a altei/altor voci. Este vorba, în primul rând, de așa-zisul *ecou referențial* al vocii, acesta, potrivit lui L. Perrin, reprezentând „ecoul uneia sau altor voci străine, asociate altor situații de enunțare pe care interpretul le are în memorie ori le reconstituie mental” și are „efectul dedublării ori hibidizării vocii locutorului în interiorul sensului” [156, p. 87].

În proza tradițională ori modernă din secolul al XX-lea, scrisă la persoana I, se recurge, deseori, la strategia multiplicării vocii narative, prin crearea ecourilor referențiale, ce diversifică punctele de vedere asupra problemelor abordate, și, nu rareori, sporesc potențialul liric al enunțării. De exemplu, în romanul *Maitreyi*, pe lângă vocea naratorului Allan, se aud și ecouri ale altor voci, ce transmit mesaje, comentează, apreciază. În fragmentul „D-na Sen, îndeosebi, mă covârșește cu simpatia-i maternă. Inginerul mă numește „copilul” său” [191, p. 89], prin calificativul „copilul” se aude vocea tandră și afectuoasă a lui Sen, tatăl lui Maitreyi, care-l tratează, inițial, cu multă grijă părintească pe Allan. Alteori, vocea lui Allan surprinde ecouri ale vorbirii altor personaje, cum e în exemplul: „Lilu a venit să intervină, spunându-mi că „poeta e nespus de deprimată” [191, p. 90], prin care se exprimă starea unui personaj. Adjectivul la gradul superlativ absolut „nespus de deprimată” accentuează starea afectivă a lui Maitreyi, dar și cea a vorbitorului Lilu, mișcat profund de suferința ei. Desigur, punerea în ecou a vocii acesteia induce în discursul narativ patos și gravitate, care distonează cu tonul impasibil al naratorului însuși: „La cină, Maitreyi s-a așezat lângă mine, într-o sari *superbă*, veche de o sută de ani. Era plânsă și tăcută; de abia a mâncat. „Mama” a înțeles totul. Mi-a mulțumit că am vorbit cu ea” [191, p. 91]; „În întuneric, mi-a spus că lucruri importante sunt de lămurit. Apoi, când a aflat că mă joc, că puțin îmi pasă de „sentimentele” ei, că o urăsc (mințeam), și-a pierdut calmul ei de regină (Cleopatra?) și a început să plângă. Nu am fost emoționat” [191, p. 91]. În romanul *Adela*, cuvinte-cheie din discursul Adelei-copile sunt reluate în ecou de narator, infuzându-se, astfel, un lirism afabil și plin de candoare: „Păpușile trebuia să i le văd, pe toate, în fiecare zi și să le știu pe nume. Uneori, când „avea treabă”, îmi încredința câte una s-o „păzesc”, ba chiar s-o hrănesc

⁵ J. Auther-Revuz distinge heterogeneitatea arătată (*hétérogénéité montrée*) de cea constitutivă. Cea dintâi „face din enunțiator mai mult decât un utilizator de cuvinte – un observator și evaluator al cuvintelor utilizate. Eterogeneitatea constitutivă face din prezența *altuia* drept condiție necesară a existenței subiectului și discursului său: subiectul și discursul său sunt constituite de alte surse enunțative, constant traversate de un *altul*”// *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. În: *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, 1982, 26, p. 91-151. https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1982_num_26_1_978#drlav_0754-9296_1982_num_26_1_T1_0091_0000

cu biberonul. Seara, mă ducea în toate odăile pe unde avea copii culcați prin paturi liliputane [...] [193, p. 31]. Uneori, crâmpoie din discursul Adelei sunt reluate și tălmăcite cu mult afect de narator, devenind nuclee ale unor discursuri poetizate:

„–A murit „petpedecul” nostru. [...]

„Nostru”– cuvânt emoționant, însumare într-un singur tot a existenței mele... Dar afară de pasărea moartă și de steaua din alte lumi, nimic nu mai este *al nostru*...Nici universul care este al tuturor!” [193, p. 67].

În romanul *Ce mult te-am iubit* de Z. Stancu, naratorul captează, adeseori, ecoul vocii tatălui său care mărturisește în repetate rânduri „– *Mărio... Mărio... ce mult te-am iubit eu pe tine, Mărio, Mărio!*...”. Reluarea, pe parcursul narațiunii, a acestei invocații de către narator are, ca efect, contaminarea vocii lui cu cea a tatălui și indică solidarizarea lor față de pierderea suportată, o durere comună, trăită în unison, ce îi va uni pentru totdeauna. Răsunând ca un bocet cutrmurător, secvența respectivă iradiază în discurs un lirism plin de amărăciune și de dor nestins, ce pulsează în întreaga narațiune.

În același timp, punerea în ecou a vocii comunității rurale, ce se face prin note sentențioase, meditative, exprimând un punct de vedere tradițional, colectiv asupra trecerii și morții, asigură perpetuarea în narațiunea romanului *Ce mult te-am iubit* a unui lirism reflexiv care, prin sobrietatea sa, cenzurează răbufnirile afective ale naratorului. Forma pronominală „noi”, în aceste cazuri, subliniază asumarea de către narator a viziunii colective și acceptarea realității vieții: „Pe toți ne așteaptă cineva în lumea de dincolo, dar nu în cer, *nu în cer, ci pe pământ*” [210, p. 53]; „Ce știm noi despre morți? Nimic sau aproape nimic. O să știm ceva mai mult despre morți după ce o să murim. Dar după ce o să murim *n-o să le putem spune celor vii nimic din ceea ce o să auzim ca morți, nimic din ceea ce o să vedem ca morți*” [210, p. 44]; „Noi oamenii – bieții de noi, bieții de noi! – avem nevoie de lacrimi cum avem nevoie de apă, cum avem nevoie de aer, de pâine. Nu, nu e adevărat. *N-avem nevoie de lacrimi*. Avem nevoie mai curând de zâmbete, *de cât mai multe zâmbete*” [210, p. 123-124].

În romanul *Pădurea nebună* de Z. Stancu, intervine o voce anonimă, care este cea a conștiinței colective, deținătoare a unei filozofii specifice asupra vieții umane. Împletindu-se, vocea naratorului și cea anonimă generează dialoguri cu un spectru tematic variat, ce mențin în narațiune un lirism de esență interogativă:

„–*Ești schimbător ca vremea, Darie.*

–Sunt! Și ce poștești dumneata dacă sunt? Te superi pe vreme că e schimbătoare?

–*Nu.*

–Atunci, cu mine ce ai?

–*Tu nu ești vreme. Tu ești om, Darie. Și asta e altceva.*

O fi” [212, p. 50].

Alteori, vocea naratorului face să fie auzit un glas lăuntric, care verbalizează conținuturi sufletești de profunzime, lirismul subiacent al formației lui interioare: „– *Cum de ce? Mai are vreun rost să te întreb, Darie? Ție îți plac caii pentru că pe cal, tu, beteagul, te simți om întreg, îndemânatic și ager ca un șoim.*

–Bine, dar de ce îmi place apa râurilor, a lacurilor și a mărilor?

[...]

–*Ție, Darie, apele râurilor și apele lacurilor, apele fluviilor și apele mărilor îți sunt dragi pentru că ție, schilodule, în apă îți pieri sfiala și îți pieri stânjeneala. În apă mișcările tale sunt sprintene, vioaie. Îți pieri și tristețea. În schimb, te cotropește bucuria blajină a vieții, și toată făptura ta strâmbă, slabă, slută și urâtă cântă ca o vioară vrăjită...*” [212, p. 137].

Examinând unele secvențe desprinse din proza tradițională și cea modernă, concluzionăm că modalizarea autonimică, când e regizată inspirat, adaugă un plus de lirism la cele enunțate de narator. Ea demonstrează, uneori, dualitatea atitudinilor ce le adoptă, cenzurându-i ori restricționându-i pornirile afective. De asemenea, am observat că în narațiunile scrise în regim homodiegetic este utilizată strategia multiplicării vocii narative, prin crearea ecourilor referențiale, ce diversifică punctele de vedere asupra problemelor abordate și, nu rareori, sporesc potențialul liric al enunțării.

3.3.2. Simptomele convenționale

Simptomele convenționale reprezintă niște indicatori ce scot în evidență proprietăți specifice ale vocii. În această ordine de idei, L. Perrin susține că, în virtutea unei concepții, conform căreia sensul lingvistic al expresiilor este redat, în primul rând, de ceea ce este spus (în plan propozițional și conceptual), vocea reprezintă o funcție pur retorică, asociată cu utilizarea de semne. Ea mai degrabă relevă „gesticulația locuționară” despre care vorbește Berrendonner, decât semnificația lingvistică, sensul codificat al expresiei. Dar, precizează savantul, „sensul lingvistic al expresiilor nu se reduce la ceea ce ele spun. Anumite expresii au, de asemenea, (sau, uneori, în principal,) funcția de a certifica, în mod convențional, prin codul lingvistic, anumite proprietăți ale enunțării lor, adică ale vocii locutorului ce le enunță. Vorbim despre simptomul convențional asociat vocii. Anumite expresii codifică forța lor de simptom” [157, p. 63]. Printre acestea, L. Perrin semnalează *expresiile performative ori modale, interjecțiile și alte formule.*

Primele, în mare măsură, evidențiază tonalitatea emotivă a vocii naratorului sau a personajelor, în virtutea posibilității lor de asociere a diferitor simptome convenționale.

Se știe, expresiile performativă se referă la actele de vorbire, conceptualizate de J. L. Austin și J. Searle. Teoria actelor de vorbire se bazează pe echivalența dintre *a spune și a face*, definită de J. L. Austin astfel: „a spune ceva este, în sens deplin, a face ceva. Acest set include producerea anumitor sunete, producerea anumitor cuvinte în diferite construcții și producerea lor cu o anumită „semnificație” [...] Numesc (botez) actul „de a spune ceva” – în acest sens normal deplin – performarea unui act locutoriu” [2, p. 46]. După cum afirmă E. Constantinovici, „Teza centrală a acestei teorii de filozofie a limbajului este că nici cuvântul, nici propoziția, nici fraza nu reprezintă unitatea minimală de comunicare, ci *producerea* acestora în momentul în care se realizează *actul de vorbire*” [166, p. 44]. Potrivit acestei teorii, remarcă A. Pătrușel, „esența semnificației unui enunț nu se reduce doar la condiția lui de adevăr, ci implică și luarea în considerare a scopului cu care acesta este folosit în actul concret de comunicare” [174, p. 134]. Al. Boboc însă subliniază că teoria „actelor de limbaj” evidențiază problema „dependenței semnificației nu de simpla utilizare în limbă, ci de *contextul acțional al rostirii, de faptul rostirii, acesta din urmă nefiind simplă spunere, zicere, enunțare a ceva*” [apud 166, p. 45]. În funcție de acest *context* și de acest *fapt*, un enunț se performează, adică i se adaugă o forță ilocutionară specifică situației de comunicare. Pentru teoria actelor de vorbire este esențială disocierea dintre enunțul constatativ/enunț performativ, definită de A. Pătrușel, pe urmele lui J. Austin, astfel: „Spre deosebire de enunțurile constatative care descriu, relatează, consemnează un eveniment din realitate, enunțurile performative reprezintă „performarea unei acțiuni”. Ele implică nu doar desemnarea unei acțiuni, ci chiar realizarea ei. Cu alte cuvinte, prin folosirea unui astfel de enunț vorbitorul nu doar urmărește scopul de a descrie o stare de fapt, ci schimbarea realității. Enunțul performativ este echivalentul unei acțiuni realizate prin simplul fapt al rostirii enunțului dat” [174, p. 134].

Expresiile performative „aduc un plus de informație despre intențiile și reacțiile emoționale ale celui care vorbește, devenind simptome convenționale, asociate vocii lui, și, la rândul lor, au un anumit rol la liricizarea expunerii. Printre acestea, se remarcă, în primul rând, actele de vorbire asertive, utilizate atât în vorbirea naratorului, cât și a personajelor” [171, p. 197]. Să urmărim un exemplu din romanul *Ce mult te-am iubit* de Z. Stancu:

- „1.–Ai rămas văduvă, Mario...
2. –Am rămas, mamă...
3. –Și-ai venit să-mi cazi în vatră cu plozii...
4. –Unde era să mă duc?...

5. –Să fi așteptat la casa ta...

6. –Casa mea! N-aveam nici de unele. A băut tot, înainte de a muri. Numai juncanii mi-au rămas” [210, p. 2].

Asertivele evaluative (1, 3) din această secvență, folosite de personajul mama demonstrează, pe de o parte, noua condiție a fiicei, iar, pe de altă parte, servesc drept simptom convențional al unei forme de nemulțumire, cauzate de situația în care aceasta este nevoită să revină acasă. Reacția emoțională a mamei este susținută și de enunțul 5, care reprezintă un act de vorbire directiv, prin forma de conjunctiv trecut al verbului, atenuând impresia de ordin pe care-l trădează. Replicile fetei redată prin acte de vorbire de tip întrebare (4) și asertiv (5), servesc drept simptome convenționale ale deznădejzii de care este copleșită, fiind reliefată de exclamația „Casa mea!”.

În următorul caz însă, desprins din romanul *Descult*, asertivele evaluative asociază vocii naratorului, ce se adresează unui *tu* imaginar, un ton de încântare, susținut, în plan sintactic, de prezența semnelor exclamative, ce subliniază, alături de elementele figurative, firea expansivă a eului: „, Alteori vântul se repede asupra ta ca un vrăjmaș. Te pălmuie și te biciuie.

Și dacă nu te ții bine pe picioare, te trânteste în țărână. Ce dulce e vântul primăverii!

Da, e dulce vântul primăverii!

Și eu i-am cunoscut dulceața” [211, p. 642].

În romanul *Ce mult te-am iubit* de Z. Stancu se folosesc, deseori, asertivele evaluative, care devin, de asemenea, simptome convenționale ale unei stări de regret, suscitată de conștientizarea de către personajul-narator a imposibilității de a întoarce timpul înapoi, pentru a exprima înalta sa considerație a mamei: „Și eu am iubit-o pe mama. *Mult, mult de tot am iubit-o eu pe mama, însă n-am apucat să-i spun. A murit, a murit de-adevăratalea și eu n-am apucat să-i spun c-o iubesc, n-am apucat să-i mulțumesc că m-a adus pe lume*” [210, p. 51].

Emotivitatea vocii naratorului este relevată și de actele de vorbire interogative, ce, deseori, cuprind întrebări retorice, a căror trăsătură esențială este emotivitatea [68, p. 58]. De aceea, prezența acestora în discursul naratorului corespunde unor simptome convenționale ale unor dileme, nedumeriri, confuzii, în raport cu sine și cu lumea, ce generează un lirism plin de patos, cum e în proza lui M. Drumeș, Z. Stancu: „Ce se întâmplase? Se ferea de mine, mă ocolea? Îi era teamă să-mi întâlnească privirile? Încă mai lupta cu ea? Tot nu-și dădea seama că se isprăvisese cu împotrivirea ei?” [186, p. 62]; „Mama își doarme somnul de veci și eu trăiesc. E bine că trăiesc? E rău că trăiesc? Nu e nici bine, nu e nici rău... nici bine, nici rău... Nu e în niciun fel. Trăiesc. Și atât. Nu e destul? *E totul*” [210, p. 35]. De asemenea, în proza lui Z. Stancu, actele de vorbire interogative servesc drept pretext pentru reflecții: „Ați rămas lângă

cișmea noaptea? Apa curge mai vie, mai repede parcă, gâlgâiala ei pare plină de bucurie. Dacă o încerci, bagi de seamă că are alt gust – gust de miez de pământ.

Ați adormit vreodată pe câmp noaptea? Dorm pe câmp noaptea, înfășurat în cojoc ori în pătură. E tare pământul! E tare. Când îl calci cu piciorul, e tare. Noaptea, când te-ntinzi pe ierburi să dormi, și ierburile se culcă sub tine supuse, pământul e moale, mătășos, de parcă ar fi făcut din puf de nori străvezii” [211, p. 554-555]. Tot ele devin suportul unor dialoguri interioare, ce întrețin pe largi parcursuri lirismul interogativ și, datorită intonației ascendente cu care sunt rostite, adaugă intensitate vocii narative:

„Dar sunt om.

Și în om se aprinde o flacără.

Cine o aprinde?

De ce o aprinde?

Spune-mi: te poți mulțumi cu iarba?

Alergi prin ea cu picioarele desculțe.

Și picioarele ți se udă de rouă.

Când ești copil, asta îți place.

Dar te poți hrăni oare cu iarbă?

Nici iarba nu e a ta.

Și ce minunată este pădurea! Nimeni n-o știe mai bine ca mine. I-am cunoscut toți copacii și toate păsările.

Crezi că seamănă un copac cu alt copac?

Crezi că seamănă o ramură cu altă ramură?

Crezi că seamănă o frunză cu altă frunză?

Te înșeli.

Mai curând seamănă un om cu alt om decât un copac cu alt copac, o ramură cu altă ramură, o frunză cu altă frunză [211, p. 639].

Actele de vorbire de tip cerere de asemenea asociază vocii eului diverse simptome convenționale:

„– Taci cu mama, taci cu mama, taci cu mama!

Nu tace Evanghelina. Nu tace Ion. Scutecele mereu trebuiesc spălate, schimbate, uscate. Mama are ochi frumoși, coade lungi, galbene ca ovăzul copt, mijloc subțire. Văduvă la șaptesprezece ani!...

–Taci cu mama, taci cu mama, taci cu mama!...” [211, p. 11]. În această secvență, actele directive devin simptome convenționale ale unei alerte interioare, înăbușite de personaj prin

acest îndemn matern: „Taci cu mama”, menit să calmeze nu numai copilul, ci și să potolească neliniștea din interiorul ei. Actele directive alternează, deseori, cu cele promissive, și, datorită tonului solemn cu care sunt rostite, atribuie vocii gravitate:

„– Când ai să te faci mare, Darie, să mergi să vezi munții și să te-ntorci acasă să ne spui și nouă, cum sunt...

– Da, mamă, am să merg să văd munții.

– Și-apoi să te duci să vezi marea și să te-ntorci acasă să ne spui și nouă cum e...

– Da, mamă, am să merg să văd marea” [211, p. 586].

Actele de vorbire însă de tip invitație oferă, uneori, vocii interioare a eului căldură și încântare: „Auzeam de pe acum un glas care mă chema, care mă momea:

– Vino, Darie... Vino și vezi minunata cetate...” [211, p. 658]

Alături de expresiile performative, și interjecțiile cu valoare de exclamații retorice asociază vocii narative diverse simptome convenționale, ce dezvăluie reacțiile emotive ale eului. Se știe că interjecțiile au funcția de a exprima senzații, sentimente, emoții, caracterizându-se printr-o intonație specifică de tip exclamativ. Apariția acestora în vorbirea personajelor ori a naratorului emphasizează, adaugă o nuanță patetică discursului, semnalând participarea afectivă la cele întâmplate. De notat faptul că, spre deosebire de poeți, prozatorii recurg mai rar la virtuțile interjecțiilor de a enfatiza și de a sensibiliza discursul, înlocuindu-le cu exclamații retorice. Le utilizează mai des M. Sadoveanu, M. Drumeș, L. Blaga, Z. Stancu. De multe ori, una și aceeași interjecție, cum e, de exemplu, „Ah” la același autor ori la autori diferiți devine simptomul convențional al unor stări diferite: de mirare „Ah, ah. Ce ți-s obișnuințele imaginației!” [179, p. 439]; de fascinație „Ah, draga de ea! Cât mă iubea!” [186, p. 50]; de nemulțumire „Ah, casierul se mișca așa de greoi, ca într-un film au relanti” [186, p. 100]; de regret „Ah, Doamne, ce mare scriitor ar fi ieșit din mine dacă tata mi-ar fi transmis puternicul și coloratul lui dar de a povesti! [210, p. 54]. Ori semnalează o emotivitate afișată ce descoperă un sentimentalism artificial „Ah, adu-mi aminte să trecem pe la bijutier” [186, p. 116]; „Ah, uitasem de ziua asta...” [186, p. 225]; „Ah, ce leneșă sunt! Aștepți de mult? [193, p. 106]. Exclamațiile retorice, după cum am observat, schimbă intonația vocii într-una exclamativă și, indiferent de nuanța afectivă ce o concretizează, scoate în evidență, în primul rând, starea de afect a vorbitorului: „Simion? Oh, bietul Simion! S-a întors, dar nu mai era morar, mă lămurește doamna preoteasă” [179, p. 447]; „Oh, dar lucrurile nu mai sunt așa de simple” [191, p. 92]; „O!...Doamne, Doamne!...Nu cumva și mâinile mamei sunt la fel?” [210, p. 29].

Studierea simptomelor convenționale în proza lui M. Drumeș, L. Blaga, Z. Stancu a arătat că acestea imprimă vocii povestitorului diverse emoții, trăiri, intensificate de exclamațiile

retorice, că ele de asemenea, produc, local, acumulări de lirism care contribuie la liricizarea regimului narativ.

3.3.3. *Resursele intonaționale ale vocii*

Efectele liricizante ale vocii se resimt, în urma valorificării, de către naratorul homodiegetic, a intonației, un parametru important al vocii, ce înlesnește transmiterea diverselor reacții emoționale. Având un aspect „pluricomponențial”, prezentându-se „ca un indice absolut obligatoriu pentru vorbirea orală”, intonația totuși „însoțește și vorbirea internă și chiar și un text scris” [33, p. 199]. Evident, cu anumite constrângeri, am putea repera această noțiune și la studierea vocii narative, analizând câteva componente ale ei: *pauzele*, *tempoul*, *timbrul*, căci vocea presupune rostirea, iar rostirea, în funcție de conținuturile enunțate, implică, mai mult sau mai puțin, acești parametri [34], [101]. *Pauzele*, niște „întreruperi ale curentului sonor” [33, p. 207], devin mărci ale regimului narativ liric, participând, în plan textual, la „delimitarea sintagmelor și a propozițiilor, împărțind comunicarea în unități ritmico-semantice, în funcție de repartizarea pe grupuri sintactice” [33, p. 207].

Pauzele sunt desemnate, de regulă, de astfel de semne grafice, cum ar fi: virgula, punctul și virgula, punctele de suspensie, linia de pauză ș.a. Totuși, o pondere aparte în evidențierea lirismului expunerii o au pauzele desemnate de punctele de suspensie, atestate, mai ales, la M. Sadoveanu, C. Petrescu, Z. Stancu ș.a. Analizând rostirea sadoveniană, cercetătoarea D. Florea face următoarea precizare: „Punctele de suspensie cer o largă respirație după consumarea enunțului frazeologic. Invitând la răgazuri meditative, cu o pronunțată capacitate emoțională, ele dau ansamblului frazeologic o notă de nedeterminare poetică, iar stilului o mare tensiune lirică” [55, p. 86]. Punctele de suspensie îndeplinesc aceste funcții, îndeosebi, în poziții finale, ilustrând pauzele ce le face naratorul adoptând regimul narativ auctorial sau cel actorial: „Și când geana de foc de la asfințit se închisese și prinseră a veni din râpile pâraielor umbre, deodată auzirăm pe deasupra poienii guruitul caracteristic al sitarilor și zboruri grațioase începură a se încrucișa prin fumegarea înserării...” [205, p. 377]; „Iată pentru care pricină, cinstite comise Ioniță, am fost jurat schitului Durău. Iar inima mea râvnea cătră oameni. De-aceea cuget uneori că puține și triste au fost zilele mele...” [205, p. 480-481].

În opera lui Z. Stancu, în special, în romanul *Ce mult te-am iubit*, pauzele lungi, marcate de punctele de suspensie, însoțite, de multe ori, de exclamații, interogații retorice, invocații, constituie niște centre ce semnaleză emoția puternică, trăită cu deosebită intensitate: „O!...Doamne, Doamne!...Nu cumva și mâinile mamei sunt la fel? Nu îndrăznesc să intru în

casă, să revăd mâinile mamei, să i le sărut... Nu! ...Nu îndrăznesc...” [210, p. 29]; „Tata își aduce aminte că altădată – demult, demult – mama a fost tânără și că tot în vremea aceea – atât de îndepărtată... atât de îndepărtată... – a fost și el om tânăr... *om tânăr... om tânăr...*” [210, p. 82]. În exemplele prezentate, punctele de suspensie au rolul de a delimita unități ritmico-semantice, reluate parțial ori integral în discurs, ceea ce contribuie la accentuarea unor trăiri, stări, iar, odată cu aceasta, la intensificarea efluviilor afective în narațiune.

În romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, punctele de suspensie caracterizează, în special, regimul expunerii folosit de Ladima în scrisori. Pauzele frecvente, generate de punctele de suspensie, transcriu parcă respirația întreruptă de emoție a personajului, care se confesează cu sinceritate în scrisori: „Nu știu...ai să zâmbești poate...dar mi se pare îngrozitoare fraza ta... „Aici petrecem admirabil...Ziua, într-o familie unde e mult tineret...Dansăm, jucăm tot felul de gajuri. Seara ne plimbăm prin grădina publică și mergem des la cinematograful...” Dar eu...eu, Emy...unde sunt în toate astea?” [199, p. 82]. De notat că doar punctele de suspensie din discursul lui Ladima trimit la frământări lăuntrice, cele din discursul Emiliei, intercalat fragmentar în scrisoare, se referă doar la niște omisiuni din textul original.

Alteori, pauzele sunt marcate de așa-zisele linii de pauză, care atenționează asupra declanșării emoționale a naratorului ce-și exprimă trăirile în limbaj figurativ: „Fluierau în gușă prelung, se chemau haiducește – ușurel și misterios, ca și cum aveau a făptui ceva departe de lume și neștiuți de oameni” [205, p. 347]; „Într-adevăr, era o minune Micaela, o minune întâmplarea care mi-o aruncase în brațe, o minune dragostea și viața – o minune!” [186, p. 74].

În strânsă legătură cu pauzele, se află un alt parametru al intonației, tempoul. Acesta depinde de propoziții scurte sau lungi, „de iuțeala cu care se rostesc cuvintele, numărul și durata pauzelor, dependente în ultima instanță de starea psihică a vorbitorului” [33, p. 208]. Tempoul rostirii, în proza cu regim narativ liricizat, este motivat și de situația de comunicare, pe care o adoptă naratorul și care influențează starea lui afectivă. De exemplu, peisajele privite de narator stimulează manifestarea diverselor stări lirice, care sunt sugerate de tempoul expunerii sale. De regulă, în astfel de secvențe acesta este determinat de succesiunea unor fraze ample, de largă respirație, ce generează un lirism contemplativ, sobru și grav, cum e la M. Sadoveanu, L. Blaga: „Când am privit depărtările, am văzut aria mării suită deasupra orizontului; pe ea plutea numai floarea moțată a luceafărului de ziuă” [207, p. 48]; „Afară în noapte niciun sunet nu tulbură zgomotul spumegos și frământat al râului; ba da, totuși, căci prin ușa deschisă spre pridvor se aude șușuțitul beznei, un zbor sfârâitor de insecte, țârâitul greierilor, o mare în care urechea nu sesizează sunete stinghere, decât dacă se ascute într-adins” [178, p. 449]. Prezența, într-un caz și în altul, a semnului punct și virgula doar aparent întrerupe continuitatea enunțării, prin crearea de

pauze ce o divizează în perioade distincte. Acestea însă, la rândul lor, datorită coeziunii semantice ce o susțin la nivel de ansamblu, echilibrează întregul ansamblu sintactic, menținând fluiditatea și cadența expunerii. Tempoul lent, măsurat al rostirii naratorului din exemplele expuse denotă o stare de liniște și de armonie, trăită, grație comuniunii cu natura. Tempoul domol al expunerii, obținut prin desfășurarea echilibrată și ceremonioasă a frazelor întinse, este specific secvențelor descriptive, în genere, și celor evocatoare, de asemenea, căci permite o înregistrare atentă a detaliilor care copleșesc prin frumusețea și semnificația lor, iar, ca rezultat, în narațiune este propulsat un lirism de esență imnică, ce punctează o stare de admirație pioasă: „Frumusețea ta nu are trăinicie rece de tipar, ea nu e corp cristalizat; frumusețea ta e o frumusețe jucăușă, condiționată de inimă, o frumusețe, ce se alege ca o surpriză de vrajă când dintr-un aspect, când din altul” [179, p. 492-493]; „Curând născu geana trandafirică a zorilor și deodată mi-au apărut în largul pustiei gorganele străvechi, în care cei dintâi rătăcitori ai acestei lumi izolate și-au astrucat osemintele. Multe din aceste movili au fost spintecate și prădate; altele își ascund încă taina; din întunericul țărânelor veghează, călări și în arme, schelete de războinici, care-și păstrează trufia și umilinta pulberii. Generațiile de păstori în stepă le-au sondat închisorile; mocanii de azi le privesc și acuma într-un chip anumit, visând la cuvântul fermecat care face să cadă lăcățile comorilor [207, p. 49].

Tempoul lent are un potențial semnificativ de a intensifica trăirile naratorului, datorită strategiilor adoptate de acesta în planul sintactic al enunțării. De exemplu, plasarea câtorva propoziții principale și regente în fața unei subordonate consecutive are efect gradual, ce asigură creșterea emoției trăite: „Erau atâtea nuanțe de galben și roș și zarea era așa de largă și transparentă înspre munți și-nspre Prut, soarele risipea atâta melancolie de aur, încât mă simțeam împovărat de ideea că toate sunt unice și că peste o clipă toate vor cădea în veșnicie” [205, p. 366]. În alte cazuri, propozițiile lipsite de verbul-predicat, având în componența lor, în mod obligatoriu, câte un verb la gerunziu, mențin același tempou lent, maiestuos, datorat, nu în ultimul rând, asonanțelor create de terminațiile verbelor, care au funcția de a lega componentele ansamblului sintactic. Formele verbale la gerunziu, pe lângă aspectul durativ al acțiunii, ar mai exprima și puterea de rezonanță a frumuseților contemplate, cu impact sensibilizator îndelung asupra naratorului: „A doua zi, pe Ceahlău... Bolta imensă de azur, **acoperind** priveliștile scânteietoare... [...] Culmile negre din vale **târându-se** spre piciorul muntelui colosal, ori **alergând** speriate în toate părțile și **oprindu-se** brusc, halucinante. Când vineți, când roșii munții înalți de pe Bistricioara, **strălucind** în soare cu toate stâncile lor... Departe, în singurătăți adânci, munții cei din urmă – aproape nori, albi-translucizi – încremeniți în gloria infinitului, **impresionând** mai mult sufletul decât ochiul, **înfiorând** „voința”, ca și muzica, **răscolind** în

adâncurile ancestrale spaime, nostalgii, mitologii defuncte...Și-n fundul prăpastiei, la utrenie, **aiurând**, sunetul clopotului de la schitul invizibil...” [193, p. 27].

Tempoul accelerat, creat de succesiunea propozițiilor scurte, pune în evidență emoții puternice, intense: „Afară plouă. Plouă năprasnic. Tună. Fulgeră. Trăsnește. Se cutremură văzduhul și se cutremură pământul. Plouă năprasnic. Pe drumul de lângă casa noastră curge un adevărat râu. Tata iese pe prispă. Găsește un braț de lemne uscate. Se duce cu ele în tindă, unde ne aflăm toți, le așază pe vatră, le stropește cu o lingură de gaz, le dă foc. Flăcările se înalță roșii-gălbui. [...] Fumul urcă, iese pe coș și, odată aflat afară, se destramă, se topește și se pierde în ploaia care devine tot mai aprigă, mai năprasnică. [...] Viața are început. Are sfârșit...Somnul adus de moarte are și el început, dar sfârșit nu are... *Sfârșit nu are*” [210, p. 281]. Aglomerarea de propoziții scurte la începutul secvenței sugerează ideea că e multă mișcare, imprimând rostirii un tempou rapid, contribuind la conturarea unei atmosfere stihinice, dar și a unui cadru de manifestare a unor stări lăuntrice de maximă densitate. Groaza în fața morții, trăită cu intensitate, treptat e înlocuită cu starea de liniște, sugerată de simbolul focului, conturat dintr-o suită de propoziții și fraze expuse într-un tempou încetinit, căci focul este flacăra nestinsă a vieții, este amintirea nestinsă a celor plecați pentru totdeauna. Finalul secvenței, marcat de câteva pauze, e caracterizat de o și mai mare lentoare, exprimând o stare de împăcare și resemnare. Ultima propoziție, care constituie o reluare a unei părți din cea anterioară, sună concluziv și sentențios: „*Sfârșit nu are...*”

Tempoul rapid al comunicării caracterizează și regimul actorial, personajul exprimându-se prin propoziții concise, își redă, astfel, trăirile legate de evenimente, fapte, întâmplări: „Ne-am întors cu nouăzeci și șapte de bucăți. A fost o frumuseță. Pasul și sitarul! Pasul și sitarul! Făceți-vă cartușe multe. Dacă dăm peste pasaj, aveți să mă pomeniți” [205, p. 374]. Alteori tempoul rapid al narațiunii este obținut din propoziții scurte, fiecare dintre ele începând din rând nou, astfel mimându-se structura de poezie:

„Avem ochii uscați.

Buzele uscate.

Ni s-a uscat și ni s-a umflat limba în gură.

Ni-a pierit setea.

Ni s-a stins foamea.

Ni s-a lipit pântecul de șira spinării.

Dang! Bing! Bang!

Bang! Dang! Bing!

Sună clopotul.

Sunetul aleargă, trece pe lângă noi, și peste noi [211, p. 66].

Revolta personajului-narator Darie, împărtășită de întreaga comunitate, este accentuată de tempoul sacadat, susținut de dislocarea propozițiilor laconice în poziții simetrice, care alimentază un lirism protestatar de mare intensitate.

În opera lui Z. Stancu, tempoul rapid contribuie și la redarea fenomenelor naturii, menținând lirismul contemplativ: „Cade o stea. Lasă în urmă o coadă luminoasă, albastră. Lasă o coadă. Piere steaua. Se destramă, se topește. Piere și cade. A murit cineva. Cade o stea, una, încă una. ...Mereu cad stelele. Cad și din Calea Robilor” [211, p. 177].

Unii scriitori, de pildă L. Blaga, Z. Stancu preferă propozii monomembre, care, prin structura lor laconică, măresc și mai mult tempoul, accentuând dinamismul privirii, verva interioară a naratorului: „Sufletul se destramă în imagini. Tolba buruienilor. Grația șoldului. Relieful umerilor. Umbra pe masă. Sorii mărunți. Gura. Aroma vărătică a gurii. Tremurul făpturii cuprinse cu mâinile pe la subsuori. Gura. Aroma” [179, p. 466].

O altă calitate a vocii cu impact asupra liricizării regimului narativ este timbrul, altfel zis coloratura specifică a vocii, folosită în diverse situații. Redând „o anumită stare afectivă a vorbitorului (bucurie, mânie, răutate, ironie, tristețe etc.)” [33, p. 208], timbrul este ușor perceput la auz, și mai puțin iese în evidență în opera literară, ce are aspect scris. De regulă, timbrul este indicat prin următoarele notații, care nu au impact asupra liricizării regimului: „râse el cu răutate” [206, p. 437], „Ați adormit, cucoane? Întrebă Ciuntu, cu sfială” [206, p. 433] ș.a. Totuși, uneori, prin îngânări de sunete, prin repetiții lexicale, el se face perceput și adaugă lirism expunerii. Să urmărim câteva exemple: „**Simțeam** numai în juru-**mi** **imensitatea** **muntelui** și a codrilor sub cer și sub stele – și-**nchideam** pe **jumătate** ochii, fericit ca de ceva ce era **numai** al **meu**” [208, p. 368]. În acest fragment, sonorile carifelate ale vocii naratorului, care verbalizează sentimentul comuniunii cu natura, se datorează aliterației consoanei **m**, iar rezonanța acestei voci este asigurată de asonanța vocalei **a**, a diftongului **ea**, subliniind larghețea și solemnitatea rostirii. De asemenea, aliterațiile, asonanțele sporesc muzicalitatea cuvintelor, dar și lirismul expunerii. O secvență analogă întâlnim și în *Pădurea nebună*, unde asonanțele vocalei **a**, aliterațiile vibrantei **r** traduc o voce gravă care face să răsună, în analogie cu mișcarea mării, adâncurile sufletești. În virtutea reiterării lor, aceste procedee de sintaxă fonetică, susțin parcursul melodic al enunțării: „Lăsa**i** ochii în jos și mă înfășura**i** în dureroasă tăcere. Marea se frământă, se supără și vui. Îndelung și mânios vui marea. Un val înalt și înspumat se sparse de țăr**m**. Se prelinse până lângă noi” [212, p. 143]. În următorul exemplu, aliterația siflantei **s** e însemnul unei voci stoarse, epuizate: „Amintirea tinerei tătăroaice Uruma [...] îmi umplu sufletul, iar inima mi-o arse și mi-o secă” [212, p. 30]. În fragmentul din *Valea Frumoasei*, expus din perspectivă

auctorială și actorială, asonanța vocalei **i** adaugă vocii o nuanță de tristețe prelungă, iar aliterația grupului de consoane **mn**, a siflantei **s** – o notă de descurajare:

„–**Semne** de to**am**nă, a rostit încet prietenul meu Ionel Nemo.

În aerul pur, în lucirea delicată a ceasului al cincilea al după-amiezii, era ceva de veșnicie, adică de-o clipă. Sentimentul veșniciei părea să mă învăluie izvorât din lucruri; clipa era tristeța celor iremediabil și cu desăvârșire pierdute.

Într-adevăr, am suspinat eu fără voie; **semne** de to**am**nă” [208, p. 71].

Prezența obsesivă a acelorași sunete, având drept efect nuanțarea tonalității vocii, muzicalizarea ei, se obține prin reluări lexicale, cum e în exemplul: „Merele se **topeau** în gura mea, se **topeau** în sângele și carnea **mea**, iar eu mă **topeam** în lumina de **aur** a soarelui, în văzduhul care, în acea zi a Sfântului Petru, era tot de **aur**, numai de **aur**” [210, p. 65]. Repetarea diftongului **ea**, a triftongului **eau**, a vocalei **a**, susține, pe de o parte sonoritatea vocii naratorului, care deplânge pierderea mamei, iar aliterația consoanelor **t**, **p** îi acordă, pe de altă parte, un timbru înăbușit.

Or, pusă în valoare de unii scriitori ca M. Sadoveanu, Z. Stancu, prin utilizarea diverselor procedee de evidențiere a tempoului, a timbrului, a pauzelor, vocea narativă devine un indiciu cert al identității lirice a naratorului, al rostirii lui individuale și emotive și participă la liricizarea regimului narativ.

3.4. Deschideri spre liricizare a regimului narativ homodiegetic în proza postmodernă.

Expansivitatea eului în romanele *Orbitor*. *Aripa stângă*, *Travesti* de M. Cărtărescu și *Exuvii* de S. Popescu

La sfârșitul secolului al XX-lea, literatura română e străbătută de o serie de tendințe înnoitoare, ce intrigă, bulversează, șochează, divizează opinia publică. Susținute de scriitori receptivi la valorile occidentale, la numeroasele prefaceri social-politice și culturale din această perioadă, ele au contribuit, în mare măsură, la modificarea conștiinței literare românești. Aceste tendințe țin de afirmarea postmodernismului, orientare ce anunță „criza povestirilor” [83, p. 15] și schimbarea regulilor de joc în artă, știință și literatură, postulând *Indeterminarea*, *Fragmentarea*, *Decanonizarea*, *Lipsa-de-sine*, *Lipsa-de-adâncime*, *Neprezentabilul*, *Nereprezentabilul*, *Ironia*, *Hibridizarea*, *Carnavalizarea*, *Performanța*, *Construcționismul*, *Imanența* – cele 11 trăsături ale postmodernismului, punctate de I. Hassan și interpretate de M. Cărtărescu în bine cunoscutul său studiu, *Postmodernismul românesc* (22, p. 94-104). Bineînțeles, convențiile ce constituie paradigma postmodernismului nu se reduc doar la cele

nominalizate, cercetătorii acestui fenomen compozit, precum Br. McHale [95], M. Călinescu [20], I. B. Lefter [79], M. Cârnci [24], M. Șleahțișchi [124], N. Leahu [78] etc., extinzând considerabil harta trăsăturilor lui în poezie și proză, printre care amintim de *rescriere*, *parodie*, *intertext*, *biografism*, *livresc*, *dezintegrare*, *ludic*, *bufon* ș.a.

În această ordine de idei, e pertinentă întrebarea dacă regimul narativ din proza postmodernă (ne referim, îndeosebi, la romanul anilor '80) e susceptibil de liricizare, odată ce prin exploatarea ironiei și parodiei, grotescului și bufonului pare că, dimpotrivă, se urmărește eliminarea sentimentului în accepția lui tradițională, adică eradicarea lirismului generat, așa cum am evidențiat în 1.3.2, de o interioritate afectivă, cutreierată de fiorii sensibilității și generatoare de dispoziții sufletești personale ce determină liricizarea trăirilor individuale, în definitiv, distanțarea de limbajul care exprimă afectul. Criticul M. V. Ciobanu afirmă, cu referire la specificul prozei optzeciștilor basarabeni, următoarele: „Poate că în primul rând, într-o manieră foarte insistentă, a fost eludat paseismul și poeticul adus – se părea pentru totdeauna – de proza lui Druță. [...] În anii '80 au apărut nu numai jocurile intertextuale, ironice, autoreferențiale și autopersiflante, ci și experimentul literar propriu-zis, recuperând, pe un segment temporal scurt, modernismul, avangardismul, postmodernismul, dar impunându-se și pe terenul narațiunii pure, de factură clasică, realistă, autenticistă, minimalistă...” [29, p. 307-308]. Astfel de jocuri și experimente literare, realizate pe întregul câmp literar românesc, au relevat modificări esențiale ale eului însuși, atrăgând, totodată, și o metamorfoză spectaculoasă a structurii și a calității lirismului.

În primul rând, eul din proza postmodernă este marcat de expansivitate, iar aceasta nu este determinată, așa cum am văzut, de exemplu, în opera sadoveniană, de contemplarea unui colț de natură ori de meditația asupra existenței umane, ci de stări intelectuale și somatice complicate, generatoare de emoții și sentimente, ce-și găsesc reflectarea în intelect, de aceea e imposibil a le înscrie în registrul emoțional al prozei tradiționale ori chiar moderne.

Expansivitatea naratorului postmodernist se manifestă prin dezinvoltura cu care stăpânește multitudinea liniilor de subiect, a perspectivelor și a punctelor de vedere, prin fantezia inepuizabilă cu care explorează domeniul *imposibilului*⁶, prin imaginația debordantă, prin care el „se multiplică”, oglindindu-se în pluralitatea de alterități. Expansivitatea însă devine o probă certă a interiorității lirice a naratorului, atunci când acesta, pe cale onirică, activând, adeseori, memoria ancestrală, își sondează abisurile ființei, straturile ei misterioase, de adâncime, sinele

⁶ Criticul M. Călinescu, pe urmele lui Fokkema, diferențiază convenția modernistă de cea postmodernistă: „Realitatea” nefiind altceva decât un amalgam de interpretări și ficțiuni, Fokkema afirmă că postmoderniștii nu mai pot scrie pecând de la ipoteză; ei vor scrie – dacă se poate spune așa – plecând de la imposibilitate”. În: Călinescu M. *Cinci fețe ale modernității*, București: Univers, 1995, p. 253-254.

enigmatic, sursă a unui imaginar fantasmagoric, care irupe la suprafață, tulburând regimul prozaic al existenței. Astfel de izbucniri denotă eliberarea de o tensiune interioară, indiciul unei febrilități pasionale, de care e cuprins eul narant.

Un caz interesant, în această ordine de idei, îl probează romanul *Orbitor*, celebra trilogie cărtăresciană, care „este atât romanul căutării timpului pierdut, cât și un metaroman la fel de sofisticat ca acela proustian, cu incursiuni nu însă în socialitate ori mondenitate, ci în arheologia și anatomia ființei [...]” [88, p. 1348]. Criticul M. Șlehtițchi, într-o meticuloasă analiză a operei respective, menționează că „M. Cărtărescu vede universul la scară cosmică (în ideea reprezentării *cosmo-gonice*) și la scara universului mic al ființei umane (ca reprezentare a unei *ego-gonii*) în forma fractalică a fluturelui. Totul în acest roman stă sub semnul construcției fantasmagorice a unui imens fluture, mișcându-se în multitudinea de forme, imagini, reprezentări ale sale mici-mari-gigantice, reale-imaginare-onirice-mentale-schizoide-halucinatorii etc., într-o imensă compoziție-metacompoziție. Romanul pornește de la fractalul *pata lupus* în formă de fluture de pe șoldul mamei, care se constituie mai mult dintr-o fantasmă onirică decât din imaginea văzută în realitate” [124, p. 118]. *Fluturile - pata lupus* închipuie în construcția stufoasă a romanului *realemul*⁷, recompus din trei proiecții: „a adolescentului care recunoaște o imagine onirică, a copilului de doi-trei ani căruia i se fixează în memoria involuntară imaginea cu potențe arhetipale și a lui Mircea, naratorul matur, care îl trece în scriitură și îl metabolizează în corpul textului său” [124, p. 119].

În studiul său de referință, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, criticul Radu G. Țeposu dă o definiție complexă a poeziei imaginarului în lirica lui M. Cărtărescu, definiție ce poate fi extinsă și asupra prozei sale: „Ochiul autorului e avid, înfrigorat, vede enorm și adună în pagină infinitatea fragmentelor percepute, care se mișcă enigmatic, hiperbolic ori microscopic, într-o plasmă. Impresia de harababură ontologică, de aglomerare fastuoasă sugerează și un mod al imaginației: voind să fie realist în observație, poetul e fantezist în reprezentare” [134, p. 74]. Lumea pe care o construiește naratorul în *Orbitor*, adoptând perspectiva oniric-metafizică, de asemenea, face impresia „de harababură ontologică”, „de aglomerare fastuoasă” – o lume, în aparență, dezarticulată și policromă, dar unitatea acesteia este asigurată de *realemul* fluturelui, care reperează o viziune mito-poetică cu caracter trans-semnificativ, ce punctează dincolo de secvențele textuale halouri de sensuri și efluvii afective:

⁷ Criticul M. Șlehtițchi împrumută termenul de *realem* de la Brain McHale, care, la rîndul său, îl preia de la Itmar Even-Zohar: „În principiu, ar trebui să fim în stare să reconstituim diferitele repertorii de obiecte ale lumii reale, indivizi și proprietăți care sunt admisibile în diferite genuri de texte, în perioade istorice diferite. Astfel de repertorii nu sunt, desigur, alcătuite din lecurile-lumii-reale-în-sine, lucruri ca materie primă, neprelucrată, ca să zicem așa, ci lucruri cu semnificație într-un sistem de semnificare. Am putea numi aceste lucruri semioticizate «realeme», utilizând un neologism lansat de Itmar Even-Zohar”. În: McHale Br. Ficțiunea postmodernistă. Iași: Polirom, 2009, p. 140.

„Pretutindeni, pe toată întinderea fluviului, cât zăreai cu ochii, fluturi colorați, cu aripile întinse, la câțiva pași unele de altele, alcătuiau o pardoseală amețitoare. Cei aflați departe se zăreau mici și șterși, ca printr-o ceață albăstruie, dar cel deasupra căruia treceau săniile părea un animal fărâncător, o știmă din cele de care vorbeau bătrânii pe la clăci, o ciută nevăzută, asemeni stratocamilului, vasiliscului sau inorogului cel alb ca laptele. Bătând în aripele-ncremenite, soarele, deja aflat apropiate de crucea bolții și arzând cu pară galbenă, răsfrângea culorile lor peste burțile și boturile cailor și peste chipurile celor din sănii, mânjindu-le cu sineală și auriu și sângeriu și șofran, culori alese și boierești, mai frumoase decât veșnicul cârmâz al icoanelor din casă” [181, p. 60]. Izvorâtă parcă din retortele ființei, imaginea arhetipală a fluturilor, completată pe parcursul narațiunii de multiple secvențe, e o sinteză poetică a lumii ancestrale, aurorale, a magiei trecutului, a sacrului, dar și rezervorul unui lirism regenerativ, care circulă prin subteranele unui eu expansiv, tentat să forțeze limitele realului, pentru a se contopi cu absolutul, reconstituit din fragmentele amalgamate ale posibilului și ale imposibilului. Creator al acestei miraculoase imagini, ce fascinează și subjugă simțurile prin pitorescul ei, prin forța ei emotivă, instituită ca efect al coeziunii contrariilor din care se constituie: suavitate și asprime, sacru și profan, real și ireal, naratorul se desemnează în propria narațiune drept o sursă inepuizabilă de poeticitate, ce îi absoarbe perspectiva narativă, subzistând un lirism rezultat din ciocnirea dintre gândire și afect, sentiment și idee. El e un adevărat alchimist, care convertește prozaicul în magie, realitatea în vis, un magician al metamorfozelor continue, iar tentația metamorfozei, după cum afirmă V. Popovici, „e, într-un cuvânt, un tropism fundamental al sufletului uman și un combustibil inepuizabil pentru trecerea în spiritual” [110, p. 218]. Criticul observă că pentru literatura lui M. Cărtărescu este esențială transfigurarea, „însăși substanța visului său” [110, p. 219], iar obsesia metamorfozei totale, ce absoarbe opera cărtăresciană, nu s-ar fi manifestat „atât de copleșitor și pe spații atât de ample, dacă resortul intim ce o generează în plan personal n-ar opera cu o forță irepresibilă pe toate palierele imaginarului” [110, p. 219]. Această metamorfoză totală, continuă exegetul, „încifrează un fel de figură originară, o figură a figurilor imaginarului său și a literaturii sale. În perimetrul acestei fantasme, salvarea de sine rămâne oricând la îndemână, sursă inepuizabilă de autocompensare, de consolare și de plăcere” [110, p. 219].

„Figura originară”, invocată de V. Popovici, ar identifica, în termenii lui L. Rusu, eul artistic, poetic, ascuns în substraturile ființei și revelat prin creație. Eul artistic cărtărescian, la fel ca și cel al lui Gh. Crăciun ori al S. Popescu, e înzestrat cu o sensibilitate excepțională, făcând o coeziune indistructibilă cu trupul, antrenat și el în mirifica autocunoaștere prin scris. Natura expansivă a acestui eu e susținută și de percepțiile psihosomatice exacerbate, care trimit la obsesia corporalității, definitorie scrierilor postmoderniste. Amintim că „tema trupului,

corporalitatea literei, fluidele textului, legătura somatică dintre trup și text reprezintă preocupările esențiale ale scriitorului Gheorghe Crăciun” [124, p. 61] și că, în viziunea acestui teoretician, „corpul cuvântului original se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată, în primul rând, de posibilitățile analogice și combinatorii ale simțurilor, de un antropocentrism somatic imanent” [apud 100, p. 160]. C. Mușat evidențiază că Gh. Crăciun afirmă „valoarea estetic-formativă a trupului, a consistenței senzoriale” în literatură” [100, p. 160] și precizează: „Abordat nu ca limită a reprezentării, ci ca un element natural al narațiunii (ca formă specifică de reprezentare), corpul uman devine, în proza și în teoria postmodernistă, un *obiect narativ distinct*, iar subiectivitatea – un „ecou” al spațiilor în care personajul se mișcă” [100, p. 161].

Trupul, obiectul și subiectul narațiunii devine, adeseori, un focar de iradiere a poeticității asimilate perspectivei narative a naratorului. În romanul *Orbitor*, imaginea fiziologică, ce se înscrie în timpul vizionar al naratorului, o aglutinează pe cea a Bucureștiului. Mixajul de detalii, impresii, simțuri, redată în limbaj metaforizat, devine o marcă a percepției lirice: „Prins ca o piatră în inelul de stele, Bucureștiul nocturn îmi umplea ferestrele, se vărsa înăuntru și-mi pătrundea în corp și în creier atât de adânc, încât chiar din adolescență îmi imaginam un melanj de carne, piatră, lichid cefalo-rahidian, oțel cornier și urină, care, susținut de vertebre și arhitrave, însuflețit de statui și obsesii, digerând cu mațe și centrale termice, ar fi făcut din noi unul singur” [181, p. 13]. Alături, corporalitatea însăși devine obiectul reflecțiilor naratorului, generând o viziune intelectualist-senzuală asupra trupului – materie și spirit, totodată – reprezentat ca un univers perfect organizat, cu o anatomie paradoxală. Analogia părților lui componente cu minereurile, pietrele prețioase și semiprețioase, cu chacrele primare trădează o gândire poetică, alimentată de un lirism visceral, care învăluie imaginea trupului uman, văzut ca o creațiune superioară a cosmosului și a divinității în poezie. Iată o secvență a acestei imagini, una dintre cele mai coplesitoare: „Alcătuie din substanță spirituală, cristal gazos circulând prin vene de diamant și artere de jad, prin capilare de perlă și canalicule de porfir, prin interstiții de peruzea și canale limfatice de opal, la rinichi de jasp și piele de cuarț și inimă de zirconiu și creier de beriliu și testicule de safir, îngerul nostru interior, umbra noastră interioară, suprapusă identic peste noroiul împutit al cărnii noastre, corpul nostru ceresc își are și el anatomia lui paradoxală” [181, p. 73].

În romanul *Exuvii* de S. Popescu, naratoarea, adoptând punctul de vedere al succesivelor *huri-corpori* care s-au perindat în propria ființă, realizează „o fascinantă lecție de anatomie”, o „incursiune în adâncurile ființei”, ce îi permite să dezvăluie „o lume miraculoasă și neobișnuită, în același timp, o lume a voluptăților și a coșmarurilor” [165]. Cartea autoarei S. Popescu, este,

în primul rând, a subtilelor percepții psihosomatice, prin a căror prismă se revelează vârstele, înțelese drept exuvii ale corpurilor în continuă prefacere, pe care nu le atinge trecerea, căci ele se înscriu în prezentul etern al ființei. Timpul interior al acestor corpuri, mereu în schimbare, în funcție de vârsta biologică, este transpus într-o viziune senzorială, ce învederează un eu realizând o adevărată expansiune în lumea gustului, a culorilor, a sunetelor, adaptată, de fiecare dată, la un bogat registru emoțional. Percepțiile senzoriale ale naratoarei sunt încărcate mai puțin cu înțelesuri filozofice (cum e la M. Cărtărescu și Gh. Crăciun), fiind, în special, activizate de o interioritate exuberantă, care își împărtășește dizinvolt mirarea, admirația, neliniștea, vioiciunea ș.a. Aceste percepții, redade într-un limbaj figurativ sau nonfigurativ, prin succesiunea lor năucitoare, trădează un șuvoi de trăiri, ce alimentează emotivitatea expunerii. Iată, bunăoară, o apologie a gustului: „Apoi gustul, ce promisiune! Un evantai uriaș cu pliseuri mărunte se deschide în creier. [...] Dulcele, și el de atâtea feluri, își desface bobocul boțit în zeci de petale: cel al bomboanelor (cu totul altfel dacă erau de mentă sau de lapte, [...], de fructe sau de ciocolată, drosuri sau cremoase) sau al nectarului din florile de trifoi, cel fad al dudelor, dulcele prăfos al creionului pe care-l rodeam la ora de aritmetică, dulcele înecăcios al mierii, al șerbeturilor sau al smochinelor semincioase și al curmalelor [...]. Sărutul avea gamele lui multiple, de la sarea pură, de bucătărie, la gustul lacrimilor pe care le înghițeam cu voluptate în timp ce plângeam. [...]. Cunoșteam gustul pământului [...]. Știam gustul zăpezii, rodeam bulgării mici și sugeam cu un anume interes ținuturii de gheață desprinși de la fereastră, opalescenți, strălucind în soare dimineța” (200, p. 40-41) Văzul, în viziunea naratoarei, își descoperă adevărata funcție cognitivă, în cazul când sunt „scoși ochelarii”, miopia asigurând accesul la cunoașterea „de atunci” autentică, spontană, sensibilizatoare. Acest „văz” pătrunde în ascunzișurile lucrurilor și ale relațiilor dintre ele, captând vibrațiile și undulațiile lor, „transparente” și „pâlpâiri de culori” – configurând „o lume vagă, fluidă, în fireasca prelungire a ființei mele, a corpului meu viu, gânditor” [200, p. 41]. Prelungirea aceasta e a laturii sensibile, am spune chiar hipersensibile a ființei, care caută să răzbească la suprafață, căci ea este o înaltă probă a umanului, care se dezvăluie prin spectacolul continuu de simțuri și trăiri.

O tășătură esențială a eului din narațiunea postmodernă, punând în evidență natura lui expansivă, rezidă în mobilitatea cu care acesta se proiectează în diverse lumi posibile, „se clonează” și „se reduplicatează” la nesfârșit, oglindindu-se în *celălalt*. „Omul postmodern, opinează C. Mușat, experimentează lumea și pe sine însuși ca pe un organism fragmentar și haotic, luând în serios spațialitatea profundă a eului și conștientizând existența intervalului lăuntric care face posibilă descentrarea și dispersarea subiectului” [100, p. 199]. În opoziție cu romantismul și modernismul care au certificat „modelul autonomiei (sinele cu sine însuși, identitatea absolută,

egocentrismul), postmodernismul aduce în prim-plan modelul heteronomiei persoanei, al unui *ego* dispersat în pluralitate” [100, p. 200]. Alteritățile în care se pulverizează eul creează un subtil „joc” [124, p. 64], iar, odată cu acesta, crește posibilitatea eului de a genera la nesfârșit „lumi posibile” [100, p. 200].

Pluralitatea alterităților eului, distribuția lor inspirată din proza lui M. Cărtărescu, S. Popescu repune în atenție problema perspectivei narative și a punctului de vedere cu funcțiile lor de semnificare și euristică. Producându-se la diferite niveluri ale textului, jocul alterității pune în valoare diversele forme pe care le îmbracă aceasta: alteritatea ca sumă a proiecțiilor naratoriale, alteritatea și jocurile de limbaj, alteritatea ca artă poetică [124, p. 64]. Primul fel de alteritate e permeabil la inducerea lirismului în narațiune, provocând liricizarea regimul narativ, în cazul când eul-narant, deschis experiențelor diverse, se proiectează într-un „altul”, susceptibil la expansiuni în planul trăirii și, prin prisma lui inspectează lumea și se autoinspectează. În felul acesta, are loc o cenzurare a lirismului prin disimularea sursei lui adevărate și prin transferarea lui asupra celuilalt. Pe măsură ce naratorul își scindează interioritatea în mai multe euri, vădind disponibilitatea de evaluare afectivă a propriei interiorități în raport cu lumea, se multiplică și sursele de proliferare a lirismului în narațiune.

În romanul *Travesti* de M. Cărtărescu, elaborat „într-o tehnică aluvială prin glisarea ludică a alterităților, prin suprapunerea planurilor narative, a secvențelor de vis și realitate, încât cititorul își dă seama cu dificultate în ce registru se află împreună cu naratorul” [124, p. 99], naratorul se dezintegrează în câteva euri distincte, „trăind simultan experiențele „dure” ale lui Victor, cel de acolo, din timpul apus; precum Victor adolescentul „narează” în forma solilocului relația sa cu lumea, dând glas unei conștiințe devorate de obsesii și anxietăți” [124, p. 98]. Cea de-a treia imagine e susținută de „memoria ancestrală a naratorului” [124, p. 98]. Percepțiile adolescentului impresionează prin caracterul lor variat: șocant, ironic, realist, fantasmagoric, ceea ce demonstrează o „sensibilitate convulsivă” [124, p. 101]. Perspectiva lui narativă însă se poetizează puternic odată cu plonjarea acestuia într-o suprarrealitate, care este cea a subconștientului, tălmăcită prin obsesii, halucinații onirice, redată prin mijlocirea unui bogat inventar figurativ, ce-i intensifică valoarea emotivă. Secvențele în care tânărul își imaginează cum un păianjen fantastic îi ia în posesie ființa surprind tocmai prin potențialul afectiv al imaginii simbolice a păianjenului, ce transcrie o alteritate a adolescentului: „Veneam încet, cu mișcări somnambulice, tot mai aproape de acei chelicere din care pica dulcele și parfumatul venin omorător. Înaintam prin culoarul plin de gelatină, [...] către globul acela din inima inimii lumii. Țeasta mea se bomba, se alungea ca un perete de sticlă curbă, se desfăcea într-o sfâșiere de piele, și creierul meu scindat, storcit, înstrăinat și totuși plin de o orbitoare fericire țâșnea din

carnea dezumflată și flască și se lipea patetic de membrana vibrândă a marelui pântece. Deveneam una cu păianjenul” [182, p. 70]. În opoziție cu optica adolescentului, cea a maturului se remarcă printr-un fel de destindere și de contemplare, în virtutea căreia se instituie o atmosferă caldă și relaxantă, ceea ce induce în narațiune un lirism intimist: „Înapoi în acvariul pustiu al vilei din Cumpătu, plin doar de aerul cameleonic – acum e auriu, mai deschis sau mai întunecat după cum norii umbresc stațiunea [...]. Descui ușa camerei mele și mă învăluie căldura sobei lăsate aprinsă. La fereastră bate aceeași creangă de pin, cenușie și cumva plină de viață, încordată și sigură pe sine. Dar trag draperiile și aprind veioza, căci viața n-are nimic de-a face cu artificii paginilor din fața mea, care trebuie exaltat și apărat” [182, p. 18]. Astfel, în *Travesti*, alteritățile eului, adolescentul și maturul devin, pe anumite segmente ale narațiunii, centre de iradiere a lirismului în narațiune, favorizând instituirea regimului narativ liric.

Naratoarea din *Exuvii* se identifică cu un eu multiplu „eu nu este un **altul**” [200, p. 14], căci „Eu” sunt coprezențe de „eu”, multiplu de eu” [200, p. 14]. Coexistența „acestor creaturi incompatibile”, care acționează simultan, producând „Intercorporalitate. Reîncarnări. [...]. Transferuri. Glisări. Materie, senzații, imagini, densități, energii [...]” [200, p. 16] presupune o puzderie de percepții și puncte de vedere amalgamate, diferite prin culoarea lor emoțională și prin conținut, multe dintre ele sensibilizatoare, care, pulverizate în discurs, îl liricizează.

O contribuție importantă la liricizarea regimului narativ în proza postmodernă o are descrierea, căreia i se atribuie, aici, o funcție cu totul aparte. Examinând relația narativ-descriptiv, C. Mușat ajunge la câteva concluzii importante, potrivit cărora opțiunea postmoderniștilor pentru descriere este susținută de „avantajul cert al unității *poesis*-ului și *mimesis*-ului, pe de o parte, și al coexistenței structurilor lirice și epice, pe de altă parte” [100, p. 117]; de fascinația pentru realitatea „proteică” și „inepuizabilă” [100, p. 121]. Indicând printre principalele tipuri de descriere *topografia*, *prosografia*⁸ și *enumerația* [100, p. 117], cercetătoarea consideră că ele „impun descriptivul în detrimentul epicului”, provocând „estomparea” acestuia, deoarece, asimilând în structura lor verbe ori nume proprii, ori alte elemente, acestea cuprind o serie de „programe” narrative, care corespund unei „matrice narrative”. Am putea afirma faptul că descrierea configurează în text o matrice a afectivității, deoarece, ca „loc privilegiat al focalizării” [4, p. 53], ea reprezintă „un fragment textual în care obiectelor le sunt atribuite trăsături” [4, p. 54]. Firește, felul cum este văzut obiectul, ce caracteristici îl individualizează depinde de structura emoțional-psihologică al celui care *privește, vede*. Caracteristică narațiunii postmoderne este relația de semnificare a funcției

⁸ C. Mușat opune portretului literar ce rezidă în „descrierea simultană a înfățișării exterioare și morale a unui personaj” *prosografia*, descrierea înfățișării exterioare, „construită cel mai adesea pe principiul listei”, p. 117.

descriptive, „situată în izotopia lui *a vedea* și *a interpreta*, în măsura în care obiectele exterioare devin ficțiuni interioare. Prin intermediul descrierii, se constituie imaginea, „ca sinteză activă”, efect al trăirii intenționale a descriptorului pentru care *simbolizarea* și *reprezentarea* sunt procese simultane” [100, p. 119-120]. „Trăirea intențională” a naratorului, atitudinile lui afective sunt evidențiate în descriere prin așa-zisele „predicate” cu rol „calificant”⁹ [4], care, deseori, sunt redată într-un limbaj figurativ, având efect sensibilizator, cum e, de exemplu, în această secvență: „**fantasticul** București exploda deodată după **sticla albastră** de lună. Era ca **un triptic nocturn**, de o strălucire **sticloasă, nesfârșită, ineputabilă**. Dedesubt, vedeam o parte din șosea, cu stâlpii ei electrici **ca niște cruci de metal**, susținând firele de tramvai și becurile **roze**, care iarna scoteau din noapte **valuri peste valuri** de ninsoare **furioasă sau lentă**, rară ca în desenele animate sau **abundentă ca o blană**” [181, p. 10]. Sub-temele metaforizate (evidențiate cu italice), însoțite de numeroase „predicate” cu caracter evaluativ, constituite din epitete, comparații, devin indicii unei descrieri lirico-poetice a Bucureștiului, care se profilează ireal, fascinant și enigmatic la începutul romanului *Orbitor. Aripa stângă*. Alteori, una și aceeași imagine este văzută dintr-o dublă perspectivă: obiectivă și poetizată, cea din urmă constituindu-se din convertirea realității imediate într-una sufletească. În descrierea camerei din Ștefan cel Mare, naratorul cărtărescian, mai exact, alteritatea lui infantilă, utilizează câteva sub-teme și predicate relevante, pentru a puncta un cadru prozaic și banal: „Fereastra reflecta de obicei **mobilierul sărac** al încăperii, un **dormitor** de lemn **gălbui, o toaletă cu oglindă**, câteva **plante** [...] așezate pe masă. **Lustra** cu abajururi **de sticlă verzuie**, unul dintre ele ciobit de mult timp” [181, p. 9]. Treptat, observăm cum galbenul pune încetul cu încetul stăpânire pe acest spațiu „real”, care se transfigurează sub puterea imaginației poetice a copilului, a cărui perspectiva cromatică stabilește legătura dintre exterior și interior. Elementele de decor, familiare, transfigurate, trimit deja la o altă lume, lăuntrică, ce se deschide experimentelor onirice acaparante, punând în vileag o sensibilitate halucinantă: „Spațiul galben al camerei devenea și mai galben adâncindu-se în uriașa fereastră. [...] stăteam toată după-amiaza [...] privind în ochi, ca hipnotizat, reflectul meu din oglinda străvezie a ferestrei. [...] Îmi vedeam în geamul galben, sub floarea triplă a fantomei lustrei, fața subțire ca o lamă și ochii cu cearcăne violete sub ei” [181, p. 9].

⁹ M. Bal atrage atenția asupra faptului că „Descrierile constau dintr-o temă [...] care este obiectul descris, și o serie de sub-teme [...] care sunt componentele obiectului. Luate împreună, sub-temele constituie nomenclatura. Ele pot sau nu pot fi acompaniate de predicate (de exemplu, „frumoasă”, „verde”, „mare”). Aceste predicate sunt calificante când indică o trăsătură a obiectului („frumoasă”). În: Bal M. *Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*. Iași: Institutul European, 2008, p. 58.

O trăsătură distinctivă a descrierilor lui M. Cărtărescu este prezența în ele a unor indici textuali, ce trimit la alte texte, reprezentând niște referenți lirici ai acestora. Se creează impresia că naratorul realizează o expansiune pe tărâmul imaginar al altui scriitor, valorificând, în cheie personală, elemente care se înscriu și în universul lui personal: „Toate pierdute prin frunzișul, acum negru al **plopilor** și carpenilor, care mătură **cerul** adânc, din ce în ce mai întunecat către **stele**” [181, p.12]; „când toată **dulceața lumii m-a desfătat**” [181, p.16]; „Acum o clipă, cel care scrisese aici, reflectat de **lacul** întunecat al ceștii de cafea” [181, p. 17]. În exemplele citate, cuvintele subliniate se raportează la realități poetice, identificabile în opera eminesciană ori în cea sadoveniană, devenind niște ecouri suave ale lor. Plasate îndrăzneț în contexte inedite, ele constituie imagini poetice unice, care creează propriul referent, conservând substanța lirică a operei-prototip. Ca rezultat, forța afectivă a unor atare imagini sporește, precum și puterea lor de rezonanță în context, iar regimul narativ în astfel de secvențe se liricizează.

În această ordine de idei, nu se poate tăgădui aportul șirurilor enumerative, preferate de narator în descrierea postmodernistă, la intensificarea lirismului. Astfel de descrieri reflectă fie o realitate risipită în puzderia de elemente din care se constituie, fie o realitate ce se „exfoliază” continuu, pentru a ajunge la nucleul său. Bineînțeles, în ambele cazuri, asemenea percepții ale realului se datorează naturii expansive a descriptorului, care, amestecând într-un singur flux termeni, cuvinte cu înțeles evaluativ, creează rețele de lirism, ce-i alimentează narațiunea. Multe exemple de acest fel se găsesc în proza lui M. Cărtărescu, S. Popescu: „Chiar și acum mă înconjoară o grămadă de cărți, ale mele, despărțite de suratele lor literare. [...] Sunt cărți fără vârstă și fără sex, fără regn, diferite de cărțile masculine, feminine, bătrâne sau necoapte, de cărțile veștede, tărcate, țipătoare, groase ca mierea de care te saturi de la primele fraze sau searbede ca apa călăie [...], cărțile gospodine [...], altceva decât cărțile-copii, micuțe și drăguțe [...] cărțile frele-grele, cărțuluii-molii și altele așa de care-mi despărțisem favoritele (după care, sunt convinsă, nici nu v-ați da în vânt)” [200, p. 71-72]; „Aluniul, ultramarinul, galbenul-canar, ocrul și acajuul, verdele-albăstrui trecând lent, cu ape nesfârșite, în albastru-verzui, jadul, pana de păun, solzul de crotal, petalele strălucitoare, cărnoase a miliarde de flori, toate se întindeau și luceau și sclipeau și se confundau și se separau, piereau și reapăreau pe pielea umedă a marelui păianjen” [182, p. 69].

În urma cercetării virtualităților de liricizare a regimului homodiegetic în proza postmodernă reprezentată de M. Cărtărescu și S. Popescu, concluzionăm că deschiderile spre liricizare sunt susținute de expansivitatea eului narator, relevată de capacitatea lui de a se multiplica și de a se oglindi în ceilalți, de posibilitatea lui miraculoasă de a plonja în propriul

cosmos interior, configurat prin mijlocirea unui imaginar fantasmagoric ori fiziologic, prin numeroase prosografii și referințe lirice.

3.5. Concluzii la capitolul 3

Regimul homodiegetic liric cuprinde în proza românească a secolului al XX-lea câteva valorificări de esență, în funcție de următorii factori, aflați într-o strânsă corelație:

- Instituirea regimului homodiegetic liric depinde, în mare măsură, de identitatea naratorului, de structura lui emoțional-psihologică, detectabilă prin mijlocirea viziunii ce o adoptă și a atitudinilor afective care le exprimă. Acestea sunt relevate de privirea lui, având expresii variate: lirico-sentimentală, contemplativă, ludică, ce evidențiază un mod particular de a vedea lumea, de a reacționa emotiv la frumusețea ori la imperfecțiunea ei.
- Naratorul, ce instituie regimul homodiegetic opune, suprapune, corelează puncte de vedere afective diferite asupra realității: exuberanța imaginativă se conjugă cu reflexivitatea sobră (M. Sadoveanu, *Țara de dincolo de negură*, L. Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*), patosul protestatar – cu predispoziția spre contemplare (Z. Stancu, *Desculț*), poeticitatea gândirii – cu obiectivitatea cronicarului (L. Blaga, *Luntrea lui Caron*). În acest fel, se diversifică natura lirismului, se organizează într-un tot coerent stările afective, ce contribuie la liricizarea regimului narativ.
- Intensificarea lirismului în narațiunea homodiegetică din proza secolului al XX-lea este susținută de regimul empatic ce-l instaurează naratorul, prin mularea pe „psihologia” celuilalt, care poate fi multiplană ori monoplană, realizată prin situarea lui pe aceeași undă de percepție cu un personaj sau cu mai multe personaje, în planul de suprafață ori de adâncime al celor relatate. Mecanismul empatiei este declanșat de trăiri puternice sau în funcție de diferite situații de discurs, pe care le adoptă, ceea ce contribuie la acumulări ale lirismului pe anumite segmente ale narațiunii. Construcția identitară complexă a naratorului, concretizată de proiecțiile lui multiple în alte personaje, susține difuzarea lirismului de la personaj la narator, liricizându-se regimul homodiegetic auctorial.
- Cercetarea regimurilor homodiegetice a demonstrat că liricizarea narațiunii e susținută de vocea eului povestitor, de comentariile ce le face asupra celor rostite de el însuși, comentarii care se referă la modalizarea autonimică, ea contribuind la sporirea potențialului afectiv al expunerii, dar și la cenzurarea ori la restricționarea impulsurilor afective ale celui ce povestește. Strategia

multiplicării vocii narative, prin crearea ecourilor referențiale, pulverizează infuzional lirismul în narațiune, diversificând, de asemenea, și punctele de vedere asupra problemelor abordate.

- Studiarea simptomelor convenționale, evidențiate în proza lui M. Drumeș, L. Blaga, Z. Stancu, a demonstrat că vocii povestitorului i se asociază diverse emoții, trăiri, intensificate de exclamațiile retorice, care produc, la fel, local, concentrări de lirism ce mențin liricizarea regimului narativ. Variatele procedee de evidențiere a timpului, a timbrului vocii narative dovedesc că aceasta e o marcă a identității lirice a naratorului, a rostirii lui individuale și emotive, participând la liricizarea regimului narativ.

- Deschiderile spre liricitate în proza postmodernistă din secolul al XX-lea sunt susținute de expansivitatea eului, relevată de capacitatea lui de a se multiplica și de a se oglindi în ceilalți, de posibilitatea lui „miraculoasă” de a plonja în propriul cosmos interior, configurat prin mijlocirea unui imaginar fantasmagoric ori fiziologic, prin numeroase prosografii și referințe lirice.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. În lucrarea de față, am dezvoltat diversitatea și funcționalitatea regimurilor narative lirice în proza românească a secolului al XX-lea. Prioritară, în această ordine de idei, a fost elucidarea statutului regimului narativ liric, ce reprezintă un mecanism de generare și fluidizare a lirismului în discurs, determinat de tipul naratorului, de modul cum operează acesta funcțiile sale de reprezentare, de control, de interpretare și de acțiune, de perspectiva adoptată și punctul de vedere corelat acesteia, de strategiile utilizate. Urmărind manifestarea regimurilor narative lirice în proza românească, concluzionăm că atât regimul narativ heterodiegetic, cât și cel homodiegetic se liricizează datorită structurii emoțional-psihologice a naratorului, bine evidențiate, în cazul naratorului homodiegetic ori, mai mult sau mai puțin, palpabile, în cazul naratorului heterodiegetic. Alți factori ce determină instituirea ori continuitatea regimului narativ liric sunt: sintaxa poetică și cea a imaginarului, vocea narativă, ai cărei indici sunt modalizarea autonimică, simptomele convenționale, intonația relevată de componentele ei: pauzele, tempoul, timbrul.

2. Un loc aparte în cercetarea noastră a ocupat analiza strategiilor de liricizare a regimului heterodiegetic în proza tradițională românească (M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, I. Druță, G. Meniuc, D. Matcovschi, ș.a.), raportate la posibilitățile de exprimare, de către naratorul heterodiegetic, a atitudinilor sale afective. Am constatat că, indiferent de omnisciența sa, maximală ori moderată, naratorul își etalează atitudinile afective recurgând la „îngroșări” premeditate ale acestora, pentru a sublinia, odată în plus, participarea afectivă la cele întâmplate. De aici și „paradoxul” subiectivității lirice a naratorului heterodiegetic, căci, în loc să o disimuleze, conform prescripțiilor modelului narativ obiectivat, el o exagerează, prin exploatarea mijloacelor figurative, folosite infuzional, cu diferite funcții stilistice în planul verbal al perspectivei. Studiarea, sub acest aspect, a operei lui I. Teodoreanu, G. Meniuc, V. Ioviță ș.a. a arătat că naratorul heterodiegetic recurge la regii variate ale elementelor figurative pentru a dezvălui, direct ori indirect, atitudinile sale afective ori a tălmăci interioritatea personajelor: redundanța, modalitățile de acumulare cu finalitate lirică, reluarea și dispunerea simetrică, metaforele-dublete, construcții asimetrice etc., utilizate în expuneri rezumative, prezentări scenice, prolepse, variate descrieri (peisagistice, portretistice). Am arătat, de asemenea, că la unii autori, de exemplu, la I. Teodoreanu, discursul înveșmântat în metafore generează un lirism emfatic și cam artificios, obositor și monotonic. Totuși, de cele mai dese ori, constelațiile de elemente figurative au, în principal,

un impact sensibilizator asupra discursului narativ, fapt datorat puternicilor fluizi lirici, pe care îi răspândesc.

Ținem să atragem atenția și asupra faptului că, în pofida unor opinii conform cărora inserțiile poetizate se regăsesc secvențial în opera narativă, având, cu precădere, funcție ornamentală, am argumentat că regimul narativ liric vădește totuși un mare potențial de a-și permanentiza prezența pe parcursul întregii narațiuni, datorită poeticității perspectivei narrative, asimilate unei viziuni mitice sau simbolice ce servește drept liant al narațiunii, cum e în proza lui M. Sadoveanu, I. Druță, I. Teodoreanu.

Am distins, în cadrul cercetării strategiilor de liricizare a regimului narativ heterodiegetic, și modalitățile de manifestare (acumulare, distribuire, intensificare) a lirismului în narațiune, relevând că, pe de o parte, el e menținut de utilizarea unor procedee de sintaxă poetică (diferite forme de repetiții, enumerații cuprinse în structuri sintactice, relativ simetrice, cu efect gradual, succesiunea armonioasă a enunțurilor ș.a.) care asigură acumulările lirismului pe anumite segmente ale narațiunii, intensificarea lui (Z. Stancu, D. Matcovschi, I. Druță). Pe de altă parte, organizarea unităților configurative conform principiilor unei sintaxe a imaginarului prin reluarea lor circulară sau la distanță, prin dispunerea lor în contrapunct ori subordonarea unei imagini centrale contribuie la fluidizarea lui neîntreruptă în narațiune, și deci la continuitatea regimului narativ liric, după cum am observat nu numai în proza tradițională, reprezentată de I. Druță, dar și în cea postmodernă, a lui Gh. Crăciun.

3. Urmărind mecanismul de instituire a regimului homodiegetic liric în proza românească tradițională și modernă, am constatat o legătură strânsă între identitatea lirică naratorului și modul de expunere ales, identitate ce se construiește printr-o anumită raportare la profilul psihologic al autorului propriu-zis al operei, ceea ce ne-a permis să distingem așa-zisa afectivitate „funciară” cu care este dotat naratorul, tălmăcind un lirism funciar cu câteva expresii reprezentative în proza românească (*de atmosferă*, la M. Sadoveanu, *contemplativă* la L. Blaga, *patetică* și *digresivă*, la Z. Stancu), ce au generat valorificări originale ale modelului narativ homodiegetic, în care lirismul, de regulă, subzistă desfășurarea unei viziunii poetizate asupra lumii, susținute de privirea naratorului care selectează, reține detalii, fapte, dându-le relief de prim-plan sau de plan secund. Relevanța artistică, precum și expresia ei lirico-sentimentală ori contemplativă atribuie expresivitate universului conturat în proza descriptivă a lui M. Sadoveanu (*Nada Florilor*, *Valea Frumoasei*, *Țara de dincolo de negură*), în proza autobiografică a lui L. Blaga, de pildă în *Hronicul și cântecul vârstelor* și *Luntrea lui Caron*. De asemenea, am demonstrat că modelele narrative homodiegetice,

instituite de autorii M. Sadoveanu, L. Blaga, se bazează pe o *dublă perspectivă* asupra faptelor narate: a copilului și a maturului, a observatorului-cronicar și al poetului; sau pe valorificarea masivă a digresiunilor lirice cu scopul de a enfatiza atitudinile lirice în opera lui Z. Stancu. Am subliniat faptul că numeroase digresiuni lirice din opera acestui scriitor, fiind sensibilizatoare, vibrante și subtile, reprezintă adevărate rezervoare de lirism, iar, în unele cazuri, datorită caracterului lor redundant, monoton și emfatic, lipsesc lirismul de autenticitate și profunzime.

4. Printre virtualitățile de liricizare a regimului narativ homodiegetic în romanul modern, remarcăm o modalitate importantă de acumulare, răspândire, intensificare a lirismului, ce rezidă în empatizarea naratorului cu personajele sale. Elucidând formele acesteia în romanele lui C. Petrescu, M. I. Caragiale, G. Ibrăileanu, L. Blaga, am observat că ea poate fi de suprafață ori de adâncime, susținută de un cuplu empatic ori de mai multe (*Patul lui Procust* de C. Petrescu). Am constatat că mecanismul empatiei este declanșat de trăiri puternice, cum este sentimentul iubirii (*Maitreyi* de M. Eliade, *Adela* de G. Ibrăileanu) ori în funcție de diferite situații de discurs (contemplarea naturii, de exemplu, în *Luntrea lui Caron* de L. Blaga). În plus, am relevat că, uneori, construcția identitară complexă a naratorului, concretizată de proiecțiile lui multiple în alte personaje, susține difuzarea lirismului de la personaj, la narator, liricizându-se regimul homodiegetic auctorial (*Craii de Curtea-Veche* de M. I. Caragiale).

O atenție specială la investigarea regimului narativ homodiegetic liric le-a revenit virtualităților de liricizare a vocii narative. În baza prozei lui C. Petrescu, M. Drumeș, M. Eliade, Z. Stancu, am stabilit că aceasta susține, în mare măsură, identitatea lirică a naratorului, și, în pofida convenționalității sale, se face remarcată în discurs datorită unor indici textuali ce se referă la modalitatea autonimică, ecouri referențiale și simptome convenționale. Pertinența studierii vocii în cadrul regimului homodiegetic liric rezidă în faptul că acesta este instituit de un eu personal, înzestrat cu o voce ce „rostește”, într-un anume fel, conținuturile narate, de aceea am elucidat proprietățile vocii narative a eului respectiv (tempou, pauze, intonație), demonstrând că în proza lui Z. Stancu și a lui L. Blaga ele contribuie la menținerea regimului narativ liric. De asemenea, am observat legătura dintre *regim narativ* și *text*, relevând faptul că liricizarea regimului narativ homodiegetic, de exemplu, este semnalată, în planul textului, de diferite semne grafice (puncte de suspensie ș.a.)

Punctând evoluția în timp a regimului homodiegetic liric, am observat că manifestarea lui nu se limitează doar la proza tradițională, după cum se afirmă, de obicei, dar și în cea

modernă, prelungindu-se chiar și în cea postmodernă, fiind susținută, după cum am atestat în opera lui M. Cărtărescu, de structura particulară a eului, și anume de expansivitatea lui ce pune în valoare un lirism de factură intelectual-afectiv-senzorială, o capacitate senzațională de a se cufunda în propria interioritate, revelând-o prin prisma unui imaginar fantasmagoric, reduplicat prin oglindirea acestui eu în alteritățile sale, de numeroase prosografii și referințe lirice.

5. În urma investigării regimurilor narative lirice în proza românească a secolului al XX-lea, am configurat o tipologie a acestora, disociind câteva forme de bază ale lui: *regimul narativ heterodiegetic auctorial și actorial* și *regimul narativ homodiegetic, auctorial și actorial*. Cu toate acestea, subliniem că factorii de instituire a regimurilor narative respective acționează, uneori, inegal în narațiune, scriitorii dând predilecție doar câtorva dintre aceștia. De exemplu, I. Teodoreanu exploatează virtuțile figurative ale limbajului ca modalitate de subliniere a atitudinilor afective, D. Matcovchi și Z. Stancu valorifică sintaxa poetică drept sursă de liricizare infuzională, C. Petrescu și G. Ibrăileanu recurg la mecanismul empatiei ca modalitate de intensificare a lirismului, M. Cărtărescu și S. Popescu mizează pe expansivitatea eului, Gh. Crăciun poetizează perspectiva narativă și aplică sintaxa imaginarului, ceea ce ne determină să afirmăm că specificul regimului narativ depinde, într-o anumită măsură, și de alegerile pe care le face scriitorul, care își instituie propriul său regim narativ liric, individual și incomparabil.

Persistența diferitor tipuri de regimuri narative în proza românească a secolului al XX-lea dovedește că lirismul, ca expresie a sensibilității umane, a străbătut, timp de-un secol, întreg spațiul literar românesc, concretizând reacții emoționale unice ale ființei umane la provocări de tot felul: sociale, afective. Totodată, am demonstrat că multitudinea formelor regimului narativ liric probează faptul că acesta depășește cadrul prozei poetice, reprezentată, prin tradiție, de scriitorii: M. Sadoveanu, I. Teodoreanu, Z. Stancu, I. Druță, fiind utilizat și în alte tipuri de proză, modernă (în varianta ei analitică) – C. Petrescu, G. Ibrăileanu, M. Drumeș, ori postmodernă – Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, S. Popescu. Am constatat faptul că lirismul, cu care am asociat întemeierea regimului narativ liric, străbate fie integral narațiunea, fie local, deci și regimul narativ are manifestări constante ori sporadice, în funcție de conceptul operei, de perioada în care este scrisă, de alegerile făcute de autorul propriu-zis.

Recomandări:

- explorarea regimurilor narrative lirice în proza românească a secolului al XXI-lea, prin evidențierea continuității/discontinuității lor cu tradiția instituită în secolul al XX-lea;
- extinderea modelului de investigație propus asupra unor tipuri de proză (obiectivă, fantastică ș.a.), urmărindu-se modul de instituire a regimurilor narrative nonlirice, fantastice ș.a.;
- valorificarea unor aspecte teoretice sau aplicative ce țin de studierea scriitorilor I. Teodoreanu, M. Sadoveanu, I. Druță, C. Petrescu, M. Eliade, M. Cărtărescu, S. Popescu în învățământul preuniversitar în scopul evidențierii unor noi aspecte ale regimurilor narrative în proza românească a secolului al XX-lea.
- elaborarea, în vaza rezultatelor cercetării, a unor cursuri universitare precum și inițierea unor proiecte de cercetare (teze de licență, teze de master) la facultățile cu studii filologice.

BIBLIOGRAFIE

1. *Aspecte ale creației lui Ion Druță*. Alcătuitori M. Dolgan, H. Corbu. Chișinău: Știința, 1990. 176 p.
2. AUSTIN, John L. *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Pitești: Paralela 45, 2005. 162 p. ISBN 973-607-255-0.
3. AVRĂMESCU, Aurel. Lucian Blaga, schiță de portret. În: *Lucian Blaga în amintirile contemporanilor*. Antologie și prefață de D. Corbu. Iași: Princeps Edit, 2012. pp. 64-65. ISBN 978-606-523-192-4.
4. BAL, Mieke. *Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*. Traducere S. Pârvu. Cuvânt înainte M. Botez. Iași: Institutul European, 2008. 241p. ISBN 978-973-611-539-4.
5. BARTHES, Roland. *Gradul zero al scriiturii urmat de Noi eseuri critice*. Chișinău: Cartier, 2006. 195p. ISBN 978-9975-79-401-5.
6. BĂLU, Ion. *Lucian Blaga*. București: Albatros, 1986. 206 p.
7. BIDU-VRÂNCEANU, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana. *Dicționar de științe ale limbii*. București: Nemira, 2001. 608 p. ISBN 973-569-460-3.
8. BODIȘTEAN, Florica. *Poetica genurilor literare*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Iași: Institutul European, 2009. 229 p. ISBN 978-973-611-651-3.
9. BOTEZATU, Eliza. Nuvela „Toiagul păstoriei” sau parafrazarea mitului mioritic. În: *Opera lui Ion Druță: Univers artistic, spiritual, filozofic*. Vol. I. Chișinău: CEP USM, 2004. pp. 185-206. ISBN 9975-70-449-2.
10. BOTEZATU, Eliza. Un roman liric al drumului spre sine. „Desculț” de Z. Stancu. În: *Literatura română postbelică: integrări, valorificări, reconsiderări*. Concepție și întocmire, coord. și coaut. de bază, red. resp. Mihail Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală. 1998. pp. 599-609. ISBN-9975-923-46-1.
11. BOURDIEU, Pierre. *Regulile artei*. București: Univers, 1998. 479 p. ISBN 973-34-0425-X.
12. BOUSONO, Carlos. *Teoria expresiei poetice*. București: Univers, 1975. 541 p.
13. BREMOND, Claude. *Logica povestirii*. Traducere M. Slăvescu. Cuvânt introductiv I. Pânzaru. București: Univers, 1981. 441 p.
14. BURGOS, Jean. *Pentru o poetică a imaginarului*. Prefață G. Duda. Traducere M. Gulea. București: Univers, 1988. 476 p.
15. BURLACU, Alexandru. Modernismul poetic românesc. În: *Limbă Literatură Folclor*. 2022, nr.1, p. 43-54. ISSN 2587-3881.

16. CAPRETTINI, Giovanni Paolo. *Semiologia povestirii*. Trad. de George Popescu. 234p. Constanța: Pontica, 2000. ISBN 973-95494-4-6.
17. CAZIMIR, Ștefan. *Tensiunea lirică*. București: Editura Eminescu, 1971. 184 p.
18. CĂLINESCU, Alexandru. *Perspective critice*. Iași: Junimea, 1978. 238 p.
19. CĂLINESCU, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. București: Humanitas, 2017. 634 p. ISBN 978-973-50-5699-5.
20. CĂLINESCU, Matei. *Cinci fețe ale modernității*. Traducere T. Pătrulescu. București: Univers, 1995. 335 p. ISBN 973-34-0252-4.
21. CĂLINESCU, Matei. *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*. Introducere de I.B. Lefter. Pitești: Paralela 45, 2009. 255 p. ISBN 978-973-47-0586-3.
22. CĂRTĂRESCU, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 2010. 506 p. ISBN 978-973-50-2772-8.
23. CÂRLUGEA, Zenovie. *Lucian Blaga între amintire și actualitate*. Craiova: Scrisul Românesc, 2011. 264 p. ISBN 978-606-8031-98-9.
24. CÂRNECI, Magda. *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*. București: Litera, 1995. 131 p. ISBN 973-43-0184-5.
25. CIMPOI, Mihai. *Creația lui Ion Druță în școală*. Chișinău: Lumina, 1986. 70 p.
26. CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009. 352 p. ISBN 978-973-1744-84-1.
27. CIMPOI, Mihai. Opera lui Ion Druță în perspectivă estetică. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Concepție, întocmire, coord., red. șt., coaut. și resp. ed. : M. Dolgan. Chișinău: S.n., 2008. p. 58-63. ISBN 978-9975-67-572-7.
28. CIOBANU, Inga. *Alteritate și identitate în jurnalul intim românesc: tz. de doct. în filologie*. Chișinău, 2009. 141 p.
29. CIOBANU, Mircea V. *Deziluziile necesare*. Chișinău: Arc, 2014. 318 p. ISBN 978-9975-61-786-4.
30. CIOPRAGA, Constantin. Lucian Blaga sau despre nebănuitele „euri”. În: *Lucian Blaga în amintirile contemporanilor*. Antologie și prefață de D. Corbu. Iași: Princeps Edit, 2012. pp. 301-340. ISBN 978-606-523-192-4.
31. CIOPRAGA, Constantin. *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*. București: Editura Eminescu, 1981. 422 p.
32. CORCINSCHI, Nina. *Narațiuni ale erosului*. Eseu. Prefață Bogdan Crețu. Chișinău: Cartier, 2019. 367 p. 978-9975-86-408-4; 978-9975-79-907-2.

33. CORLĂTEANU Nicolae, Zagaevschi Vladimir. *Fonetica*. Chișinău: Editura Lumina, 1993. 271 p. ISBN 5-371-01359-1.
34. CORNIȚA, Georgeta. *Fonetica integrată*. Ed. a 2-a rev și adăugită. Baia Mare: Umbria, 2001. 196 p. ISBN 973-8269-00-8.
35. COROBAN, Vasile. *Romanul moldovenesc contemporan. Estetica genului*. Ediția a II-a revăzută. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1974. 352p.
36. COȘERIU, Eugen. *Lecții de lingvistică generală*. Traducere E. Bojoga. Introducere M. Borcilă. Chișinău: Arc, 2000. 302 p. ISBN 9975-61-146-X.
37. COTRUȘ, Ovidiu. *Opera lui Mateiu I. Caragiale*. București: Minerva, 1977. 443 p.
38. CRAIA, Sultana. *Zaharia Stancu sau aventura memoriei*. S.I.: Bibliotheca, 2002. 168 p. ISBN 973-9426-99-9.
39. CREANGĂ, Alin Lucian. *Proza scurtă postmodernă românească. Strategii narative*. Oradea: Editura Universității din Oradea, 2011, 276 p. ISBN 978-606-10-0598-7.
40. *Dicționar de termeni literari*. București: Ediția Academiei, 1976. 493p.
41. DOINAȘ, Ștefan Augustin. *Măștile adevărului poetic*. București: Cartea Românească, 1992. 342 p. ISBN 973-23-0336-0.
42. DOLGAN, Mihail. Farmecul lirismului drușian. În: *Aspecte ale creației lui Ion Druță*. Chișinău: Știința, 1990. pp. 29-49.
43. DOLGAN, Mihail. Originalitatea poeziei lui Nichita Stănescu. (Inițiere în modul nichitastănescian de a gândi artistic). În: *Literatura română postbelică: integrări, valorificări, reconsiderări*. Concepție și întocmire, coord. și coaut. de bază, red. resp. Mihail Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală. 1998. p. 705-718. ISBN-9975-923-46-1.
44. DOLGAN, Mihail. Poeticul – principiu artistic capital al esteticii drușiene. În: *Opera lui Ion Druță: Univers artistic, spiritual, filozofic*. Vol. I. Chișinău: CEP USM, 2004. pp. 68-83. ISBN 9975-70-449-2.
45. DOLGAN, Mihail. Sursele lirismului drușian: stilistica discursului. În: *Opera lui Ion Druță: Univers artistic, spiritual, filozofic*. Vol. II. Chișinău: CEP USM, 2004. pp. 100-117. ISBN 9975-70-450-6.
46. DUBAR, Claude. *Criza identităților. Interpretareaa unei mutații*. Traducere Gh. Chiriță. Chișinău: Știința, 2003. 232 p. ISBN 9975-67-329-5.
47. DUCROT, Oswald, Schaeffer Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere: Măgureanu Anca, Vișan Viorel, Păunescu Maria. București: Babel, 1996. 530 p.
48. DUDA, Gabriela. *Introducere în teoria literaturii*. București: ALL Educațional, 1998. 256 p. ISBN 973-684-648-2.

49. DUFRENNE, Mikel. *Poeticul*. Cuvânt înainte și trad. de Ion Pascadi. București: Univers, 1971. 264 p.
50. DURAND, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducător M. Aderca. Prefață R. Toma. București: Univers, 1977. 600 p.
51. ELIADE, Mircea. *Eseuri. Mitul eternei reînțarceri. Mituri, vise și mistere*. București: Editura științifică, 1991. 310 p.
52. ELIADE, Mircea. *Sacrul și profanul*. București: Humanitas, 1992. 104 p.
53. FELECAN, Nicolae. *Sintaxa limbii române. Teorie. Sistem. Construcție*. Cluj-Napoca: Dacia, 2002. 309 p. ISBN 973-35-1421-7.
54. FERBER, Michael. *Dicționar de simboluri literare*. Chișinău: Cartier, 2001. 352 p. ISBN 9975-79-101-8.
55. FLOREA, Doina. *Mihail Sadoveanu sau Magia rostirii*. Prefață de C. Ciopraga. București: Cartea Românească, 1986. 158 p.
56. FLORESCU, Nicolae. *Itinerarii mirabile. Proiecții ale imaginarului*. București: Eminescu, 1991. 305 p.
57. FRIEDRICH, Hugo. *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*. Traducere Fuhrmann Dieter. Prefață M. Martin. București: Univers, 1998. ISBN 973-34-0523-X.
58. **GABURA, Carolina. Construcția identitară a naratorului și liricizarea regimului narativ în „Craii de Curtea-Veche” de M. I. Caragiale. În: Anatol Ciobanu – Omul Cetății Limba Română. In memoriam: 85 de ani de la naștere, Simpozion științific internațional, 17 mai 2019. Chișinău: USM, pp. 306-312. ISBN 978-9975-149-05-1.**
59. **GABURA, Carolina. Empatia ca sursă de liricizare a regimului narativ. În: Schimbarea lingvistică și schimbarea lingvisticii, Colocviul internațional de științe ale limbajului „Eugen Coșeriu”, ed. a XV-a, 11-12 oct. 2019. Cernăuți: Universitatea Națională din Cernăuți, 2020, pp. 429-437. ISBN 978-966-423-5799-9.**
60. GANĂ, George. Lucian Blaga. În: *Lucian Blaga în amintirile contemporanilor*. Antologie și prefață de D. Corbu. Iași: Princeps Edit, 2012. pp. 167-173. ISBN 978-606-523-192-4.
61. GANĂ, George. *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București: Minerva, 1976. 413 p.
62. GAVRILOV, Anatolii. *Reflecții asupra romanului*. Chișinău: Literatura artistică. 1984. 185 p.
63. GEORGE, Alexandru. *Mateiu. I. Caragiale*. București: Minerva, 1981. 226 p.
64. GENETTE, Gerard. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. București: Univers, 1994. 212p. ISBN 973-34-0262-1.

65. GHIDIRMIC, Ovidiu. *Zaharia Stancu sau vocația nesfârșită*. Craiova: Scrisul românesc, 1977. 240 p.
66. GLODEANU, Gheorghe. *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*. București: Libra, 1998. 340p. ISBN 973-9016-80-4.
67. GRATI, Aliona. Hibridul artistic. Hibridizarea. În: *Opera literară ca dialog și relație. Noi modele critice: dialogica, imagologia, sociocritica, critica orientării către cititor, ergocritica*. Chișinău: Știința, 2021. p. 50. ISBN 978-9975-85-322-4.
68. GRIGORIEV, Vsevolod A. *Natura și funcțiile întrebărilor retorice*. Chișinău: Știința, 1992. 124 p.
69. HEIDEGGER, Martin. *Ființă și timp*. Traducere D. Tilinca. Prefață O. Vuia. București: Jurnalul literar, 1994. 266 p. ISBN 973-95530-8-7.
70. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*. Vol. II. Traducere de D. D. Roșca. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966. 643 p.
71. HROPOTINSCHI, Andrei. *Problema vieții și a creației. Studiu critic despre opera lui Ion Druță*. Chișinău: Literatura artistică, 1988. 342 p.
72. IONESCU, Mariana. *Introducere în opera lui Z. Stancu*. București: Minerva, 1985. 491p.
73. IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana. *Narațiune și dialog în proza românească*. București: Ed. Academiei Române, 1991. 184 p.
74. IOSIFESCU, Silvian. *Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul XX-lea*. București: Eminescu, 1976. 270 p.
75. IRIMIA, Dumitru. *Limbaajul poetic eminescian*. Iași: Junimea, 1979. 472 p.
76. JENNY, Laurent. *Rostirea singulară*. Traducere și postfață de Ioana Bot. Prefață de Jean Starobinski. București: Univers, 1999. 200 p. ISBN 973-34-0564-7.
77. KAYSER, Wolfgang. *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. Traducere și note de H. R. Radian. București: Univers, 1979. 640 p.
78. LEAHU, Nicolae. *Poezia generației '80*. Chișinău: Cartier, 2000. 315 p. ISBN 9975-79-082-8.
79. LEFTER, Ion Bogdan. *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*. Pitești: Paralela 45, 2000. 284 p. ISBN 9735932792.
80. LINTVELT, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*. Teorie și analiză. Trad. de Martin A., Martin M., București: Univers, 1994. 272 p. ISBN 973-34-0226-5.
81. LODGE, David. *Limbaajul romanului*. București: Univers, 1998. 209 p. ISBN 973-34-0578-7.
82. LOTMAN, Iurii. *Lecții de poetică structurală*. București: Univers, 1970. 272 p.
83. LYOTARD, Jean-François. *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*. Traducere Mihali Ciprian. București: Babel, 1993. 114 p. ISBN 973-48-1012-X.

84. MAINGUENEAU, Dominique. *Lingvistica pentru textul literar*. Traducere de Ioana-Crina Coroi și Nicoleta Loredana Moroșan. Studiu introductiv M. Mârțu. Iași: Institutul European, 2008. 400 p. ISBN 978-973-611-553-0.
85. MANCAȘ, Mihaela. *Lexicul afectivității și poezia românească din secolul XX*. București: Editura Universității din București, 2014. 351 p. ISBN 978-606-16-0559-0.
86. MANCAȘ, Mihaela. *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900-1950)*. București: Editura Științifică, 1991. 318 p.
87. MANOLESCU, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. București: Gramar, 2008. 733 p. ISBN 978-973-591-594-0.
88. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008. 1526 p. ISBN 978-973-47-0359-3.
89. MANOLESCU, Nicolae. *Sadoveanu sau Utopia cărții*. București: Minerva, 1993. 284 p. ISBN 973-21-0339-6.
90. *Mateiu I. Caragiale comentat de C. Trandafir*. București: Recif, 1996. 142 p. ISBN 973-9179-26-6.
91. MAVRODIN, Irina. *Poietică și poetică*. Craiova: Scrisul Românesc, 1998. 244 p. ISBN 973-38-0236-0.
92. MAVRODIN, Irina. *Romanul poetic. Eseu despre romanul francez modern*. București: Univers, 1977. 228 p.
93. MARINO, Adrian. *Dicționar de idei literare*. Vol. I. București: Eminescu, 1973. 1087 p.
94. MARTIN, Mircea. Profil. În: *Lucian Blaga în amintirile contemporanilor*. Antologie și prefață de D. Corbu. Iași: Princeps Edit, 2012. pp. 263-264. ISBN 978-606-523-192-4.
95. McHALE, Brian. *Ficțiunea postmodernistă*. Iași: Polirom, 2009. 406 p. ISBN 978-973-46-1384-7.
96. MICU, Dumitru. *În căutarea autenticității*. Vol. I. București: Minerva, 1992. 226 p.
97. MICU, Dumitru. *Scurtă istorie a literaturii române*. Vol. III. Perioada contemporană. Proza. București: Iriana, 1996. 446 p.
98. MIHĂIESCU, Dan. *Dimensiuni ale creației. Stimulul obsesiei*. București: Editura. Științifică și Enciclopedică, 1989. 182 p. ISBN 973-29-0073-3.
99. MORARU, Anatol. Povara verbului mioritic sau balada unui personaj înrudit? În: *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*. (Coord. M. Dolgan). Vol. II. Chișinău, 2003. pp. 53-66. ISBN 9975-70-251-1.
100. MUȘAT, Carmen. *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. Ed. a 2-a. București: Cartea Românească, 2008. 389 p. ISBN 978-973-23-1963-5.

101. OLĂRESCU, Valentina. *Ritmica fonetică*. Chișinău: Garomond Studio, 2021. 76 p. ISBN 978-9975-3494-7-5
102. OPRÎȘAN, Ionel. *Opera lui Mihail Sadoveanu*. Vol.1. Natură – om – civilizație în opera lui M. Sadoveanu. București: Minerva, 1986. 446 p.
103. PALEOLOGU, Alexandru. *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. București: Cartea Românească, 2006. 320 p. ISBN 973-23-1746-4; 978-973-23-1746-4.
104. PARFENE, Constantin. *Teorie și analiză literară. Ghid practic*. București: Editura științifică, 1993. 375 p. ISBN 973-44-0115-7.
105. PARPALĂ-AFANA, Emilia. *Introducere în stilistică*. Pitești: Paralela 45, 1998. 246 p. ISBN 973-9273-84-X.
106. PAVEL, Toma. *Lumi ficționale*. București: Minerva, 1992. 298 p. ISBN 973-21-0355-8.
107. PETRAȘ, Irina. *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*. S.I.: Editura Demiurg, 1994. 172 p. ISBN 973-96294-3-1.
108. PETRESCU, Camil. *Teze și antiteze*. București: Minerva, 1971. 312 p.
109. PLĂMĂDEALĂ, Ion. *Opera ca text. O introducere în știința textului*. Chișinău: Prut Internațional, 2002. 204 p. ISBN 9975-69-350-4.
110. POPOVICI, Vasile. *Punctul sensibil. De la Mihai Eminescu la Mircea Cărtărescu*. Eseuri. Chișinău. Cartier, 2021. 232 p. ISBN 978-9975-86-525-8; 978-9975-79-907-2.
111. POTÎNG, Tatiana. *Elemente de naratologie*. Supliment didactic. Chișinău: S.n., 2017. 80 p. ISBN 978-9975-108-09-6.
112. POTÎNG, Tatiana. *Personajul cu povestea sa. (Perspectiva narativă în romanul românesc)*. Chișinău: Univers Educațional, 2018. 125p. ISBN 978-9975-3192-1-8.
113. PRUS, Elena. *Poetica modalității la Proust*. Chișinău: Ruxanda, 1998. 235p. ISBN 9975-72-012-9.
114. RICHARDS, Ivor Armstrong. *Principii ale criticii literare*. București: Univers, 1974. 332 p.
115. RICOEUR, Paul. *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*. Traducere și postfață de Ion Pop. Cluj-Napoca: Echinoux, 1999. 480p. ISBN 973-9114-56-8.
116. RUSU, Liviu. *Estetica poeziei lirice*. București: Editura pentru literatură, 1969. 277 p.
117. RUSU, Liviu. Lucian Blaga, omul întreg. În: *Lucian Blaga în amintirile contemporanilor*. Antologie și prefață de Daniel Corbu. Iași: Princeps Edit, 2012. pp. 145-148. 978-606-523-192-4.
118. SÂNGEORZAN, Zaharia. *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*. București: Minerva, 1976. 236 p.

119. SIMION, Eugen. *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*. București: Demiurg, 1995. 271 p. ISBN 973-96915-3-6.
120. SPIRIDON, Monica. *Sadoveanu. Divanul înțeleptului cu lumea*. București: Albatros, 1982. 144 p.
121. STANZEL, Franz K. *Teoria narațiunii*. Traducere de Valeriu P. Stancu și Silvia Chirilă. Prefață Monika Fludernik. Iași: Institutul European, 2011. 385 p. ISBN 978-973-611-730-5.
122. STROE, Marcus. Dezvoltări contemporane în cercetarea fenomenului empatic. În: *Studii și sinteze de psihologie contemporană*. Autori: S. Chelcea, Cristina Rusu Corduban, Margareta Dincă ș.a. București: Editura Academiei Române, 2002. 348 p. ISBN 973-27-0872-7.
123. STROE, Marcus. *Empatie și personalitate*. București: Atos, 1997. 192 p. ISBN 973-95877-7-1.
124. ȘLEAHTIȚCHI, Maria. *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare. Eseu*. Chișinău: Cartier, 2014. 247 p. ISBN 978-9975-79-950-8.
125. TODOROV, Tz. *Poetica. Gramatica Decameronului*. București: Univers, 1975. 207 p.
126. TOHĂNEANU, George I. *Arta evocării la Sadoveanu*. Timișoara: Facla, 1979. 268 p.
127. TOMUȘ, Mircea. *Mihail Sadoveanu. Universul artistic și concepția fundamentală a operei*. Cluj-Napoca: Dacia, 1978, 209 p.
128. TOMUȘ, Mircea. *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*. București: 100+1 Gramar. 1999. 485p. ISBN 973-591-111-6.
129. TOMUȘ, Silvia. *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980. 222 p.
130. TRACHE, Alina. *Proza poetică românească*. București: Editura Universitară, 2020. 196p. ISBN 978-606-28-1152-5.
131. ȚAU, Elena. *Exerciții de identitate. Culegere de studii și articole*. Chișinău: S.n., 2015. 222 p. ISBN 978-9975-84-006-4.
132. ȚAU, Elena. *Genul epic. Naratorul și narațiunea*. Chișinău: CEP USM, 2005. 81 p. ISBN 9975-70-505-7.
133. ȚAU, Elena. *Limbaajul operei literare*. Chișinău: CEP: 2007. 72 p. ISBN 978-9975-70-464-9.
134. ȚEPOSU, Radu G. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. București: cartea Românească, 2006. 334 p. ISBN 973-35-1399-7.
135. USATĂI, Ludmila. *Eseu despre tipologia eului liric*. Chișinău: Grafema Libris, 2008. 176 p. ISBN 978-9975-52-039-3.
136. VALERY, Paul, A. *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*. Ediție îngrijită și prefață de Ștefan Aug. Doinaș. Traducere de Ștefan Augustin Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica. București: Univers, 1989. 882 p. ISBN 973-34-0035-1.
137. VASILESCU, Mircea. Postfață *Luntrea lui Caron*. București: Humanitas, 1990. 527 p.

138. VIANU, Tudor. *Arta prozatorilor români*. Chișinău: Litera, 1997. 383 p. ISBN 9975-74-037-5.
139. VIANU, Tudor. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. București: Editura de Stat pentru Literatură și artă, 1957. 262 p.
140. VICOL, Dragoș. *Mihail Sadoveanu sau Miracolul sufletului românesc*. Chișinău: Orfeu, 1997. 210 p. ISBN 9975-934-03-X.
141. VICOL, Dragoș. *Viziune ontică și artă poetică în proza românească – Mihail Sadoveanu*. Chișinău: Pontos, 2003. 252 p. ISBN 9975-902-50-2.
142. VIERU, Grigore. O tulburătoare baladă modernă. În: *Opera lui Ion Druță: Univers artistic, spiritual, filozofic*. Vol. II. Chișinău: CEP USM, 2004. pp. 209- 213. ISBN 9975-70-450-6.
143. VLAD, Carmen. *Textul aisberg. Teorie și analiză lingvistico-semiotică*. Cluj: Casa Cărții de Știință, 2003. 262 p. ISBN 973-686-098-1.
144. VLAD, Ion. *Cărțile lui M. Sadoveanu*. Cluj-Napoca: Dacia, 1981. 172 p.
145. WELLEK, Rene, WARREN, Austin. *Teoria literaturii*. Traducere R. Tiniș. Introducere S. Alexandrescu. București: Editura pentru Literatura Universală, 1967. 488 p.
146. ZAFIU, Rodica. *Narațiune și poezie*. București: Editura BIC ALL, 2000, 336 p. ISBN 973-571-302-0.
147. ZAMFIR, Mihai. *Poemul românesc în proză*. București: Minerva, 1981. 458 p.

Surse în limba franceză

148. AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours [online]. În: *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, 1982, 26 [citată: 15.07.2021]. Disponibil: https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1982_num_26_1_978#drlav_0754-9296_1982_num_26_1_T1_0091_0000
149. BAL, Mieke. Voix/Voie narrative – la voix métaphorée. În: *Cahiers de Narratologie*, 2001, nr. 10.1, p. 9-36. ISBN 2914561032.
150. BARBERIS, Jean-Marie. Présentation. În: *Cahiers de praxématique*, 2007, nr. 49, p. 7-22. 978-2-84269-863-8.
151. BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1997. 356 p. ISBN 2-07-029338-6.
152. JAVIER del Prado Biezma. *Deux procédés de la poéticité moderne*. [online] [citată: 2.10.2022]. Disponibil: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2005_num_107_1_5225
153. KAEMPFER, Jean, ZANGHI, Filippo. *La voix narrative*. [online] [citată: 17.07.2021]. Disponibil: <https://www.unige.ch/lettres/framo/en/seignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>

154. KONOPCZYNSKI, Gabrielle. La voix: monosupport ou multisupport? În: *Cahiers de praxématique*. 49/2007, p. 33-56. ISBN 978-2-84269-863-8.
155. PERCO, Gregor. *Modalisation autonymique et dynamisme communicatif*. [online] [citat: 16. 07. 2021]. Disponibil: <https://www.eer.cz/pdfs/eer/2012/01/20.pdf>
156. PERRIN, Laurent. Aspects de la voix du locuteur à l'intérieur du sens. În: *Cahiers de praxématique*, 49/2007, p. 79-101. ISBN 978-2-84269-863-8.
157. PERRIN, Laurent. La voix et le point de vue comme formes poliphoniques externe. În: *Langue française*. 2009/4, nr. 164, p. 61-79. ISBN 978-2200925727.
158. RABATEL, Alain. Empathie et émotions argumentées en discours. În: *Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, Tome 4.1 2012/2013, pp. 159-174. 978-2-8066-0139-1.
159. RABATEL, Alain. Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation: état de l'art et perspectives. În : *Cahiers de praxématique*, 41 | 2003, pp. 85-104. ISSN 1765-307X

Surse electronice

160. ABRUDAN, Elena. Luntrea lui Caron, relația haos-cosmos. În: *Mișcarea literară* [online]. 2005, anul IV, nr. 1-2, (13-14), pp. 17-20 [citat: 5.07. 2022]. ISSN 1583-1957. Disponibil: http://miscarealiterara.ro/imagini/ml12_05.pdf
161. ANTOFI, Marian. *Luntrea lui Caron – aventura unei retroficțiuni identitare*. În: *Communication interculturelle et littérature. Mémoire, littérature et identité*. [online]. 2013, pp. 41-47 [citat: 5.07.2022]. Disponibil: <https://revistacil.files.wordpress.com/2016/02/cil-nr-2-19-2012-vol-ii.pdf>
162. BATORI, Andreea Corina. *Apologia tăcerii și a căutării în poemul Autoportret* [online] [citat: 05.07.2022]. Disponibil: <https://sciendo.com/pdf/10.2478/clb-2019-0017>
163. CĂRĂUȘ, Carolina. **Viziunea mito-poetică în romanul *Creanga de aur* de M. Sadoveanu**. În: *Studia Universitatis* [online]. 2009, nr. 10 (30), pp. 117-120 [citat: 25. 05. 2020]. ISSN 1811-2668. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/7636
164. CIORDAȘ, Emilia. *Corporalități postmoderne în romanul „Exuvii” de Simona Popescu*. [online] [citat: 1.07.2022] Disponibil: <https://www.literaturadeazi.ro/rubrici/recenzii/corporalitati-postmoderne-in-romanul-exuvii-de-simona-popescu-151>
165. CODREANU, Theodor. Ion Druță și memoria arheală. În: *Philologia* [online]. 2008, 5-6 (240), pp. 8-13 [citat: 7.11.2022]. ISSN 1857-4300. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Ion%20Druta%20si%20memoria%20arheala.pdf

166. CONSTANTINOVICI, Elena. Teoria actelor de vorbire – constituire și evoluție. In : *Filologia modernă: realizări și perspective în context european* [online]. Chișinău, 2016, pp. 44-50 [citată: 13.07. 2021]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/44-50.pdf
167. CUBLEȘAN, Victor. Lucian Blaga și structura romanului său. În: *Limba română* [online]. 2003, nr. 1-3, anul XII [citată: 9. 07. 2022]. ISSN 0235-9111. Disponibil: <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2881>
168. CUCERESCU, Vasile. Limbajul personal și identitatea narativă: statuarea configurațiilor auctoriale. În: *La Francopolyphonie* [online]. 2007, 2-1, pp. 152-156 [citată: 15.07. 2022] ISSN 1857-1883. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/15389
169. FAUR, Elena. Despre contextul actual în cercetarea metaforei. Metaforă și afectivitate. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european* [online]. Chișinău, 2021, pp. 161-181 [citată: 12.10. 2022]. ISBN 978-9975-3274-4-2. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/161-181_0.pdf
170. **GABURA, Carolina. Lirismul funciar și regimul narativ homodiegetic.** În: *Philologia* [online]. 2022, nr. 2 (317), pp. 99-111 [citată: 14.10.2022]. ISBN 978-9975-3274-4-2. Disponibil: <https://philologia.ifr.md/numarul-2-317-2022/>
171. **GABURA, Carolina. Modalizarea autonimică, eterogeneitatea și simptomele convenționale – modalități de subiectivare a vocii narative.** În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european* [online]. Chișinău, 2021, pp. 190-200 [citată: 16.10. 2022]. ISBN 978-9975-3274-4-2. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/190-200_1.pdf
172. GAVRILOV, Anatol. Delimitări și precizări terminologice (5). Conceptul de autor – personaj – cititor. În: *Philologia* [online]. 2018, 3-4 (297-298), pp. 61-67 [citată: 3.10. 2022]. ISSN 1857-4300. Disponibil: https://philologia.ifr.md/archive/2_2018/7_Gavrilov_Delimitari.pdf
173. MÎRZA, Nicoleta. Opera literară în perspectiva iungiană. [online] [citată: 2.10.2022]. Disponibil: http://inimag.uab.ro/upload/10_115_9_19_mirza.pdf
174. PĂTRUNJEL, ALINA. *Modele de descriere a actelor de vorbire în lingvistica pragmatică* [online] [citată 17.07. 2021]. Disponibil: <http://www.akademos.asm.md/files/133-136.pdf>
175. PLATON, Elena. Ofilirea „metaforei ofilite”. În: *Intertext* [online]. [citată: 12.10.2022]. ISSN 1857-3711. Disponibil: <http://intertext.ulim.md/2021/06/20/intertext-n1-2-3/>
176. ȚAU, Elena. Perspectiva narativă ca focalizare: probleme de conceptualizare. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european* [online]. Chișinău, 2015, pp. 341-346 [citată: 15.10.2022]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/341-346.pdf

177. ȚAU, Elena. Strategia monopolizării perspectivei narative în romanul *Povara bunătății noastre de Ion Druță*. În: *Philologia* [online]. 2016, nr. 1-2 (283-284), pp. 17-24 [citat: 15.10. 2022]. ISSN 1857-3717. Disponibil:

https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/17_24_Strategia%20monopolizarii%20perspectivei%20narative%20in%20romanul%20Povara%20bunatatii%20noastre%20de%20Ion%20Druta.pdf

Literatura artistică

178. BLAGA, Lucian. *Hronicul și cântecul vârstelor*. București: Humanitas, 2012. 279 p. ISBN 978-973-50-3484-9.

179. BLAGA, Lucian. *Luntrea lui Caron*. București: Humanitas, 2013. 583 p. 978-973-50-4035-2

180. CARAGIALE, Mateiu. I. *Craii de Curtea-Veche*. Prefață de N. Manolescu. București: Litera Internațional, 2009. 238 p. ISBN 978-973-675-602-3.

181. CĂRTĂRESCU, Mircea. *Orbitor. Aripa stângă*. București: Humanitas, 2021. 407 p. ISBN 978-973-50-7212-4.

182. CĂRTĂRESCU, Mircea. *Travesti*. București: Humanitas: 1994. 176 p. ISBN 973-28-0504-8.

183. CRĂCIUN, Gheorghe. *Compunere cu paralele inegale*. București: Cartea Românească, 1988. 309 p.

184. CRĂCIUN, Gheorghe. *Frumoasa fără corp*. București: Cartea Românească, 1993. 361 p. ISBN 973-23-3379-4.

185. CREANGĂ, Ion. *Amintiri din copilărie*. Chișinău: Silvius Libris, 2015. 64 p. ISBN 978-9975-126-55-7.

186. DRUMEȘ, Mihail. *Invitație la vals*. București: Art, 2014. 315 p. ISBN 978-606-710-052-5.

187. DRUȚĂ, Ion. *Povara bunătății noastre*. Chișinău: Cartier: 2012. 668 p. ISBN 978-9975-79-786-3.

188. DRUȚĂ, Ion. *Scrieri*. Vol. I. Chișinău: Literatura artistică, 1989. 523 p. ISBN 5-368-00903-8.

189. DRUȚĂ, Ion. *Scrieri*. Vol. II. Chișinău: Literatura artistică, 1990. 494p. ISBN 5-368-00904-6.

190. DRUȚĂ, Ion. *Scrieri*. Vol. III. *Biserica albă. Clopotnița*. Chișinău: Hyperion, 1990. 550 p. ISBN 5-368-00905-4.

191. ELIADE, Mircea. *Maitreyi*. Prefață de Dan C. Miihăilescu. București: Cartex 2000, 2012. 199 p. ISBN 978-973-104-340-1.

192. GALACTION, Gala. *La vulturi!* București: 100+1 Gramar, 1998, 218 p. ISBN 973-591-051-9.

193. IBRĂILEANU, Garabet. *Adela*. Prefață de L. Pricop. București: Cartex 2000, 2018. 147 p. ISBN 978-973-104-781-2.

194. IOVIȚĂ, Vlad. *Dincolo de ploaie*. Chișinău: Lumina, 1970. 108 p.

195. IOVIȚĂ, Vlad. *Magdalena*. Chișinău: Știința, 2020. 302 p. 978-9975-85-169-5.
196. MATCOVSCHI, Dumitru. *Bătuta*. Chișinău: Literatura artistică, 1979. 288 p.
197. MATCOVSCHI, Dumitru. *Toamna porumbeilor albi*. Ed. a 3-a. Chișinău: Cartier, 2017. 232 p. ISBN 978-9975-79-891-4.
198. MENIUC, George. *Delfinul*. Chișinău: Policadran, 2015. 184 p. ISBN 978-9975-4423-8-1.
199. PETRESCU, Camil. *Patul lui Procust*. Chișinău: ProLibra, 2017. 336 p. ISBN 978-9975-3046-8-9.
200. POPESCU, Simona. *Exuvii*. București: Nemira, 1997. 284 p. ISBN 973-9301-75-4.
201. REBREANU, Liviu. *Ion*. Chișinău: Hyperion, 1992. 415 p. ISBN 5-368-01204-7. ISBN 5-368-0124-7.
202. SADOVEANU, Mihail. *Creanga de aur*. București: ALLFA, 1996. 153 p. ISBN 973-97687-5-x.
203. Sadoveanu, Mihail. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic. Noaptea de Sânziene. Ostrovul lupilor*. București: Cartea Românească, 1984. 526 p.
204. SADOVEANU, Mihail. *Nada Florilor*. București: Vizual, 1994. 192 p. ISBN 973-96444-8-1.
205. SADOVEANU, Mihail. *Opere*. Vol. 8. *Venea o moară pe Siret. Țara de dincolo de negură. Hanu Ancuței*. Vol 8. 1957. 592 p.
206. SADOVEANU, Mihail. *Opere*. Vol. 15. *Ochi de urs. Morminte. Vechime. Divanul persian*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă. 1959. 528 p.
207. SADOVEANU, Mihail. *Opere*. Vol 16. *Ostrovul lupilor. Poveștile de la Bradu Strâmb. Anii de ucenicie*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959. 646 p.
208. SADOVEANU, Mihail. *Valea Frumoasei. Țara de dincolo de negură. Împărăția apelor. Vechime*. București: Editura Eminescu, 1983. 527 p.
209. SADOVEANU Mihail. *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996. 301 p. ISBN 973-577-052-0.
210. STANCU, Zaharia. *Ce mult te-am iubit*. București: Litera, 2017. 286 p. ISBN 978-606-33-2134-4.
211. STANCU, Zaharia. *Desculț*. București: Editura Eminescu, 1973. 545 p.
212. STANCU, Zaharia. *Pădurea nebună*. București: Editura pentru Literatură, 1964. 429 p.
213. STANCU, Zaharia. *Șatra*. București: Litera, 2017. 528 p. ISBN 978-606-33-1654-8.
214. TEODOREANU, Ionel. *La Medeleni*. Vol. I. București: Jurnalul Național, 2009. ISBN 978-973-675-720-4.
215. TEODOREANU, Ionel. *La Medeleni*. Vol. III. București: Jurnalul Național, 2009. ISBN 978-973-675-720-4.

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Gabura (Cărauș) Carolina

Data: 19.01. 2023

CV-UL CANDIDATULUI

INFORMAȚII PERSONALE

Gabura Carolina



📍 Str. Florilor, 12, s. Cojușna, r-nul Strășeni, Republica Moldova

☎ 068181589

✉ cgabura3@gmail.com

Sexul feminin | Data nașterii 22/04/1977 | Naționalitatea MDA

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

1999-2002 Studii de doctorat, Universitatea de Stat din Moldova

1994-1999 Studii universitare la Facultatea de Litere a Universității de Stat din Moldova.
Diploma de Licență. Titlul obținut: Licențiat în filologie, specialitatea „Limba și literatura română”

EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

2002 – prezent Lector universitar la *Departamentul Lingvistică Română și Știință Literară, USM*

2012-prezent Profesoară de Limba și literatura română la Liceul de Creativitate și Inventică „Prometeu-Prim”

COMPETENȚE PERSONALE

Limba maternă Limba română

Alte limbi străine cunoscute	ÎNȚELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citare	Participare la conversație	Discurs oral	
Limba franceză	Mediu	Mediu	Mediu	Mediu	Mediu
Limba rusă	Avansat	Avansat	Avansat	Avansat	Avansat

DOMENII DE INTERES Naratologia
Literatura română sec. XX (interbelică)

PUBLICAȚII

1. Viziunea mito-poetică în romanul „Creanga de aur” de M. Sadoveanu. În: *Studia Universitatis*, nr. 10 (30), 2009. pp. 117-120. ISSN 1811-2668.
2. Expansiunea lirică a naratorului homodiegetic și liricizarea regimului narativ. În: *Textul. Abordări interdisciplinare în cercetarea literară. Lingvistică și didactică*. Materiale ale conferinței științifice internaționale 12 noiembrie 2013. Chișinău: UST, 2013. pp. 7-11. ISBN 978-9975-76-113-0.
3. Paradigme ale regimului narativ în proza lui M. Eliade. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Probleme actuale de cercetare lingvistică și literară*. Materiale ale colochiului național cu participare internațională (ed. a VIII-a), 16-17 octombrie 2014. Chișinău, 2016, pp. 119-123. ISBN 978-9975-4358-6-4.
4. Empatia ca sursă de liricizare a regimului narativ. În: *Schimbarea lingvistică și schimbarea lingvisticii*. Materiale ale colochiului internațional de științe ale limbajului „Eugeniu Coșeriu”, (ed. a XV-a), 11-12 octombrie 2019. Cernăuți: Universitatea Națională din Cernăuți, 2020. pp. 429-437. ISBN 978-966-423-579-0.
5. Construcția identitară a naratorului și liricizarea regimului narativ în „Craii de Curtea-Veche” de M. I. Caragiale. În: *Anatol Ciobanu – omul cetății limba română. In memoriam: 85 de ani de la naștere*. Materiale ale simpozionului științific internațional 17 mai 2019, Chișinău, p. 306-312. ISBN 978-9975-149-05-1.
6. Rolul sintaxei poetice la liricizarea regimului narativ heterodiegetic. În: *Studia Universitatis*, nr. 10 (140), 2020. pp. 74-78. ISSN 1811-2668.
7. Modalizarea autonimică, eterogeneitatea constitutivă și simptomele convenționale – modalități de subiectivare a vocii narative. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Eugeniu Coșeriu: 100 de ani de la naștere. Limbajul ca sumă de valori*. Materiale ale conferinței științifice internaționale (ed. a XV-a), 7-8 octombrie 2021. Chișinău: Editura Pro Libra, 2021. pp. 190-200. ISBN 978-9975-3274-4-2.
8. Lirismul funciar și regimul narativ homodiegetic. În: *Philologia*, nr. 2 (317), 2022. pp. 99-111. ISSN 1857-4300.
9. Dimensiuni ale regimului narativ liric. În: *Integrare prin cercetare și inovare*. Conferința științifică națională cu participare internațională 10-11 noiembrie 2022. Rezumate ale comunicărilor. Științe umanistice și științe sociale. Chișinău 2022. pp. 49-52. ISBN 978-9975-62-470-1.
10. Strategii ale sintaxei imaginarului în proza lirico-poetică. În: *Rigoare exegetică și vocație pedagogică. In memoriam Elena Țau*. Materiale ale conferinței științifice naționale 17 martie 2022. Chișinău: CEP USM, 2022.

**PARTICIPĂRI ÎN
PROIECTE
ȘTIINȚIFICE
NAȚIONALE ȘI
INTERNAȚIONALE**

**PARTICIPĂRI LA
CONFERINȚE**

*Literatura română contemporană: continuitate, mutații paradigmatică
experiment și inovații* (Facultatea de Litere, USM), 2016-2017.

Textul. Abordări interdisciplinare în cercetarea literară. Lingvistică și didactică. Conferința științifică internațională (UST, 12 noiembrie, 2013); *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Probleme actuale de cercetare lingvistică și literară.* Colocviul național cu participare internațională (ed. a VIII-a) (Institutul de Filologie al AȘM, 16-17 octombrie, 2014); *Schimbarea lingvistică și schimbarea lingvisticii.* Colocviul internațional de științe ale limbajului „Eugeniu Coșeriu”, (ed. a XV-a) (Universitatea Națională din Cernăuți, 11-12 octombrie, 2019); *Anatol Ciobanu – omul cetății limba română. In memoriam: 85 de ani de la naștere.* Simpozion științific internațional (USM, 17 mai, 2019); *Lumina verbului matern. Profesorul și savantul Irina Condrea- prezență remarcabilă în mediul academic și cultural din Republica Moldova.* Conferință științifică națională (USM, 25 octombrie, 2019); *Filologia modernă: realizări și perspective în context european. Eugeniu Coșeriu: 100 de ani de la naștere. Limbajul ca sumă de valori.* Conferința științifică internațională (ed. a XV-a) (Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu, 7-8 octombrie, 2021); *Lectura în actualitate: abordări filologice și didactice. In Honorem Tamara Cristei.* Conferința științifico-didactică (USM, 29 aprilie, 2021); *Integrare prin cercetare și inovare.* Conferința științifică națională cu participare internațională (USM, 10-11 noiembrie, 2021); *Rigoare exegetică și vocație pedagogică. In memoriam Elena Țau.* Conferința științifică națională (USM, 17 martie, 2022); *Integrare prin cercetare și inovare.* Conferința științifică națională cu participare internațională (USM, 10-11 noiembrie, 2022)
