

III.3. Mărcile stilistice și criteriile de clasificare a stilurilor

În cercetarea variației stilistice, noțiunea de *marcă*, generic definită drept orice „trăsătură a cărei prezență sau absență are capacitatea de a distinge unități lingvistice” (Bidu-Vrănceanu et al. 2001: 302) a fost valorificată cu dublu țel. Specialiștii interesați de manifestarea concretă a valorilor stilistice în enunțuri au recurs la conceptul de *marcă* pentru a stabili profilul expresiv al actelor lingvistice, iar cercetătorii interesați de planul mai cuprinzător al stratificării stilistice a limbii au angajat noțiunea la care ne referim în clasificarea stilurilor.

Cu înțelesul de ‘trăsătură distinctivă’, noțiunea de *marcă* a fost preluată în toate științele limbii în care s-a aplicat metodologia structuralistă (și nu numai), deși, inițial, conceptul a fost fructificat pe terenul fonologiei structurale¹.

¹ Cuvinte precum *marcă*, *marcare*, *a marca*, *marcat*, *nemarcant* formează o familie frecvent valorificată în cercetările de lingvistică. Într-un studiu critic privind importanța, uneori exagerată, acordată marcării, Martin Haspelmath notează că primele definiții ale conceptului de *marcă* apar în lucrările unor reprezentanți marcantși ai Cercului de la Praga, N. Trubetzkoy și R. Jakobson, și observă că unele din cele mai importante accepții științifice atribuite termenului au un caracter superfluu, dat fiind că „o parte din conceptele pe care le denotă nu sunt de ajutor, iar altele pot fi mai bine exprimate de termeni mai direcți, mai puțin ambigui” (Haspelmath 2006: 25).

În lucrarea *Principii de fonologie* (1939), N. Trubetzkoy diferențiază fonemele conform unor opoziții (adică relații între perechi de foneme) în interiorul cărora un element este considerat *marcat*, iar celălalt *nemarcant*. Opozițiile se stabilesc în funcție de repere precum locul de articulare și modul de articulare. Dacă se ia în considerare locul de articulare, fonemele [m], [b], [p] sunt considerate consoane bilabiale, pentru că se rostesc cu ajutorul buzelor. Fonemul [m] se deosebește de [b]

Importanța acordată noțiunii de marcă ne permite să observăm care au fost, pe terenul stilisticii generale și românești, taxonomiile notabile, în condițiile în care, spre deosebire de tipurile de mărci a căror evidențiere lingvistică poate fi relativ ușor susținută cu exemple, dezbaterile privind mărcile stilistice au stârnit, nu o dată, controverse.

Dimensiunea stilistică a actului lingvistic. Ca expresie a unei „intuiții inedite și unice”, actul lingvistic reprezintă „poate cel mai important concept al lingvisticii moderne” și se definește ca „act de creație, act singular care nu reproduce exact niciun act

și [p] printr-o *marcă* a modului de articulare, numită „nazalitate”. Prin urmare, diferența între [m] și [b] sau între [m] și [p] se stabilește prin binomul [marcat] - [nemarkat], sau, în cazul de față, prin opoziția [nazalitate] - [non-nazalitate]. În limba română, marca [nazalitate] caracterizează trei foneme: [m], [n] și [ŋ]. În opoziție cu acestea, celelalte foneme consonantice primesc marca de corelație [non-nazalitate]. În raport cu sunetele care au același mod de articulare, fonemul [m] se deosebește de [n] și de [ŋ] prin marca numită [labialitate]. Pentru a defini fonemul [m] în raport cu celelalte foneme ale limbii române este necesar un ansamblu de trei mărci: [nazalitate], [labialitate], [sonoritate].

Prin lucrările lui Roman Jakobson, sfera de cuprindere a noțiunii de marcă a fost acomodată descrierilor fonologice de factură tipologică, teoretizându-se așa-numitele universalii fonologice. Pentru descrierea fonologică a oricărei limbi ar fi necesare 12 tipuri de opoziții, clasificate în două categorii: *trăsături ale sonorității* (care țin de percepția sunetelor) și *trăsături ale tonalității* (care țin de înălțimea muzicală a acestora). *Trăsăturile sonorității* sunt : 1) vocalic/ non-vocalic; 2) consonantic/ non-consonantic; 3) nazal/ oral; 4) dens/ difuz; 5) continuu/ întrerupt; 6) strident/ non-strident; 7) glotal/ non-glotal; 8) surd/ sonor; 9) tensiv/ non-tensiv. *Trăsăturile tonalității* sunt : 10) grav/ acut; 11) coborâre/non-coborâre; 12) prelungit/non-prelungit (Frâncu 1999: 51).

Tot prin lucrările lui Jakobson, noțiunii de marcă i s-a extins orizontul de aplicații în descrierea gramaticală și lexicală a limbii. De pildă, în analiza sensurilor lexicale, corelația [marcat] - [nemarkat] relevă importanța noțiunii în stabilirea distincțiilor de gen. Astfel, perechea de substantive *lebedă* - *lebedoi* relevă că, în timp ce lexemul *lebedă* poate fi folosit pentru a denumi păsările respective, indiferent de gen, cuvântul *lebedoi* poate fi utilizat cu sens denotativ pentru a face referire la masculii speciei. Cu alte cuvinte, termenul *lebedoi* este *marcat* pentru că are sens restrâns doar la clasa masculinului, iar termenul *lebedă* este *nemarkat* pentru că poate desemna atât lebedă - femelă cât și lebedă-mascul.

210

lingvistic anterior și care, numai prin limitele pe care i le impune necesitatea intercomunicării sociale, „seamănă” cu acte lingvistice anterioare, aparținând experienței unei comunități. Adică, actul lingvistic este, prin natura sa, act eminentamente individual, însă determinat social prin însăși finalitatea sa” (Coșeriu 1999: 25).

Unicitatea actului lingvistic se manifestă în virtutea principiului *creativității*. Când vorbitorul „crează actele sale lingvistice după modele pe care le păstrează în memoria sa”, el „le modifică, într-o anumită măsură în forma lor ori în conținutul lor sau, de asemenea, în ambele aspecte”. În consecință, individualitatea actelor lingvistice poate fi explicată prin intervenția unor factori care determină apariția unor porțiuni „de neînțelegere” între protagoniștii comunicării: motivele „*pur fizice*” (cum este, de pildă, cazul vorbirii întrerupte de zgomote ce împiedică transmiterea optimă a fluxului sonor), „*situațiile diferite*” ale celor doi vorbitori (fenomen impus, de exemplu, de cunoașterea, în grade diferite, a unei limbi) sau „*convențiile*” „diferite în care vorbitorul și receptorul se întâlnesc și se situează” (Coșeriu 1999: 29-30).

Dacă permanenta modelare a actelor lingvistice individuale probează existența principiului creativității, prin faptul că orice act lingvistic este o nouă versiune a unui model însușit anterior, nu este mai puțin importantă acțiunea principiului *alterității*, oglindit în libertățile asumate de locutor și în condiționările impuse acestuia în comunicarea cu interlocutorul. Chiar și în condițiile în care „celălalt” este imaginat, fiind, astfel, posibil un dialog ancorat într-un câmp deictic *am Phantasma*, alteritatea pune în prim plan finalitatea socială a interacțiunii verbale între indivizi.

Relevanța stilistică a celor două principii poate fi lesne intuită dacă se ia ca obiect de studiu poetica variantelor textelor literare culte.

Considerat din prisma variantelor păstrate în manuscrise, textul simbolizează creativitatea autorului aflat în căutarea formelor și conținuturilor potrivite cu viziunea sa. Totodată, „laboratorul” de creație al scriitorului dezvăluie pactul ficțional stabilit tacit cu cititorul, proiectarea textului către un alt „eu” fiind o emblemă a principiului alterității. Judecată de pe poziție semiotică, relația *scriitor - operă - cititor* se desfășoară prin permanenta raportare a unui element la ceilalți doi constituenți ai triadei. Scriitorul creează opera și îl „construiește”, într-o anumită măsură, pe cititor, opera orientează către o instanță de receptare proteismul reflexiv al scriitorului și reglează libertățile de interpretare ale cititorului, iar cititorul descoperă și valorifică, prin lectură, complexitatea universului de semnificații încifrat de scriitor în operă. Aceste corelări asigură transfigurarea semnificației de tip lingvistic în semnificație literară.

Revenind la cooperarea dinamică dintre protagoniștii actului lingvistic, nu este, poate, lipsit de interes să arătăm că, potrivit viziunii coșeriene, în realitatea limbii istorice, absența sau prezența valorilor stilistice rezultă din situarea vorbitorilor „într-o convenție pur «logică», adică de pură comunicare simbolică, «obiectivă» și «neutră», fără nicio valoare afectivă, sau într-o convenție «stilistică», adică de comunicare a unor sentimente și impulsuri de voință, comunicare care depășește semnificația pur simbolică a semnelor utilizate” (Coșeriu 1999: 29). Prin urmare, valorile lingvistice și cele stilistice sunt „chipuri” îngemănate ale ființei limbii: „la fel ca gramatica, și stilistica studiază întreg materialul constitutiv al limbii, dat fiind că orice fenomen, chiar dintre cele care la prima vedere ar părea că aparțin în exclusivitate limbajului enunțiativ – poate avea o utilizare stilistică, adică utilizarea care implică și relevă o atitudine a vorbitorului. Stilistica poate fi studiul convenției emotive deja generalizate într-o limbă („stilistica limbii”) (...); dar poate fi, în aceeași măsură, studiul creației lingvistice caracteristice unui scriitor sau unei

opere, studiu care implică valorificarea creației înseși din punct de vedere estetic sau din punctul de vedere al relației armonioase dintre expresie și structura particulară a lumii inedite pe care o operă sau un scriitor o sugerează („stilistica vorbirii”)” (Coșeriu, 1999: 98). Întrezărim în aceste comentarii influența concepției lui Humboldt, care „nu a ocolit exigența de a vedea în limbaj o bipolaritate, o mișcare dialectică între subiectiv și obiectiv, individual și interindividual sau supraindividual, între *energeia* și *ergon*” (Coșeriu 2004: 31-32).

Izvorâte din concurența prezumțiilor și convențiilor asumate, tacit sau explicit, de către protagoniștii actului lingvistic, porțiunile de neînțelegere determinate de factorii invocați de Coșeriu, sunt investite, în comunicarea literară, cu valoare stilistică, nu doar pentru că se exprimă, într-un fel unic, ceva despre o lume imaginară, ci și pentru că, în opera literară, această manifestare a individualității creatoare primește atributele exemplarității. La o privire mai atentă, se poate aprecia că fenomenele de ambiguitate și de „neînțelegere” valorificate de scriitori tocmai pentru potențialul lor expresiv alcătuiesc un domeniu de cercetare incitant, dar mai puțin aprofundat cu mijloacele stilisticii (cf. Zafiu, în Chivu/ Uță Bărbulescu 2014: 403-412).

Spre exemplu, în comediile lui Caragiale, unele modificări fonetice, gradul de cunoaștere al limbii pe care autorul îl atribuie personajelor sale și diferențele între convențiile asumate de eroii ficționali sunt valorificate fie pentru a releva complexitatea lumii dramatice, fie pentru a caracteriza personajele, fie pentru a crea impresia de *realism lingvistic* sau pentru a genera comicul. Resursele folosite de Caragiale sunt cele ale limbii române, dar maniera complexă în care dramaturgul exploatează virtualitățile și virtuțile expresive ale limbii pentru a da viață lumilor sale ficționale este inedită.

În comedia *O scrisoare pierdută*, mimetismul lingvistic al slugarnicului Pristanda devine modalitate de caracterizare a personajului și de potențare a comicului de limbaj, prin dezvoltarea unei opoziții expresive între *vampir* (element autentic de limbă) și *bampir* (creație a scriitorului):

„Tipătescu (*Indignat*): Eu vampir, ai? ... Caraghioz!/
Pristanda (*asemenea*): Curat caraghioz!... Pardon, să iertați, coane Fănică că întreb: bampir... ce-i aia, bampir?/
Tipătescu: Unul... unul care sugă sângele poporului...” (Caragiale 1971: 96-97).

Oralitatea, modalitate originară de *a fi* a limbii vorbite, este convertită în trăsătură stilistică a textului, esențială pentru profilul expresiv al operei și pentru stilul comic al scriitorului, care nu ezită să se distanțeze, prin umor și ironie, de eroii săi. În farsa *Conu Leonida față cu reacțiunea*, personajul masculin, perorând despre „revoluție”, vrea să-și convingă consoarta că e republican sadea:

Leonida: „Hehei! Unul e Galibaldi: om, o dată și jumătate! (*Cu mândrie și siguranță*): Ei! giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice. De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma ?

Eftimița (*mirată*): Și pe Papa de la Roma? Auzi, soro?

Leonida: Ba încă ce! i-a tras un tighel², de i-a plăcut și lui. Ce-a zis Papa – iezuit, aminteri nu-i prost! – când a văzut că n-o scoate la căpătâi cu el?... „Mă, nene, ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru.” Și de colea până colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibaldi de i-a botezat un copil.” (Caragiale 1971: 81)

² *tighél*, -uri, s. n. tiv; *a-i trage cuiva un tighel* – a mostra aspru pe cineva.

Invocându-l pe *Galibardi* (în realitate, *Garibaldi*) și proslăvind *gianta latină* (de fapt, *ginta latină*) din care acesta s-ar trage, Conu Leonida transformă istoria în comedie.

Pentru a reliefa caracterul comic al procesului de convertire a istoriei în mizanscenă, scriitorul valorifică plenar potențialul expresiv al limbajului familiar. În viziunea lui Leonida, *Galibardi e un om și jumătate*, se trage din *gianta latină (ce mai!)*, *i-a băgat în răcori* pe toți împărații și *i-a tras un tighel* însuși Papei de la Roma, care, din evidente rațiuni politice („*de colea, până colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă*”), „*i-a pus de i-a botezat un copil*”. Copleșită de lecția magistrală de istorie a conului Leonida, bieteii Eftimița nu-i rămâne decât să recunoască, admirativ, între două *căscături*: „ca dumneata, bobocule, mai rar cineva”.

Dimensiunea comică, dezvoltată prin metamorfoza istoriei în comedie, se sprijină tocmai de faptul că Leonida și Eftimița înțeleg și descriu lumea doar prin prisma limbajului familiar. Prin analogie cu spectrul culorilor, s-ar putea aprecia că monocromatismul lingvistic al celor două personaje contrastează cu coloraturile „*revoluțiilor*” ce se petrec înăuntrul și în afara casei conului Leonida. Farsa lui Caragiale pune în lumină valorile stilistice dezvoltate prin contrastul dintre monismul lingvistic al eroilor și pluralitatea de evenimente la care personajele se raportează (revoluția lui „*Galibardi*”, agitația din afara casei, revoluția din casa eroilor).

Convențiile diferite „în care vorbitorul și receptorul se întâlnesc și se situează” (Coșeriu 1999: 30) sunt valorificate de Caragiale în construcția dialogului dintre Rică Venturiano și Veta, cunoscutele personaje din comedia *O noapte furtunoasă*:

„Rică (...) Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedentă mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii; da! *Sunt nebun...*”

Veta: *Nebun!* (*Strigând:*) Săriți, Chiriaci! Spiridoane!

Rică: Nu striga madam (*se târăște un pas în genunchi*), fii mizericordioasă! *Sunt nebun de amor;*” (Caragiale 1971: 52)

În acest caz, efectul comic rezultă din jocul semantic instituit de dramaturg între sensul propriu al adjectivului *nebun* (‘dement’) și sensul figurat al sintagmei *nebun de amor* (‘foarte îndrăgostit’). Pompoasa declarație a lui Rică și patosul personajului, reflectate în plan sintactic de schimbarea de registru, de la solemn la familiar, o determină pe Veta să presupună că are de-a face cu un individ *nebun* care și-a pierdut, într-adevăr, *uzul rațiunii*. Pe de altă parte, Rică, pus în situația de a se confrunța cu ferocii apărători ai doamnei, amantul și băiatul de casă, simte nevoia să explicitizeze convenția buclucașă („*sunt nebun de amor*”) și o imploră pe *madam*, în genunchi, să fie *mizericordioasă*.

În măsura în care dimensiunea stilistică a secvențelor analizate reflectă condiția de *act lingvistic exemplar* a operei lui Caragiale, nu ne pare lipsită de temei stăruința de a descrie specificul actului de comunicare verbală din perspectiva *constituirii și dinamicii* valorilor stilistice.

Straturile stilistice. În accepția lui Tudor Vianu (1968: 42), individualitatea stilistică a comunicării verbale implică judecăți de valoare: „un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularitățile de expresie pe care le studiază nu sunt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori* (subl. aut.)”. Folosind ca argument un vers eminescian, *Răsare blânda lună*, Vianu arată că „epitetul *blânda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar și al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoțește, capabil sau nu să exprime reacția afectivă a poetului în fața priveliștii notate”. Așadar, aprecierea se realizează printr-o judecată de valoare iar „faptele de limbă trebuie nu

216

numai *înțelese*, ci și *simțite*” (sublinierile îi aparțin savantului român).

Comentariile lui Vianu demonstrează că, pe de o parte, judecata de valoare îi aparține receptorului, adică celui ce înțelege și simte ce comunică emițătorul, iar, pe de altă parte, valoarea expresivă ține de viziunea celui care face comunicarea³.

Dacă geneza valorilor stilistice este discutată în relație cu mijlocul de comunicare numit limbă și nu cu protagoniștii actului lingvistic, atunci se cuvine fructificată perspectiva adoptată de D. Caracostea (2000: 11), în concepția căruia orice idiom, în calitatea sa de creație umană în care se teaurizează informații despre istoria, cultura și tradițiile unei societăți, poate fi un agent care orientează judecata de valoare asupra faptelor de stil. Această axiomă a școlii lingvistice idealiste poate fi descoperită și în studiile de stilistică ale lui Vianu. În articolul *Paradoxul poeziei* (1968: 21-24), savantul afirmă că „opera poetică este făcută din două straturi estetice, unul datorit poetului și altul limbii pe care el o vorbește”, iar această considerație țintește nu doar către articularea estetică a poeziei, ci și către stratificarea stilistică a limbii.

„Tectonica” expresivă a unei limbi este, așadar, guvernată de raporturile de convergență și de contrast dintre *stratul original*, particular, al inspirației⁴, și *stratul originar*, colectiv, al tradiției

³ „fiecare grăitor al limbii noastre a simțit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoțitoare capabile să exprime reacțiile închipuirii și ale sensibilității sale și a creat, astfel, răspândindu-le în circulația generală a limbii, numeroase fapte de stil” (Vianu 1968: 44).

⁴ Nu doar comunicările indivizilor de excepție poartă efigia originalității. Și popoarele pot fi originale, din moment ce transpun în tiparele limbii pe care o vorbesc o viziune proprie asupra lumii: „poporul român, cu vechile lui tradiții de viață rurală și agricolă, a creat o mulțime de locuțiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum: *a bate câmpii*, *a înțărca bălaia*, *a nu pricepe boabă*, *a nu-i fi (cuiva) boii acasă*, *a se ține scai de cineva*, *a strânge funia de par*, *a se culca o dată cu*

obștești. Însemnătatea acestei stratificări stilistice este subliniată și de Iorgu Iordan (1975: 265), care notează că valorile stilistice ale faptelor de limbă populară oglindesc spiritul popular și reflectă forța generalizării, în timp ce creația scriitorului își dovedește valoarea expresivă numai dacă rămâne „bunul personal și inalienabil al creatorului ei”.

Prin angajarea celor două straturi stilistice în operațiile de selecție și de combinare care alcătuiesc o comunicare verbală se asigură identitatea stilistică a actului lingvistic.

Arătând că selecția semnelor lingvistice din planul paradigmatic al limbii și combinarea lor în planul sintagmatic al enunțului asigură identitatea stilistică a comunicării, nu trebuie uitat că, în vreme ce valorile stilistice originare se actualizează *implicit*, valorile stilistice originale se dezvoltă *explicit* (v. infra).

Urmându-l pe Vianu (1968: 32-35), considerăm că actualizarea implicită a valorilor stilistice sau, dimpotrivă, dezvoltarea lor explicită se sprijină pe conclucrarea între *intenția tranzitivă* și *intenția reflexivă* a limbajului.

Tipuri de mărci stilistice. În cercetarea stilistică, lingvistul finlandez Nils E. Enkvist (1925-2009) este primul specialist care a adoptat conceptul de *marcă* și a dezvoltat o teorie a stilului ca ansamblu de mărci stilistice „determinate contextual. Elementele care nu sunt mărci stilistice sunt neutre din punct de vedere stilistic” (Enkvist 1967: 35). Mai apoi, același cercetător a definit mărcile stilistice ca „trăsături semnificative din punct de vedere stilistic” (Enkvist 1973: 23), iar această definiție a fost adoptată de mulți stilisticieni.

Adeptii viziunii propuse de Enkvist au rafinat teoria mărcilor ca trăsături constitutive și relevante ale stilului, prin

găinile, a strica orzul pe găște, a lua în căruță, a pune de mămăligă, a-și lăsa potcoavele etc.” (Vianu 1968: 46).

stabilirea unor taxonomii menite să pună în valoare fie distribuția enunțiativă a valorilor stilistice, fie efectele produse prin utilizarea diverselor procedee de reliefare expresivă.

Criteriul sintagmatic i-a permis lingvistului german Jürgen Esser să distingă „trei tipuri de mărci stilistice. Ele pot ține de 1) elemente lingvistice individuale care pot crea a) *efecte stilistice locale*, dacă se manifestă izolat sau b) *modele stilistice globale*, dacă sunt recurente sau co-ocurente cu alte elemente, adică apar în anumite distribuții. Dar ele pot ține și de 2) distribuțiile specifice ale elementelor nucleare⁵ care pot favoriza, de asemenea, apariția modelelor stilistice globale. În plus, 3) mărcile stilistice pot aparține superstructurilor⁶ textuale” (Esser 1993: 92).

O astfel de clasificare urmărește diferențierea mărcilor stilistice în raport cu relevanța lor distributivă. De exemplu, într-un enunț precum „Înfipte cuțitul într-o felie de pepene și se puse a scoate semințele din *alveolele* lor îmbrumate de zahăr” (D. Zamfirescu apud Mancaș 1972: 79), se poate considera că neologismul *alveole* funcționează ca *marcă stilistică individuală*, întrucât contrastează cu celelalte elemente lexicale ale enunțului și semnaleză tendința scriitorului de a impune un stil intelectual.

Folosirea repetată a comparației în portretizarea personajelor din nuvela *Golanii* de L. Rebreanu (cf. Milică 2009) demonstrează că această figură este o *marcă stilistică recurentă*. Cei mai mulți constituenți comparativi provin din limba populară

⁵ Dacă „o bază sau un nucleu există în toate varietățile (de limbă – n.r.), astfel încât, oricât de neobișnuită ar fi o varietate, ea este constituită dintr-un ansamblu de trăsături gramaticale și de altă natură, prezente în toate celelalte varietăți” (Esser 1993: 13), atunci se poate vorbi despre element nuclear (engl. *common core element*).

⁶ „O superstructură este un tip de schemă abstractă care determină organizarea globală a unui text și care constă dintr-un număr de categorii ale căror combinații posibile sunt bazate pe reguli convenționale” (Esser 1993: 48).

și au rolul de a pune în lumină condiția socială și temperamentul personajelor.

Portretul Margaretei, eroina nuvelei, naște în mintea cititorului imaginea unei măști zugrăvite în negru și roșu:

„Era o fetișcană jigărită, cu fața smeadă, bolnăvicioasă, pe care se citea durerea mută și nehotărâtă a sufletelor pedepsite de Dumnezeu. Îmbrăcată c-o rochie neagră, scurtă, de sub care răsăreau două picioare mari, cu pulpele groase cât coafele, c-o bluză roșă-zinoberie, învăluită ca într-un sac cu un șorț larg, cum poartă fetițele de școală, vedeai numaidecât că vrea să se facă mai tânără de cum este. Dar obrajii spoiți cu-n strat gros de pudră și sulemenele, ochii stinși, cu cearcănele vinete negrii, pe care nici dresurile nu le mai puteau ascunde, buzele cărnoase, mușcate și vopsite cu carmin, care păreau o pată de sânge pe o coală de hârtie, și pălăria-beretă, țanțoșă, aninată peste clăia castanie de păr străin ce-i împovăra capul, erau parcă urmele și rezultatul celor douăzeci și șapte de ani, care nu se mai puteau tăgădui” (Rebreanu 2002: 214-215).

Femeia cu față negricioasă și ochi încercănați își ascunde chipul sub spoiala groasă și aprinsă a „dresurilor”. Buzele sângerii și bluza roșie-verzuie contrastează puternic cu fața lipsită de strălucire și cu negrul rochiei. Prezența discretă a unei nuanțe implicite de galben se ghicește în paloarea „bolnăvicioasă” a pielii, notația fiind un indiciu al înjosirii trupești și sufleteste.

În antiteză cu imaginea chinuită a femeii, figura lui Aristică trimite către imaginarul focului și pune în lumină vitalitatea personajului, așa cum este el văzut de rivalul Gonea Bobocel:

„Ochii lui Aristică scânteiau ca doi tăciuni aprinși pe fața roșcovană, lată, pe care o împărțea drept în două perechea de mustăți galbene ca paiele, întinse de-a curmezișul obrazilor, de la o ureche până la cealaltă. Rânjea cu râsul grosolan al unui mutalău, un râs la care luau

parte gura, ochii, mustățile, obrații și chiar nasul lung și subțire, care tremura și se îndoaia ca o frunză de țigară” (Rebreanu 2002: 218).

Chipul roșcovan cu ochi negri și scânteietori este tăiat în două de mustața impunătoare, de un galben aprins. Nasul lung și subțire, expresie a frivolității lui Aristică, este întrecut numai de rânjetul neghiob care o face pe Margareta să freamăte. Sub aspect cromatic, se observă că roșul și galbenul sunt dominante în raport cu unda de negru spre care trimite comparația *ca doi tăciuni aprinși*.

Creionarea chipului lui Gonea Bobocel este realizată în antiteză cu înfățișarea lui Aristică, deși coloristica este aceeași (roșu, galben, negru). Chipul eroului lasă impresia de mumificare și atrage atenția prin lipsa de energie vitală:

„Își trase pălăria pe ochi și se îndreptă, plouat, spre casă, mângâindu-și mustața subțire, cănită ca pana corbului și cărlionțată ungurește. Sub mustăți, printre buzele ca două șiruri purpurii se zgâiau trei dinți viermănoși și înnegriți, și o plombă de aur care sclipea și licărea mândru în mijlocul feței înguste și galbene ca chihlimbarul” (Rebreanu 2002: 220).

Figura trasă și chihlimbarie a personajului accentuează sugestia de mineralizare evocată de mustața vopsită și de plomba care îngroașă senzația de putrezire a dinților *viermănoși*. Purpuriul buzelor întregeste acuarela sumbră imaginată în galben și negru. Abia în romane Rebreanu va însoți în mod constant cromatica cu note de temperament, ceea ce îi va aduce faima de „poet epic al omului teluric” (G. Călinescu).

În categoria *mărcilor stilistice structurale* intră formulele de incipit ale basmelor populare, întrucât ele fac parte dintr-o schemă abstractă care determină organizarea globală a textului: „A fost odată, a fost, că de n-ar fi nici s-ar povesti”, „A fost odată

ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti”, „A fost ce-a fost, că de n-ar fi fost, nu s-ar povesti” sau „Fost-o când o fost, de mult, tare de mult, pe vremea poveștilor” (Basmе 1972).

Conform clasificării propuse de Esser, mărcile stilistice pun în lumină două categorii de fenomene expresive: efectul stilistic local și modelul stilistic global.

Efectul stilistic local este generat de o marcă stilistică izolată, care nu se integrează într-o rețea de trăsături expresive. Modelul stilistic global este rezultatul recurențelor unor trăsături stilistice care aparțin unui text, unui grup de texte sau unui gen de texte.

În stilistica românească, una din primele reflectări ale noțiunii de marcă stilistică o descoperim la D. Caracostea, care propune denumirea de *estem* - definit ca virtualitate expresivă a limbii - pentru a evidenția specificul estetic al limbii, sau, în termenii autorului, pentru „a preciza punctul de vedere estetic, extinzându-se cuvântul la toată sfera aspectelor limbajului, de la unele realități fonetice la structurile sintactice.” (Caracostea 2000: 113).

Observând că, pentru a contura identitatea stilistică a comunicărilor, vorbitorii dispun de două categorii de semne: a) „semne lingvistice comune tuturor situațiilor de comunicare”, adică „neutre din punct de vedere stilistic” și b) „semne lingvistice întrebuițate în situații comunicaționale delimitate lingvistic, cultural, social etc.”, cu o anumită *specificitate stilistică*⁷, Dumitru Irimia clasifică mărcile stilistice în conformitate cu doi parametri: criteriul genetic și cel funcțional.

Din perspectiva genezei lor, mărcile stilistice pot fi *implicite*⁸ sau *explicite*⁹.

⁷ Pentru mai multe detalii, v. Irimia 1999: 56-57.

⁸ Mărcile implicite sunt trăsături stilistice preexistente actului lingvistic, actualizate prin semne lingvistice deja condiționate expresiv.

Mărcile stilistice implicite aparțin planului normei. Specificul lor expresiv este de factură colectivă și se actualizează spontan într-un act de comunicare. Cristalizarea expresivă a mărcilor stilistice implicite se realizează în virtutea tradiției, așa că ele pot fi considerate „prefabricate” comunicative aflate la dispoziția vorbitorilor unei limbi. În *Stilistica* sa, Iorgu Iordan alcătuiește un inventar foarte bogat de mărci stilistice implicite. Bunăoară, creații expresive precum compusele de tipul *gură-cască*, *pierde-vară*, *papă-lapte*, *târâie-brâu*, *vântură-lume* sau *zgârie-brânză* sunt implicit marcate cu trăsătura stilistică [+ironie]. „La toate” - notează Iordan (1975: 197) - „apare foarte lămurit nuanța afectivă de nemulțumire, dispreț, batjocură”. Potențialul imagistic remarcabil al acestor creații populare i-a stimulat pe scriitorii de mare rafinament stilistic, ca Eminescu, să le folosească statornic în publicistică și să îmbogățească seria: *flurieră-vânt*, *împușcă-n-lună*, *retează-stupi*, *zgârie-hârtie*.

Mărcile stilistice explicite sunt creații „de autor”. Ele aparțin planului vorbirii (ipostaza *parole*, în terminologie saussuriană). Specificul lor expresiv este de factură individuală și oglindește creativitatea făuritorului lor. De aceea, potențialul lor expresiv poate fi apreciat numai în virtutea contextului în care au apărut.

De exemplu, într-un foarte frumos pasaj din basmul eminescian *Făt-Frumos din lacrimă*, creație cultă pe nedrept inclusă în volumul de literatură populară al ediției magna inițiată de Perpessicius, biruința eroului asupra Mamei-Pădurilor iscă o furtună sălbatică prin care se instaurează o nouă ordine cosmică:

„Cerule încărunți de nouri, vântul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul

⁹ Mărcile explicite sunt trăsături stilistice dezvoltate în planul sintagmatic al unui text, ca valori ale unor semne neutre în planul paradigmatic al limbii.

cânta adânc ca un proroc al pierzării. (...) Norii se rupeau bucăți pe cer - luna roșie ca focul se ivea prin spărturile lor risipite;” (Eminescu 1963/VI: 320).

Acest tablou romantic, în care dezlănțuirea stihiilor este adânc umanizată, are o dimensiune narativ-dinamică tulburătoare, de sfârșit de lume. Sintaxa are ritm popular, însă predicătele sunt sistematic conotate prin personificare, pentru a evidenția că această eliberare răvășitoare a elementelor primordiale vestește, ca peste tot în creația artistică a lui Eminescu, o nouă perioadă a ciclului cosmic *facere-desfacere*.

Întunericul se dezintegrează, se sparge spre a lăsa loc luminii, iar senzația de materialitate este covârșitoare. Fulgerele, bucăți desprinse din trupul însângerat al bolții, sunt impregnate de simbolistică sacrificială. Năruirea tumultuoasă se consumă la dimensiuni mitice, urieșești, cântecul apocaliptic al tunetului vestește căderea negurilor, iar focul care aprinde cerul anunță triumful ordinii asupra haosului¹⁰. Sinestezia culoare-sunet domină zvârcolirile titanice ale naturii însuflețite.

Conform criteriului funcțional, prin *mărcile de identitate*¹¹ se evidențiază apartenența actului lingvistic la un stil (Irimia 1999: 68), iar prin *mărcile descriptive* sau *de caracterizare*¹², se dezvoltă „componentele semantice” (Irimia 1999: 68) ale universului textual.

¹⁰ Pentru o analiză stilistică mai amplă a basmului, v. Milică, în Chivu/Gafton/Chirilă 2011: 213-230.

¹¹ Mărcile stilistice de identitate cuprind un inventar foarte bogat de fapte de limbă întrebuințate cu valori stilistice proprii stilurilor funcționale (v., pentru detalii, Irimia 1980).

¹² Mărcile descriptive cel mai ușor de recunoscut sunt mărcile de evidență ale atitudinii creatorului de text față de propriile producții comunicative. V. și Zafiu 2002.

Spre exemplu, numele¹³ celor mai multe personaje literare din opera lui I. L. Caragiale¹⁴ au dublă marcă stilistică. Prin nume se fixează un „portret” denominativ al ființei ficționale și se relevă atitudinea scriitorului față de eroii săi. Ființa ficțională se naște „odată cu numele care convine naturii sale fizice și morale” (Ibrăileanu 1998: 179). Numele este consubstanțial personajului¹⁵, fiind de nedespărțit de purtătorul imaginat de creatorul literar. În consecință, numele nu poate fi oricare, pentru că identitatea personajului „își află originea înainte de toate în nume” (Irimia 1999: 205), așa că numele de personaj literar este, în același timp, și *marcă de identitate* și *marcă de caracterizare*.

Tot din unghi funcțional prezintă importanță și trecerea mărcilor stilistice dintr-o clasă în alta.

La origine, toate mărcile stilistice au geneză explicită și contextuală, însă, cu timpul, unele inovații expresive sunt desprinse din cadrul în care au fost create și se fixează în patrimoniul lingvistic al comunității, ca mărci stilistice implicite. Construcții idiomatice precum *a-și aprinde paie în cap*¹⁶ - ‘a isca

¹³ Într-un studiu de referință privind expresivitatea numelor în comediile lui I. L. Caragiale, G. Ibrăileanu (1998: 179) observă că, din cauza deprinderii omenești de a asocia o persoană cu un nume, „numele se sudează cu imaginea fizică și morală a purtătorului, devine o însușire a lui, oricare ar fi acel nume”, în timp ce, în creația artistică, numele ia ființă dimpreună cu personajul: „ființa creată (...) nu poate crește în concepția artistului fără un nume – numele nu va fi oricare, ci unul care să semene deodată cu personajul”.

¹⁴ O analiză lingvistică cvasi-exhaustivă asupra semnificației numelor proprii în opera lui I. L. Caragiale este realizată de V. Arvinte (în Chivu/Gafton/Chirilă 2011: 49-77).

¹⁵ „Substantivul propriu-nume de personaj literar încetează a mai fi un simplu termen *denotativ* (ca în limba neartistică); el devine un semn *descriptiv* (...) și *semnificativ*.” (Irimia 1999: 205).

¹⁶ „De la obiceiul turcesc, pe care și l-au însușit românii, de a pune o rogojină aprinsă în cap atunci când cineva voia să se plângă suveranului de o nedreptate” (Iordan 1975: 269).

mari nemulțumiri’, *a-și da arama pe față*¹⁷ - ‘a-și arăta adevărata natură’ sau *a da ortul popii*¹⁸ - ‘a muri’ sunt creații metaforice cu vechi motivații culturale, astăzi uitate. Dispariția realităților desemnate a favorizat încărcarea lor cu valoare stilistică figurată.

Alteori, creațiile livești pot deveni bunuri expresive ale întregului popor, așa cum s-a petrecut cu enunțurile *Cine sapă groapa altuia cade singur în ea* sau *Cei din urmă vor fi cei dintâi*, convertite în proverbe populare pe măsură ce originea lor biblică a fost trecută în umbră.

Asemenea exemple probează că, în condiții propice, unele mărci stilistice explicite pot deveni implicite, însă și reversul este posibil, unele mărci implicite putând servi ca bază pentru dezvoltarea de mărci explicite. De pildă, prin contaminarea proverbelor *Cine sapă groapa altuia cade singur în ea* și *Cine se scoală de dimineață departe ajunge*, unii vorbitori de limbă română au dezvoltat creații satirice ocazionale precum *Cine se scoală de dimineață sapă groapa altuia* ori *Cine sapă groapa altuia departe ajunge*, deconstrucția și reconstrucția paremiologică servind afirmării spiritului critic, fapt dovedit și de prelucrările altor proverbe foarte cunoscute: *Cine n-are carte, are parte!*; *Ai carte, am parte!*; *Ai carte, n-ai parte!*

Criterion de delimitare a stilurilor. Clasificarea faptelor de stil pe bază de asemănări și deosebiri a presupus valorificarea conceptului de marcă pe terenul stilisticii sistematice. Compararea trăsăturilor constitutive ale stilurilor pentru a observa aspectele comune și distinctive ale acestora s-a dovedit o întreprindere dificilă în condițiile în care variația stilistică a unei

¹⁷ Locuțiunea reflectă obiceiul străvechi de a falsifica bani, suflând peste o monedă de aramă o poleială de aur sau de argint. Odată intrată în circulație, moneda se uza și pierdea poleiala, devenind, astfel, vizibilă compoziția reală, cea de aramă.

¹⁸ Sensul figurat al locuțiunii se întemeiază pe practica de a plăti slujbele religioase cu monede de valoare mică, numite orți.

limbi naturale este rezultatul unui proces de evoluție pe parcursul căruia uzul se diferențiază sub aspect expresiv în acord cu realitățile cele mai diverse din existența unei comunități. Descrierea din perspectivă diacronică a arhitecturii stilistice a limbii urmărește constituirea și dezvoltarea cultural-istorică a unor categorii de stiluri, însă acest proces de sistematizare științifică s-a dovedit, nu o dată, generator de controverse.

Analiza complexului de factori intra- și extralingvistici care determină configurația unui anumit stil poate evidenția natura istorică și sistematică a variației stilistice, însă mănunchiul de variante ale diasistemului limbii (limbă populară-limbă literară, limbă vorbită-limbă scrisă) este relativ, în sensul că o variantă se raportează la alta, și multifățetat, în sensul că unele stiluri, precum cel beletristic, se dezvoltă în dublă ipostază, populară și cultă.

Stilurile funcționale ale limbii „sunt ansambluri de particularități lingvistice și expresive a căror evoluție este în mod firesc paralelă cu cea a sistemului de norme ale limbii de cultură. Paralelă, dar nu identică, întrucât evoluția normelor stilistice nu este și nu poate fi aceeași cu cea a normelor lingvistice.” (Chivu 2000: 26). În teorie, acestea ar trebui să aibă granițe precise, dar în practică, adică în planul realizărilor lingvistice concrete, dezideratul de a trasa cu maximă precizie limitele dintre stiluri e foarte dificil de atins. Cercetările cu profil diacronic suprimă adesea interferențele care împiedică clasificarea „fără rest” a variantelor care alcătuiesc arhitectura stilistică a limbii. Din acest motiv și nu numai, specialiștii au viziuni deosebite asupra numărului și reprezentativității stilurilor unei limbi.

Fără a profunde istoria clasificării stilurilor, întreprindere prea vastă în raport cu intențiile lucrării de față, e important să reținem că cea mai veche și, totodată, cea mai stabilă taxonomie stilistică dezvoltată în retorica antică cuprinde trei domenii de discurs, *științific*, *practic* și *estetic*, fundamentate pe trei ipostaze ale cunoașterii: *rațională*, *empirică* și *artistică*. De altel, în toate

studiile valoroase de stilistică sistematică, spectrul expresiv al limbii este cuprins, după cum constată Tudor Vianu, între polul noțiunilor și polul imaginilor, întrucât cele două extreme convențional stabilite pun în lumină dubla dimensiune, obiectivă și subiectivă, a limbii.

Pe acest fond, clasificarea stilurilor urmărește să pună în prim plan „conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice unitare puse la îndemâna generală” (Riesel 1954: 7 apud Vianu 1968: 44). Comentând acest aspect, Vianu (*idem*: 45) observă că diferențierile funcțional-expressive ale limbii istorice sunt tot atât de numeroase „câte domenii de activitate omenească există”.

Delimitarea stilurilor prin raportare la domeniile de activitate și de cunoaștere umană reflectă importanța acordată *criteriului socio-cultural* în taxonomiile stilistice. Acest criteriu „are în vedere apartenența socială a vorbitorilor care folosesc cu precădere anumite procedee lingvistice, în funcție de nevoile lor specifice, de gradul lor de cultură. Anumite domenii de activitate practică sau de existență cotidiană impun o selecție a mijloacelor limbii, în scopul asigurării unei eficiențe maxime a comunicării.” (Miclău 1971: 372).

Pe baza opoziției *limbă literară - limbă neliterară*, distincție valorificată, de altfel, de Ch. Bally (1951), pentru a separa *stilistica* de *stil*, lingvistul român Paul Miclău face deosebirea între *stilurile limbii neliterare* și *stilurile limbii literare*. În grupa stilurilor limbii neliterare sunt incluse *stilul familiar*, adică „al conversației cotidiene între vorbitorii incapabili sau neinteresați să recurgă la o formă îngrijită a comunicării” (Miclău 1971: 373), *stilul vulgar* „mai mult un stil de situație decât de grup social”, „folosit cu precădere de anumite pătri aflate la marginea societății prin nivelul de trai și de cultură” (*idem*) și *stilul argotic* „propriu unor

categorii de indivizi interesați de elaborarea unui limbaj secret, neînțeles de autoritatea publică: delincvenți, elevi, soldați etc.” (Miclău 1971: 372).

Stilurile incluse în acest grup sunt în realitate norme sau registre stilistice. De exemplu, din definiția dată stilului vulgar („mai mult *un stil de situație* decât de grup social”) reiese că nu există o categorie socio-culturală de vorbitori care să folosească în exprimare numai elemente vulgare, deoarece acestea pot fi întrebuințate de toți vorbitorii unei limbi, indiferent de apartenența lor socio-culturală. Prin urmare, nu se poate vorbi de un stil vulgar, ci un registru al vulgarității.

Nici delimitarea unui stil argotic nu este convingător realizată, dat fiind că esența oricărui tip de argou constă în existența unor convenții asumate de vorbitori, aspect ce ilustrează tocmai statutul de normă, nu cel de stil.

Grupul stilurilor limbii literare poate fi despărțit în două ramuri, dezvoltate pe baza opoziției *non-artistic - artistic*. Deși întreaga clasificare ar trebui să țină cont doar de criteriul socio-cultural, împărțirea în *stiluri ale limbii literare neartistice* și *stiluri ale limbii beletristicii* este justificată printr-un criteriu de ordin funcțional, și anume rolul comunicativ diferit al fiecăreia din cele două ramuri de stiluri: „comunicare obișnuită în primul caz și estetică în al doilea” (Miclău 1971: 374).

Din ramura *stilurilor literare neartistice* fac parte *stilul conversației îngrijite*, adică „ansamblul de procedee care caracterizează comunicarea obișnuită a oamenilor instruiți în viața de toate zilele” (Miclău 1971: 374), *stilul publicistic* „care a preluat multe din atribuțiile vechiului *stil oratoric*” (*idem*), *stilul politic* „caracteristic dezbaterilor în cadrul diferitelor organizații politice și de masă” (*ibidem*), *stilul juridico-administrativ* sau *oficial*, determinat de „organizarea vieții sociale într-un cadru juridic și administrativ” (*ibidem*) și *stilul tehnico-științific* „folosit în diferitele domenii de specialitate ale tehnicii și științei” (Miclău

1971: 375). *Limbașele profesionale* sunt considerate variante ale stilului științific, iar cele trei *genuri literare* tradiționale (liric, epic și dramatic) devin *stiluri proprii literaturii artistice*.

Printre obiecțiile cele mai importante aduse acestei taxonomii se numără absența unor stiluri a căror existență istorică multiseclară nu poate fi trecută cu vederea și caracterul superfluu al ridicării genurilor la rang de stiluri. Așa cum arată G. Ivănescu (2000: 490 - 508), existența unor terminologii privind organizarea militară și viața bisericească datează de dinaintea secolului al XV-lea. Aceste organizări lexicale au favorizat constituirea unor varietăți expresive care pot fi încadrate într-un ansamblu mai larg de manifestări socio-culturale numite, după caz, *stil religios* (bisericesc) sau *stil cazon*, care nu se regăsesc printre stilurile incluse în clasificarea discutată. De altfel, chiar autorul sistematizării recunoaște existența dificultăților generate de raportarea la criteriul socio-cultural, întrucât acesta „nu spune prea mult despre natura însăși a stilurilor proprii diferitelor domenii de activitate abordate. Avem a face cu un criteriu extralingvistic, care explică determinarea faptelor de stil, dar nu intră în însăși structura lor internă.” (Miclău 1971: 376).

Criteriul informațional. Sub influența teoriei lui Jakobson, conținutul informațional al mesajelor a fost adesea invocat pentru a deosebi diversele manifestări ale variației stilistice. În accepția lui Paul Miclău (1971: 378), „criteriul informațional deosebește deci stilurile după trăsăturile generale ale conținutului vehiculat, după efectul produs de procedee în funcție de contextele caracteristice fiecărui stil” și „presupune un punct de vedere intermediar între cel extralingvistic și cel strict lingvistic.” (*idem*: 376).

Potrivit acestui criteriu, stilurile pot fi *spontane* și *nespontane*. În categoria stilurilor spontane sunt incluse faptele expresive care aparțin mai cu seamă limbii vorbite și a căror finalitate comunicativă nu este orientată spre evidențierea unui

efect de tip estetic. La polul opus se află creațiile cu finalitate artistică, în cazul cărora „mesajul este organizat conștient pentru a produce efect asupra cititorului sau ascultătorului” (Miclău 1971: 377). Înaintea lui R. Jakobson, Ch. Bally realizase deja deosebirea între faptele de stil actualizate spontan, a căror expresivitate își are izvorul într-un conținut afectiv și faptele de stil dezvoltate intenționat, a căror expresivitate este produsul voinței artistice, dar se cuvine adăugat că, în stilistica românească, criteriul informațional invocat de Miclău este prezent și la I. Coteanu (1973), care dezvoltă opoziția între expresivitatea spontan-afectivă și cea contemplativ-artistică.

În altă ordine de idei, criteriul informațional poate fi luat în considerare numai în raport cu valoarea contextuală a mesajelor, dat fiind că, în texte diferite, ceea ce pare a fi spontan este, în realitate, rodul unei dezvoltări stilistice intenționate, iar ceea ce poate face, la un moment dat, impresia voinței este rodul unei valorificări spontane a unui model expresiv.

Criteriul structural a fost considerat de stilisticienii care au adoptat metodologia structuralistă drept cel mai important instrument de delimitare a stilurilor. Această viziune este împărtășită de Paul Miclău (1971: 379), care notează că „criteriul structural trebuie să fie principalul instrument de delimitare și descriere a stilurilor limbii, bazat pe accepția structurii lingvistice, ca ansamblu de dependențe interne, de opoziții.”

Modelul de clasificare propus de lingvistul român este inspirat din teoria mulțimilor. Considerând că ansamblul stilurilor se organizează pe baza unor mărci mai mult sau mai puțin generale, cercetătorul încadrează configurația stilistică a limbii în cinci mulțimi (Miclău 1971: 379):

A= [argotic, vulgar, familiar; curent îngrijit, publicistic, oficial, științific], adică ansamblul *stilurilor neartistice*;

B= [curent îngrijit, publicistic, oficial, științific; liric, narativ, dramatic], adică ansamblul *stilurilor literare*;

C= [curent îngrijit, publicistic, oficial, științific], adică ansamblul *stilurilor literare neartistice (îngrijite)*;

D= [argotic, vulgar, familiar], adică *ansamblul stilurilor neliterare neartistice (neîngrijite)*;

E= [liric, narativ, dramatic], adică *ansamblul stilurilor artistice (îngrijite)*.

Mulțimile de stiluri sunt grupate conform unor arhitrăsături, adică proprietăți dominante care permit încadrarea mai multor stiluri în aceeași mulțime. Drept urmare, arhitrăsătura [*neartistic*], specifică mulțimii A, reunește două grupe de stiluri: *neîngrijite* și *îngrijite neartistice*. În interiorul acestei mulțimi, opoziția *îngrijit - neîngrijit* determină deosebirea mulțimilor C și D. Arhitrăsătura [*literar*], specifică mulțimii B, reunește două grupe de stiluri: *literare neartistice* și *literare artistice*. În interiorul acestei mulțimi, opoziția *neartistic-artistic* determină separarea mulțimilor C și E.

Considerându-se că descrierea stilistică a unităților limbii trebuie să se realizeze „cu ajutorul celor două moduri fundamentale ale analizei structurale: ca fascicole de trăsături distinctive și ca distribuție” (Miclău 1971: 380), gruparea structurală a stilurilor se realizează pe baza trăsăturilor pertinente „care determină apartenența unei anumite unități la un anumite stil” (*idem*). Aceste trăsături, numite *stileme*, fac parte din trei categorii: *arhistileme*, adică „elemente care pot figura în orice stil fără a aduce o informație stilistică” (Miclău 1971: 381); *stileme de registru*, adică „elemente care sunt caracterizate stilistic doar prin apartenența la un anumite stil, fără ca în alcătuirea lor să intre alte trăsături suplimentare” (*idem*) și „*cele mai încărcate stilistic* sunt unitățile care, pe lângă indicele de apartenență la un registru, includ trăsături de motivare expresivă, obținută mai ales prin așa-numitele figuri de stil” (*ibidem*). *Arhistileme* sunt prepozițiile și conjuncțiile, elemente de relație neutre sub aspect expresiv, dar care figurează în orice tip de text sau discurs, indiferent de

apartenența stilistică a acestuia. *Stilemele de registru* sunt valorile stilistice ale unor cuvinte cu identitate expresivă bine conturată, cum ar fi argotismele *haios, gagiu, mișto* sau termeni medicali precum *electroencefalogramă, eczemă* sau *endocardiopatie*. În ultima categorie de stileme sunt incluse metafore precum *bou, măgar*, imagini peiorative rezultate din asocierea ființei umane cu diverse reprezentări zoomorfe.

Parametrul structural al prezenței sau absenței unor mărci stilistice este completat cu criteriul distribuției¹⁹, dat fiind că „elementele foarte frecvente dintr-un stil pot alcătui indici contextuali de posibilitate a apariției altor elemente specifice, dar mai rare: într-un text de fizică *atom* permite ocurențe multiple dintr-un câmp întreg, pe care îl domină: *electron, neutron, izotop*.” (Miclău 1971: 382).

O taxonomie realizată tot din perspectiva criteriului structural propune și Ion Coteanu (1973: 48 ș.u.). Lingvistul întrebuințează termenii *diasistem, limbaj și mesaj*²⁰ pentru a sistematiza diversitatea stilistică a limbii. Opozițiile *cultivat - popular* și *artistic - non-artistic*²¹ determină ierarhizarea

¹⁹ Distribuția stilistică determină apariția fenomenului numit *legea distribuției cumulative*: „faptele de stil cunosc o frecvență cumulată, după cum ocurența lor depășește limitele unui stil. Am putea numi acest fenomen legea distribuției cumulative a stilemelor” (Miclău 1971: 383).

²⁰ Diasistemul, definit drept „un idiom natural într-un anumit moment”, „se concretizează în anumite condiții, într-un limbaj sau altul. La rândul lui, limbajul, care se află pe o treaptă mai joasă de concretizare, se manifestă prin mesaje, care reprezintă unitatea stilistică fundamentală, părțile lor componente (propoziția, fraza, sintagmele, denotația, conotația etc.) fiindu-le subordonate funcțional” (Coteanu 1973: 49).

²¹ Opoziția artistic – non-artistic este generată de schimbarea valorii semnelor limbii: „este artistic limbajul în care semnul verbal se transformă în mod constant în simbol prin valorificarea conotațiilor; este non-artistic limbajul dominat de denotații și care în semnul verbal trimite de regulă la referent” (Coteanu 1973: 50-51). Cu alte cuvinte, în limbajele non-artistice domină valorile denotative ale semnelor, iar în limbajul artistic valorile conotative sunt dominante.

funcțională și expresivă a limbajelor care alcătuiesc diasistemul limbii (cf. Tabelul 8), iar acestea, la rândul lor, își subsumează mesaje cu profil stilistic distinct:

Tabelul 8: Variantele stilistice, în concepția lui Ion Coteanu

diasistem			
limbaj cultivat		limbaj popular	
limbaj artistic	limbaje non-artistice	limbaj artistic	limbaje non-artistice

Conform principiului ierarhizării, „limbajul cultivat artistic se poate împărți în proză și în poezie, iar cele cultivate și non-artistice în limbaj standard, familial, de conversație oficială, științific etc. Numărul acestora poate fi foarte mare, cu condiția ca fiecare să corespundă unei destinații clare și să prezinte un minimum de deosebiri de structură față de celelalte.” (Coteanu 1973: 50).

Relațiile semiotice. În încercarea de a diminua controversele generate de delimitarea stilurilor prin raportare la criteriile deja menționate, Dumitru Irimia (1999: 61 ș.u.) alege ca repere taxonomice relațiile semiotice în care își au originea nivelele sistemului stilistic al limbii. Astfel, *nivelul stilistic al limbii naționale*, cu originea în raportul *text-limbă*, cuprinde *limbajul popular și limba literară*, distincția fiind realizată „din perspectiva căii de realizare a comunicării: orală sau în scris” (Irimia 1999: 61).

Raportul *text (mesaj) - referent* determină dezvoltarea *nivelului stilurilor colective*. Gruparea acestora este motivată prin existența a cinci criterii: 1. tipul de cunoaștere și comunicare care determină natura și finalitatea mesajului; 2. ierarhizarea funcțiilor actului lingvistic și gradul de implicare a protagoniștilor; 3. dinamica semnului lingvistic; 4. relațiile cu celelalte nivele ale

sistemului stilistic; 5. „specificul inventarului și organizării semnelor lingvistice în actualizarea sistemului limbii” (Irimia 1999: 66).

Nivelul stilurilor individuale este guvernat de raportul *text-emițător*, iar „absolutizarea raportului *text-mesaj* determină constituirea *nivelului stilurilor interne*” (Irimia 1999: 61).

Această delimitare este flexibilă și relevă că „factorii implicați în desfășurarea câmpului semiotic intră concomitent într-o rețea amplă de raporturi” (*idem*), „ceea ce face ca perspectivele în care textul se înscrie (...) să se intersecteze în permanență, iar nivelele stilistice să se interpătrundă atât în interiorul sistemului stilistic, cât și în structura stilistică a textului” (*ibidem*).

Deosebiri de viziune științifică determinate de fructificarea unor criterii de clasificare a stilurilor în detrimentul altora au pus în lumină necesitatea adoptării unei perspective complementare în descrierea științifică a faptelor de stil, și anume analiza fenomenelor de *interferență stilistică*.

Definită ca împletire „a numeroase limbaje și tipuri de text, cu regulile lor de construcție și de selecție mai mult sau mai puțin individualizate” (Zafiu 2001: 8), interferența stilistică este, ca și variantele stilistice funcționale, o oglindă care pune în valoare versatilitatea, adaptabilitatea și originalitatea vorbitorilor.

Fără a neglija relevanța criteriilor de încadrare funcțională a mijloacelor de potențare a expresivității, descrierea fenomenelor de interferență stilistică își dovedește utilitatea în ilustrarea principiilor esențiale ale limbajului uman, creativitatea și alteritatea.