DANILO DE SALAZAR

# DESPRE METAFORELE TĂCERII ÎN *PRIVELIŞTI* DE B. FUNDOIANU

„Am înţeles că poemul e altceva... Ce?... N-am priceput prea bine... nu pricep încă... Ceva care modifică realitatea? Nu... Ceva care *mă* modifică... pe mine? Dar cine? Şi cine-s eu?" (Fundoianu 2011, p. 108): seria interogativă din faimoasa introducere *Câteva cuvinte pădureţe* este expresia esenţială a dinamicilor poetico-existenţiale pe care se întemeiază cartea publicată de B. Fundoianu în 1930 la Bucureşti, un volum ce se desfăşoară sub semnul unei tensiuni intime a autorului, căreia îi corespunde complexitatea structurală şi semantică a versurilor. Prefaţa – sau, pentru a folosi cunoscuta definiţie a lui Mircea Martin, „O prefaţă care nu (prea) prefaţează" (Martin 2011, p. 79) – a condiţionat în mod iremediabil lectura critică a poemelor conţinute în *Privelişti*, fiind punctul de plecare al oricărei tentative exegetice menite să desluşească contradicţiile, mai mult sau mai puţin aparente, iscate de autor. Caracterul contradictoriu al acestei autoreprezentări este fructul agitaţiei reale ce îl afectează pe Fundoianu într-un moment crucial al propriei existenţe poetice[1], dar se percepe şi o atitudine provocatoare, poate un fel de precauţie faţă de cititorul care se va confrunta cu un *unicum* al expresiei lirice în panorama literaturii române moderne[2]. Dacă, pe de o parte, existenţa respectivei prefeţe apare derutantă pentru cititorul ce-şi pierde şansele de a fi ghidat în lectura unei opere a cărei coerenţă e greu de identificat, pe de altă parte solicită participarea lui sufletească şi critică, punându-l pe acelaşi plan cu autorul, care nu propune nici o soluţie interpretativă, ci descrie doar starea personală subiacentă actului de creaţie, împărtăşindu-şi, poate în mod intenţionat, lăuntricele nelinişti şi propriul freamăt poetic:

> „Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creştere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai există în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri armatele cenuşii şi tobele bătând a moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventa* astăzi privelişti de arătură, mâine exaltarea mistică a morţii în pâne. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că descripţia lui nu avea un model real, ci năştea din negura minţii, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic de gloanţe, de sârmă ghimpată, de tancuri" (Fundoianu 2011, p. 105–106).

Instabilitatea discursului se face mai evidentă în anumite pasaje, unde poetul oscilează în definirea propriei poziţii faţă de poemele lui, chiar din incipit: „Volumul

[1] Volumul *Priveliştii* a apărut în anul 1930 la Editura Cultura Naţională din Bucureşti, şi conţinea poemele scrise între anii 1916 şi 1923.

[2] Mircea Martin (2011, p. 68), scriind despre atitudinea poetului faţă de peisaj, recunoaşte: „Peisajul stilizat de oroare şi stupefacţie, mai rar de îngăduinţă sau compasiune, din *Priveliştii*, este *unic* în literatura română".

*Caietele Sextil Puşcariu, II, 2015, Cluj-Napoca, p. 572–587*

**BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)**

de faţă aparţine unui poet mort" (*ibidem*, p. 105), sentinţă pusă în discuţie doar câteva rânduri mai jos: „Nu-i încă momentul să hotărăsc dacă sunt eu mortul sau dacă eu asasinul" (*ibidem*) şi legată de ideea publicării cărţii: „De poezia asta, care *a găsit ce căuta*, atâtea lucruri mă despart [...]. De ce dar o tipăresc astăzi? Ca s-o ucid a doua oară, să *lichidez* un trecut de care aş voi să-mi fie mai mult ruşine. Ar fi trebuit s-o ard sau cel puţin s-o las intactă, să nu amestec mâna mea de astăzi într-un mecanism mie străin" (*ibidem*, p. 108–109).

A citi cuvintele lui Fundoianu în termeni de simplă contradicţie ar fi inadmisibil din punct de vedere critic, ele fiind mai degrabă manifestarea unei copleşitoare implicări personale în actul poetic, care se traduce în abaterea de la limitele exprimării şi ale logicii superficiale a textului, detectabilă în anumite configuraţii expresive ce conferă o aură de poeticitate respectivei prefeţe: „Vorbele dintr-odată s-au lepădat de mine; în noapte, am început să strig fără cuvinte. Devenisem orb, cu o lampă în mână" (*ibidem*, p. 107). Procesul devine constanta structurală a întregii opere, ce presupune existenţa unor nivele diferite sau, mai bine spus, a unei stratificări, cum afirmă Mircea Martin în valorosul lui studiu introductiv la ediţia din 1978 (Martin 1978, p. XXXIV), reluând conceptul în volumul mai recent apărut în seria „Fundoianu – Fondane": „Faptul că principiul de selecţie pentru poemele care au intrat în compunerea volumului a fost tocmai acesta, adică structura multiplană, stratificată, greu reductibilă – e ipoteza pe care am formulat-o în 1978 şi pe care o susţin în continuare – reprezintă o probă clară a unei opţiuni programatice" (Martin 2011, p. 70).

## 1. Privirea lăuntrică asupra peisajului

Titlul dat volumului, *Priveliști*, explicitează, prin caracterul lui înşelător, complexa dinamică a poeziei fundoiene: „Cele mai multe dintre poemele incluse de autor în volumul său din 1930 par concepute anume spre a contraria aşteptările induse de titlul sub care au fost aşezate şi, în acelaşi timp, spre a submina actul şi ideea însăşi de *contemplaţie*" (*ibidem*, p. 65); câteva pagini mai încolo, citim: „Departe de a se pierde într-o contemplaţie poetizantă, peisajele sale nici măcar nu sunt descriptive decât într-un sens limitat şi, de cele mai multe ori, subordonat altor iniţiative" (*ibidem*, p. 92). Autorul însuşi declară în paginile revistei *Rampa* în 1921: „Nu aştept alte peisaje, fiindcă peisajul va fi totdeauna acelaşi. Ştiu prea bine că eu creez peisajul" (Fundoianu 1921, *apud* Martin 1978, p. XVI), sugerând perspectiva intimă şi anti-impresionistă a propriului act de creaţie, care presupune, cum a fost observat în mod impecabil de Ion Pop în postfaţa volumului de poezie antumă, o „detaşare de modelul imediat-real, definiţia poeziei drept construcţie vizionară" (Pop 2011, p. 315). *Priveliştile* lui Fundoianu nu sunt altceva decât exacerbarea deformantă a unui peisaj ce se construieşte în dimensiunea lăuntrică a omului, definind un proces evocator ce nu ţine de observaţia realistă şi lucidă

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

asupra lumii exterioare, ci, mai cu seamă, de neliniştile poetului[3]. Detalierea descrierilor este strategia specifică folosită de B. Fundoianu pentru a crea imagini peisagistice inedite în poezia românească, ce, prin estetica lor derutantă, rup cu tradiţia consacrată a pastelului, propunând alăturări stridente din care se alcătuiesc configuraţii retorice ce pretind un efort hermeneutic cu ţintă ontologică.

Ideea este bine sintetizată în formula folosită de M. Martin drept titlu în menţionata introducere din 1978: *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închişi*, ce sugerează un aspect atins de critică, dar nu chiar exploatat, adică esenţa eminamente sinestezică a volumului, simptom al unei perspective vizuale ale cărei puncte de fugă se pierd în spaţiul indeterminat al propriei fiinţe. Procesul respectiv se face evident în mai multe pasaje unde „Vizualul trece [...] în tactil, în olfactiv ori auditiv" (Martin 1978, p. XXI), ajungând chiar la o dimensiune cvasiparoxistică şi tinzând să se autoanuleze: este vorba de momentele în care intră în joc „tăcerea", întocmind, în combinaţie cu determinanta privirii pe care se întemeiază cartea, o configuraţie sinestezică la limită, pe axa vizual-auditivă. Tăcerea este un element obsedant în versurile lui Fundoianu[4], şi faptul că ea se inserează în interiorul versului, nefiind supusă niciodată „dictaturii rimei"[5], este semnul unei hipervalorizări semantice a cuvântului, ce-şi face simţită prezenţa în două ipostaze diferite: una activă, tăcerea participând în calitate de subiect primar la construcţia metaforică; cealaltă pasivă, manifestându-se nu în mod direct, ci prin condiţia care o presupune, adică „asurzirea". Sinestezia devine caracterul poetic al operei, configurându-se ca fenomen de bază, ce se realizează prin alte mecanisme expresive, metafora fiind construcţia privilegiată pentru o redeterminare ontologică a realităţii, în cazul tăcerii transformând absenţa sunetului într-o „prezenţă cvasimaterială" – cum sesizează Ion Pop – „ca un fel de pulbere a sunetelor moarte, în care vocile reînnoite suferă un proces de aglutinare, paralel, de altminteri, cu progresiva împotmolire a mişcării" (Pop 2011, p. 318).

Metafora, în cazul lui Fundoianu, înseamnă depăşirea logicii privirii, producerea unei inaderenţe cu modelul real, dar nu distrugerea lui: *Priveliştile* se fixează pe retina observatorului – fie el şi cititorul – prin lentila nefiinţei. Acesta este motivul care ne îndeamnă să analizăm imaginarul fundoian pe baza recentelor reconsiderări ale metaforei în funcţie de tendinţa ei de a redefini categoriile existentului. Dezvoltările din ultimele decenii în studiul imaginarului literar manifestă necesitatea unei abordări hermeneutice profunde, imaginea regăsindu-şi adâncimea şi puterea în

[3] „Peisajul e deformat, «desfigurat» de o percepţie puternic «subiectivă»; ne aflăm nu în faţa unei pure, servile descripţii, a unei «vederi», ci a unei *viziuni*. Ceea ce se vede nu e atât peisajul, cât eul liric însuşi" (Petrescu 2003, p. 76–77).

[4] Acest aspect este remarcat şi de Radu I. Petrescu: „Într-o asemenea lume, *tăcerea* este o prezenţă copleşitoare" (*ibidem*, p. 90).

[5] „Uneori nici dictatura rimei nu ar trebui ignorată, adică scontarea pe rima cerută de versul anterior şi căderea pe ea în dispreţul conţinutului şi al logicii succesiunii. Nu o dată, *şi*-ul cu care încep frecvent versurile fundoiene are o funcţie pur adiţională şi spaţială, deloc temporală şi consecutivă" (Martin 2011, p. 70–71).

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

construcţia lingvistică ce o creează, în speţă, metafora: figura nu mai este considerată simplă expresie a unei configuraţii non-verbale, ci factor generator primar (cf. Wunenburger 2001, p. 17–26), prin care se revelează un sens nou al realităţii. Paul Ricœur, în opera lui magistrală, *La Métaphore vive* (Ricœur 1975), vede în metafora vie instrumentul pentru o deschidere a fiinţei spre lume, pe baza unor structuri inedite ale realului, ce-şi regăsesc corespondenţa şi substanţa într-o perspectivă simbolizantă a interpretării, constând în: depăşirea conceptelor de sens propriu şi sens figurat; pluridimensionalitatea; interpretarea ca necesitate participativă a subiectului; determinarea contextuală a semnificaţiei; re-descrierea realului.

## 2. Metafora între vizual şi verbal

Bazele pentru o adecvată comprehensiune a subiectului propus ni le oferă filosoful francez Jean-Jacques Wunenburger care, într-un interesant paragraf intitulat „Le clivage du visuel et du verbal", din fundamentalul lui studiu, *Philosophie des images* (Wunenburger 2001), îşi focalizează atenţia asupra raportului dintre imaginea verbală şi imaginea non-verbală, descriind argumentele pe baza cărora este privilegiată, din punct de vedere teoretic, când dimensiunea iconică, când producţia verbală a imaginii, distincţia fiind strict legată, în primul rând, de arbitrarietatea semnului şi a semnificantului, şi, în al doilea rând, de libertatea interpretativă acordată subiectului. Pe de o parte, expresia verbală, nefiind închisă într-o ramă, are posibilitatea de a străbate distanţe mai mari, de a sugera nesfârşite conexiuni ce nu se regăsesc în imaginea fixă:

> „Le logocentrisme, propre à la primauté de l'expression langagière, oppose la créativité indéfinie du langage poétique à la relative immobilité et pauvreté de la représentation visuelle, enfermée dans sa spatialité, et valorise le sens multivoque des mots au détriment du sens apparemment clos des images matérialisées. Enfin, la verbalisation poétique, par sa dynamogénie intrinsèque, permet, comme l'a développé G. Bachelard, d'animer l'esprit et d'activer une puissance créatrice d'images nouvelles" (Wunenburger 2001, p. 21).

Pe de altă parte, perspectiva este răsturnată de o abordare iconofilă ce recunoaşte imaginii vizuale o amploare mai mare, în funcţie de atitudinea contemplativă pe care o suscită, în timp ce limbajul rămâne într-o dimensiune ideală şi, în plus, este condiţionat de o necesară linearitate a formei expresive: „Car l'image visuelle nous rend présent au monde, dans le mesure, entre autres, où elle est foncièrement dénotative («qu'est-ce que c'est?»), alors que le langage imagé reste orienté vers la connotation («qu'est-ce que cela veut dire?»)" (Wunenburger 2001, p. 22). După Paul Ricœur, această „opoziţie" este rezolvată de metaforă, figura în care se realizează „la liaison entre un moment logique et un moment sensible ou, si l'on préfère, un moment *verbal* et un moment *non verbal*; à cette liaison, la métaphore doit la concrétude qui semble lui appartenir à titre essentiel" (Ricœur 1975, 264)[6]. Ideea

[6] „Ainsi, il convient de prendre acte du fait que la fonction visuelle et la fonction langagière constituent deux embranchements divergents de la génération des images, sans que cette ramification n'en-

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

lui Paul Ricœur se regăseşte în discursul lui Wunenburger care, la începutul paragrafului menţionat, introduce argumentul recunoscând poziţia privilegiată a văzului, în funcţie de forţa „extazei perceptive" pe care este în stare să o producă[7], pentru a reabilita apoi imaginea lingvistică, ea fiind capabilă de a depăşi starea perceptivă şi de a redefini categoriile ontologice ale realului prin creaţia unor raporturi inedite ce invocă actul interpretativ şi participativ al subiectului. Teoriile lui Paul Ricœur sunt produsul unei reconsiderări a metaforei ce a avut loc în secolul al XX-lea, momentul în care sunt elaborate şi se răspândesc teoriile interacţioniste ale figurilor analogice, pe baza cărora atenţia nu mai este focalizată asupra cuvântului unic – ca elementul în care se realizează procesul de deviere a semnificatului –, ci asupra contextului, ţinând seamă de efectul combinat al conceptelor exprimate de cuvintele implicate în construcţie. Ca şi simbolul, metafora anulează distincţia între sens propriu şi sens figurat şi, în mod consecvent, cea de *écart* şi deviere de la normă:

> „La théorie de l'écart considère la figure comme une double opération: *a*) l'auteur pose un énoncé qui s'écarte de la norme, *ce lion*; *b*) que le récepteur décode en revenant à la norme «ce brave». Mais, ou bien il s'agit d'une opération à résultat nul, et on n'en voit pas l'intérêt, sinon le plaisir indéniable de faire des trous pour les reboucher – ou bien il s'agit d'une opération positive, mais elle implique alors que la figure en dit plus que ce par quoi on la traduit, que son prétendu sens propre" (Reboul 1991, p. 76).

Depăşirea concepţiei substitutive este expresia unei exigenţe hermeneutice ce recunoaşte metaforei un caracter revelator şi profund, purtător de semnificaţii din ce în ce mai noi. „Dezvăluirea" este prerogativa subiectului interpretant, care este chemat să opereze pe plan contextual, spaţiul în care se poate exprima sensul metaforic al cuvântului. Acest caracter revelator s-ar pierde în mod iremediabil dacă s-ar accepta o interpretare univocă şi definitivă a metaforei, reducând figura la un nivel de necesitate expresivă, echivalent, de fapt, cu moartea ei. Ideea – într-un fel înşelătoare – a unui sens ascuns al cuvântului ar fi bine să fie înlocuită de o redeterminare ontologică al cărei verb este pozitivul „a evoca", de preferat deviantului „a oculta", ce presupune, în loc de o fascinantă participare a subiectului, un efort steril şi van ce nu exclude riscul unei frustrări. Întrezărim astfel caracterul simbolic pro-

traîne de coupure tranchante. Au contraire, les pratiques spontanées comme les systèmes esthétiques ont souvent cherché à ressouder par des systèmes d'équivalence, de correspondances ou d'homologies ces deux familles d'images, qui s'enracinent sans doute dans une unique fonction expressive. Il existe, en ce sens, une solidarité entre visualisation et verbalisation qui commence dans les couches les plus archaïques de la *psychè*. L'imagerie verbo-iconique constitue donc l'axe dominant de la vie des images et de leur théorisation parce qu'elle se confond avec notre rapport immédiat et socialisé au monde" (Wunenburger 2001, p. 26).

[7] „L'image linguistique, même élevée à la plénitude de la métaphore ou du symbole, nous met en présence d'un signe, qui se tient à distance de l'apparition sensible. La vision est un mode premier et propre de l'intuition, qui nous fait assister au surgissement de quelque chose dans l'espace, *partes extra partes*, à la manifestation originaire de l'être au monde, qui semble incommensurable à toute verbalisation du fait d'une sorte d'excédent sémantique. Nulle transcription langagière ne peut faire l'économie de l'extase perceptive" (*ibidem*, p. 19).

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

priu „metaforei vii", ce determină chiar şi existenţa ei şi implică o specificitate interpretativă din care analiza strict retorică constituie doar un element. În acest sens, ni se pare sugestivă imaginea propusă de Carl Gustav Jung: „Un symbole n'est vivant que tant qu'il est gros de signification. Que cette signification se fasse jour, autrement dit: que l'on découvre l'expression qui formulera le mieux la chose cherchée, inattendue ou pressentie, alors le symbole est mort: il n'a plus qu'une valeur historique" (Jung 1950, p. 492)[8]. Metafora subordonată mecanismului substituirii nu mai are puterea de a evoca şi de a sugera, ci este constrânsă la un simplu act de denumire ce nu adaugă nimic nou, conotându-se ca un procedeu static şi mecanic al cărui rezultat este, în fond, predeterminat:

> „si la métaphore est une expression substituée à une expression littérale absente, ces deux expressions sont équivalentes; on peut donc traduire la métaphore par le moyen d'une paraphrase exhaustive; dès lors, la métaphore ne comporte aucune information. Et si la métaphore n'enseigne rien, sa justification doit être cherchée ailleurs que dans sa fonction de connaissance; ou bien, comme la catachrèse, dont elle n'est alors qu'une espèce, elle comble un vide de vocabulaire: mais, alors, elle fonctionne comme une expression littérale et disparaît en tant que métaphore" (Ricœur 1975, p. 111).

### 3. Interacţiunea conflictuală

Ideea de deviere faţă de sensul propriu al cuvântului ar presupune un grad de neutralitate a limbajului pe care Ricœur îl refuză în mod categoric: „Le langage neutre n'existe pas" (Ricœur 1975, p. 178). Constructul elaborat de filozoful francez este fructul unui lung parcurs teoretic care porneşte de la respingerea ideii unei retorici focalizate pe aspectul exterior al discursului, în perspectiva unei hermeneutici profunde a limbajului:

> „[La métaphore] ne constitue pas un pouvoir additionnel, mais la forme constitutive du langage; en se bornant à décrire des ornements de langage, la rhétorique s'est condamnée à ne traiter que de problèmes superficiels. Or la métaphore tient aux profondeurs mêmes de l'interaction verbale" (Ricœur 1975, p. 104–105).

Paul Ricœur reia contribuţia lui I. A. Richards, cel care, în *The Philosophy of Rhetoric* (1936), propune în mod incisiv şi convingător mutarea perspectivei analitice, adică trecerea de la un singur cuvânt la context, respingând dihotomia *sens propriu/sens figurat*, produs – după părerea lui – al unei adevărate „superstiţii teoretice":

> „A chief cause of misunderstanding […] is the Proper Meaning Superstition. That is the common belief – encouraged officially by what lingers on in the manuals of Rhetoric – that a word has a meaning of its own (ideally, only one) independent of and controlling its use and the purpose for which it should be uttered. […] It is only a

[8] Reluând teoria lui Richards, Ricœur subliniază un aspect similar referitor la metaforă: „Le sens des mots doit être chaque fois «deviné» sans que jamais on puisse faire fond sur une stabilité acquise" (Ricœur 1975, p. 103).

**BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)**

> superstition when it forgets (as it commonly does) that the stability of the meaning of a word comes from the constancy of the contexts that give it its meaning" (Richards 1965, p. 11).

Ideea respectivă reprezintă temelia pentru fundamentala „Teoremă contextuală a semnificaţiei" (cf. *ibidem*, p. 41), conform căreia sensul frazei nu derivă din cel al cuvintelor ce o compun, ci dimpotrivă sensul cuvântului este obţinut prin dezmembrarea frazei şi izolarea singurelor părţi. În capitolul *The Interinanimation of Words*, Richards (*ibidem*, p. 47–66) explică în mod detaliat funcţionarea acestui procedeu şi pune bazele pentru a prezenta inovatoarea lui teorie asupra metaforei, considerată ca o „tranzacţie" între contexte:

> „The traditional theory noticed only a few of the modes of metaphor; and limited its application of the term *metaphor* to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between and intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts" (*ibidem*, p. 94).

Metafora devine produsul interacţiunii dintre un *tenor* – o idee, un gând – şi un *vehicle* (adică elementul prin care se exprimă *tenor*-ul), acesta fiind un termen ce de obicei este folosit pentru a transmite o idee diferită[9]: „In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction" (*ibidem*, p. 93). Teoria interacţionistă a lui Richards are meritul de a depăşi ideea de „denumire deviantă", care a fost centrală de-a lungul istoriei retoricii clasice; ea este însă focalizată doar pe un plan paradigmatic (*in absentia*), dedicând puţină atenţie fenomenului de contradicţie ce devine evident pe plan sintagmatic, cel pe care operează în schimb Max Black când, în anul 1962, îşi publică *Models and Metaphors*. Filozoful anglo-american analizează incongruenţa semantică ce se realizează între un cuvânt folosit în „mod metaforic" (*focus*) şi contextul în care el este introdus (*frame*), regăsind valoarea metaforică a *focus*-ului chiar în raportul lui cu contextul dat[10]: „In general, when we speak of a relatively simple metaphor, we are referring to a sentence or another expression in which *some* words are used metaphorically while the remainder are used nonmetaphorically" (Black 1962, p. 27)[11]. Se remarcă astfel diferenţa faţă de alegorie, proverb şi enig-

[9] Pentru o explicaţie detaliată a conceptelor de *tenor* şi *vehicle*, a se vedea capitolul „Metaphor" (Richards 1965, p. 89–112).

[10] Luând ca exemplu următoarea frază, „The chairman plowed through the discussion", Black explică: „In calling this sentence a case of metaphor, we are implying that at least one word (here, the word «plowed») is being used metaphorically in the sentence, and that at least one of the remaining words is being used literally. Let us call the word «plowed» the *focus* of the metaphor, and the remainder of the sentence in which that word occurs the *frame*" (Black 1962, p. 27–28).

[11] Black adaugă: „Recognition and interpretation of a metaphor may require attention to the *particular circumstances* of its utterance" (*ibidem*, p. 29).

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

mă, construcţiile în care fiecare cuvânt al frazei este folosit în cheie metaforică[12]. Black recunoaşte o fundamentală valoare informativă enunţului metaforic, distingând trei tipuri de procese: *substitution-metaphor*, *comparison-metaphor* şi *interaction-metaphor*. „Substitution-metaphors and comparison-metaphors can be replaced by literal transations (with possible exception for the case of catachresis) – by sacrificing some of the charm, vivacity, or wit of the original, but with no loss of *cognitive* content. But «interaction-metaphors» are not expendable" (*ibidem*, p. 45–46). La baza procesului metaforic se presupune existenţa unui subiect principal (*principal subject*), asupra căruia, printr-un sistem de asocieri şi implicaţii, se aplică aşadar caracteristicile unui subiect subsidiar (*subsidiary subject*):

> „[Interaction-metaphors] require the reader to use a system of implications (a system of «commonplaces» – or a special system established for the purpose in hand) as a means for selecting, emphasizing, and organizing relations in a different field. This use of a «subsidiary subject» to foster insight into a «principal subject» is a distinctive intellectual operation […], demanding simultaneous awareness of both subjects but not reducible to any comparison between the two" (*ibidem*, p. 46).

Paul Ricœur, evidenţiind şi limitele teoriilor propuse, recunoaşte oricum meritul lor de a determina legătura necesară şi reciprocă ce se configurează, într-o construcţie metaforică, dintre cuvânt şi context[13]: „À la focalisation de l'énoncé par le mot répond la contextualisation du mot par l'énoncé" (Ricœur 1975, p. 169). Ideea la care am ajuns, aceea de contextualizare ca necesitate, este reluată de Michele Prandi în principala lui operă, *Grammaire philosophique des tropes* (1992), în care autorul lărgeşte spectrul analitic şi amplifică categoriile lui Black, depăşind nivelul frazei, şi focalizând atenţia pe alegerea interpretativă relativă unui text întreg. Numai după o intenţie interpretativă particulară se poate determina, conform lui Prandi, existenţa unui conflict în termeni de coerenţă, esenţa metaforei vii dovedindu-se nu doar ca expresia izolată sau în raport cu fraza în care apare, ci, mai ales, în raport cu categoriile realităţii pe care se operează şi cu textul de referinţă în globalitatea lui: „Nu se poate vorbi de coerenţa textuală referitor la o expresie izolată, ci doar considerând relaţia contingentă pe care o expresie o întreţine cu un anumit text. În al doilea rând, coerenţa nu este independentă de alegerile interpretative" (Prandi 2008, p. 16)[14]. În

[12] „An attempt to construct an entire sentence of words that are used metaphorically results in a proverb, an allegory, or a riddle" (*ibidem*, p. 27).

[13] „Le «foyer» est un mot, le «cadre» est une phrase; c'est sur le «foyer» que la «gamme des lieux communs associés» est appliquée à la façon d'un filtre ou d'un écran. C'est encore par un effet de focalisation sur le mot que l'interaction ou la tension se polarise sur un «vehicle» et un «tenor»; c'est dans l'énoncé qu'ils se rapportent l'un à l'autre, mais c'est le mot qui assume chacune des deux fonctions" (Ricœur 1975, p. 169).

[14] „La coerenza testuale non può essere predicata di un'espressione isolata, ma solo della relazione contingente che un'espressione intrattiene con un testo dato. In secondo luogo, la coerenza non

**BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)**

acest cadru teoretic, metafora se profilează în mod definitoriu, dar nu definitiv, drept o figură născută dintr-un conflict, al cărei conţinut „nu coincide cu semnificaţia expresiei incoerente, ci este efectul contingent şi reversibil al unui act de interpretare textuală sau discursivă, ce ţine de dimensiunea «indexicală» în care se regăseşte interpretarea oricărui mesaj” (*ibidem*, p. 13)[15]. Metafora conflictuală reprezintă, în perspectiva noastră, tipul ideal de metaforă, deosebindu-se de alte modele în baza unui rezultat diferit al procesului interacţional între termenii implicaţi:

> „Interacţiunea este un proces *dinamic* în care sunt implicate concepte eterogene – unul coerent şi altul străin – ce intră în competiţie pentru a caracteriza acelaşi obiect, admiţând ca sold o mărime algebrică, ce poate avea o valoare negativă, nulă sau pozitivă. În cel dintâi caz, este vorba de catahreză, adică pur şi simplu de extinderea semnificatului unui cuvânt: conceptul străin îşi adaptează conţinutul la un obiect nou. În cel de-al doilea caz, avem de a face cu o interpretare substitutivă, admisă în anumite tipuri structurale de metaforă: conceptul coerent îndepărtează conceptul străin, înlocuindu-l. În cel de-al treilea caz, este vorba de o proiectare: conceptul străin intervine în mod activ asupra identităţii subiectului de discurs pertinent” (*ibidem*, p. 12)[16].

## 4. Tăcerea în construcţia metaforică

Metaforele pe care ne vom concentra aparţin ultimului tip descris de Prandi, discursul poetic al lui Fundoianu manifestând o structură complexă, în care diferitele planuri de sens pe care el se desfăşoară se combină, garantându-i o anumită coerenţă. În ciuda titlului volumului, scopul figurilor retorice folosite de poetul moldovean nu este acela de „a stiliza” peisajul în aparenţa lui imediată, imaginile nefiind percepute, ci construite în mod atent:

> „Nu din imagini se încleia, nici din emoţii, ci din volume, din suprafeţe potrivite, din conjugări de echilibruri, din contacte precise, din ponderi măsurabile. Nici într-un caz realitatea, oarecare ar fi fost dânsa, nu prima inspiraţia sau tehnica poemului. Poemul era conceput ca un univers autonom, cu legile lui arbitrare, cu hazardul lui prevăzut” (Fundoianu 2011, p. 106).

è indipendente dalle scelte interpretative” (Prandi 2008, p. 16). Toate traducerile din limba italiană sunt ale noastre.

[15] „[Il contenuto di una metafora nata da un conflitto] non coincide con il significato dell’espressione incoerente, ma è l’esito contingente e reversibile di un atto di interpretazione testuale o discorsiva, che come tale appartiene alla stessa dimensione indicale nella quale rientra l’interpretazione di qualsiasi messaggio” (*ibidem*, p. 13).

[16] „L’interazione è un processo *dinamico* che coinvolge concetti eterogenei – uno coerente e uno estraneo – in competizione per caratterizzare lo stesso oggetto, e ammette come saldo una grandezza algebrica, in grado di assumere un valore negativo, nullo o positivo. Nel primo caso, si ha catacresi, cioè pura e semplice estensione del significato di una parola: il concetto estraneo adatta il suo contenuto a un nuovo oggetto. Nel secondo, si ha un’interpretazione sostitutiva, che alcuni tipi strutturali di metafora ammettono: il concetto coerente scaccia il concetto estraneo e ne prende il posto. Nel terzo, si ha proiezione: il concetto estraneo interviene attivamente sull’identità del soggetto di discorso pertinente” (*ibidem*, p. 12).

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

Majoritatea construcţiilor metaforice din volumul *Priveliști* în care este implicată „tăcerea”, în forma ei substantivală, sunt de tip verbal, mult mai numeroase decât cele adjectivale şi substantivale; lipsesc însă construcţiile adverbiale. Extrem de interesant este faptul că, prin caracterul ei inefabil, tăcerea se pretează în mod exclusiv configuraţiilor metaforice, negăsindu-se o izotopie realistă a imaginii în nici un pasaj din carte. Doar prin respectivele figuri putem proceda la încadrarea contextuală a unui concept care, în mod obişnuit şi superficial, ar putea fi asimilat ideii de moarte sau de neant. Simpla substituire, chiar bazată pe un mecanism sinecdotic prin descompunere în seme[17], îşi revelează insuficienţa faţă de un concept atât de singular, a cărui existenţă presupune o absenţă (în acest caz, a haosului, cele două elemente combinându-se printr-un sistem de opoziţie ciclică). În poezia lui Fundoianu, vedem însă o răsturnare a perspectivei, aceasta fiind direcţia pe care se orientează interpretarea noastră: tăcerea posedă un potenţial vitalizant, în ea pulsează viaţa şi se activează un principiu creator, hiperdeterminat de constanta asociere cu elementul acvatic în diferitele lui ipostaze. În cadrul acelei „viziuni stihiale a naturii” pe care Ovid S. Crohmălniceanu (2001, p. 60) o relevă în *Priveliştile* lui B. Fundoianu, tăcerea întreţine un raport privilegiat cu apa pozitivă şi matricială.

**4.1. Verbul**

Deşi configuraţia metaforelor verbale face să ne focalizăm atenţia pe plan strict sintagmatic, fiind vorba de o structură *in præsentia*, în care figurează cei doi termeni din interacţiunea conflictuală, chiar metaforicitatea proprie unui verb impune deseori mutarea perspectivei analitice pe plan paradigmatic, în funcţie de o necesară recategorizare semantică a subiectului sau a complementului la care verbul relativ se referă: posibilitatea de a identifica un referent virtual în stare să restituie pertinenţa enunţului deosebeşte, după distincţia operată de Michele Prandi, verbele substitutive de cele non-substitutive[18]. Datorită pomenitei ei inefabilităţi, nu pare să existe nici un verb care să nu fie metaforic în relaţia cu tăcerea, în afară de rarele cazuri de lexicalizare (de pildă, „a rupe”, în expresia „a rupe tăcerea”): figurile de tip verbal vor presupune, în cazul de faţă, o interacţiune conflictuală ireductibilă, a cărei inteligibilitate este subordonată unui ineluctabil efort hermeneutic. În cazul

[17] Conform teoriilor propuse de Grupul de la Liège: „La *métaphore* n’est pas à proprement parler une substitution de sens, mais une modification du contenu sémantique d’un terme. Cette modification résulte de la conjonction des deux opérations de base: addition et suppression de sèmes. En d’autres termes, la métaphore est le produit de deux synecdoques” (Groupe µ 1982, p. 106).

[18] „Un verbe métaphorique est substitutif si le lexique dispose d’un terme capable d’envisager une ou plusieurs connexions équivalentes non métaphoriques avec les rôles propositionells impliqués. [...] Mais, si le transfert, au lieu de reparcourir des connexions préalablement définies, dépasse les frontières conceptuelles explorées par le lexique, la métaphore est irréversible” (Prandi 1992, p. 121–122).

**BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)**

lui B. Fundoianu, notăm, în primul rând, o specifică caracterizare a tăcerii, unele verbe făcând-o să fie asimilată – dar nu substituită – precipitaţiilor atmosferice:

1. tăcerea care cade în fiecare seară (*Herţa I*, v. 4);
2. Şi ultima tăcere, lungă, s-a aşezat (*Herţa III*, v. 15);
3. ca-n Herţa când tăcerea mă-nzăpezea pe o bancă (*Herţa VI*, v. 4).

Ocurenţa 1 dovedeşte imposibilitatea de a înlocui verbul „a cădea", el fiind coerent în contextul poemului, unde se întâlnesc şi alte trimiteri la agenţi atmosferici: „În târg miroase a ploaie" (v. 1); „Vântul nisip aduce" (v. 2); „Căruţe fugărite de ploaie au trecut" (v. 6); „auzi cum ploaia stinge fanarele cu gaz" (v. 10). Contextul ne ajută să identificăm dinamica subiacentă relativei construcţii metaforice, dar nu oferă nici o şansă de a rezolva conflictul conceptual. Dinamica pare să fie aceeaşi şi în ocurenţa 2, unde însă se conturează mai bine fenomenul căruia îi este asimilat subiectul interacţiunii: verbul reflexiv „a se aşeza" trimite, în mod destul de explicit, la zăpadă, ipostază specifică a elementului acvatic, stare de imobilitate vie în care formele şi culorile sunt anulate, tinzând spre nedeterminarea de început, spre iarna primordială care anunţă primăvara fiinţei. Absenţa – fie şi aparentă – a sunetelor se dovedeşte drept trăsătura comună a tăcerii şi zăpezii, dar această asociere semică nu produce nici un rezultat pe plan conceptual, în afară de o eventuală „suprimare" a figurii ce s-ar obţine înlocuind termenul „tăcere" cu „ninsoare", cuvânt ce îşi manifestă o anumită pertinenţă semantică şi cu adjectivul „lungă". Proiectivitatea metaforei pretinde menţinerea tensiunii, pentru ca puterea şi sugestivitatea imaginii propuse să fie amplificate chiar de irezolvabila incongruenţă între termenii implicaţi. Amplificarea valenţei simbolice a cuvintelor într-o relaţie metaforică devine şi mai intensă în ocurenţa 3, unde asistăm la evocarea unei vârste ce există doar în amintire: expresia „tăcerea mă-nzăpezea" suscită ideea unei mute reverii din copilărie[19], în care singurătatea sugerată de tăcere se îmbină cu puritatea copilărească ce-şi găseşte corespondenţa în candoarea zăpezii, într-o stare intimă în care dimensiunea temporală este anulată. În această privinţă, sesizăm şi folosirea timpului imperfect – timpul povestirii – care se regăseşte într-un alt vers din acelaşi poem: „Tăcerea de salină încremenea în casă" (v. 20), unde „încremenirii" timpului i se asociază tema casei, care, pe plan simbolic, revelează o intimitate profundă, mişcându-se pe aceeaşi direcţie a imaginilor repaosului şi, în ultimă instanţă, a pântecului matern[20]. Poemul *Un tren de marfă...* (Fundoianu 1978, p. 28)

[19] A se vedea: G. Bachelard, „Les rêveries vers l'enfance" (Bachelard 2011, p. 84–123). Analizând chiar versul respectiv, Gisèle Vanhese afirmă: „Comme chez Paul Celan, la neige fondanienne exhume, du plus profond passé, un paysage archétypal, celui de l'enfance roumaine" (Vanhese 2004, p. 78).

[20] „La maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire" (Durand 1992, p. 277). Intimitatea casei „va se redoubler et se surdéterminer comme à plaisir. Doublet du corps, elle va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternel" (*ibidem*, p. 278). În *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard scrie:

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

îndreptăţeşte această traiectorie simbolică de tip „regresiv”, în versul: „Tăcerea doarme cu genunchii în gură” (v. 5): asimilarea stării prenatale devine evidentă prin determinantul „cu genunchii în gură”, care înseamnă „ghemuit” ca un fetus.

**4.2. Adjectivul şi substantivul**

Adjectivul intră în configuraţia metaforică ca modificator, atribuind substantivului de care se leagă calităţi ce nu-i sunt proprii. Interacţiunea se desfăşoară pe plan sintagmatic, deşi reconfigurarea semantică a contextului nu exclude necesitatea de a se proiecta pe plan paradigmatic. În momentul în care identificarea unui subiect virtual care să restabilească coerenţa enunţului se revelează ca insuficientă, sau imposibilă, avem de a face cu o metaforă a cărei forţă evocatoare rezidă chiar în ireductibila tensiune între termenii ce o compun (cf. Prandi 1992, p. 97–102). Găsim puţine ocurenţe strict adjectivale în volumul *Priveliști*, care tind să confirme validitatea traiectoriei analitice alese, conferind tăcerii valenţele proprii elementului acvatic:

4. Din nou tăcerea umedă în munţi (*Provincie I,* v. 1);
5. Tăcerea, udă, s-a culcat pe spate (*Provincie I*, v. 10).

Umiditatea, conotaţia intimă a apei, interacţionează în mod conflictual cu tăcerea, pe bază unui raport sinestezic care nu admite o soluţie pe plan semantic, în afară de un proces metonimic ce ţine de izotopia strict realistă a imaginilor din versurile propuse, după care tăcerea ar putea fi asimilată pustietăţii unui loc în urma unei ploi. O asemenea soluţie nu pare doar forţată, ci şi nejustificată în raport cu restul poemului, care impune o interpretare simbolică a textului, elementul acvatic fiind nucleul unor imagini ce ţin de dimensiunea mitică a existenţei: „şi un Cupidon, ciupit de timp, c-un arc, / aruncă ofticos şi paralitic / apa ascunsă în mădularul mitic” (v. 11–13); „(Fântână, curgi aducerea-aminte)” (v. 21). Ne-pertinenţa semantică a construcţiei „tăcerea umedă” din primul vers este accentuată, în ocurenţa 5, de metafora verbală în care adjectivul („udă”) intră ca intensificator al tensiunii (este vorba de o personificare a subiectului abstract), dovedind o anumită ductilitate care îi permite să participe la configuraţiile metaforice care interesează în mod preeminent alte părţi ale discursului, producând deseori modificări determinante ce nu pot fi neglijate în procesul analitic. Este şi cazul unor metafore nominale: conform categorizărilor canonice propuse de Michele Prandi, structurile metaforice de tip substantival se pot deosebi în funcţie de absenţa sau prezenţa în enunţul respectiv a unuia din cei doi termeni implicaţi în construcţie, adică subiectul de discurs primar. În cel dintâi caz, avem de-a face cu o metaforă *in absentia*, care „impose à l’interprète, en premier lieu, l’identification du sujet de discours primaire, dépourvu d’une spécification textuelle” (Prandi 1992, p. 243)[21]. În momentul în care cei doi

„Quand on rêve à la maison natale, dans l’extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première:à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C’est dans cette matière que vivent les êtres protecteurs” (Bachelard 2005, p. 27).

[21] „Le trope de forme paradigmatique propose un développement facultatif du conflit conceptuel” (Prandi 1992, p. 245).

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

poli ai interacţiunii apar în construcţia respectivă, se configurează o metaforă *in præsentia*, pentru care interpretarea strict substitutivă devine impracticabilă: „À l'interaction entièrement syntagmatique, *in præsentia*, privée de tout paradigme, est inaccesible cette sortie de secours qu'est l'interprétation purement substitutive [...] La structure *in præsentia* […] exalte le régime conceptuel de la métaphore – la projection de concepts sur concepts" (*ibidem*, p. 245–246). În poemul închinat surorii sale Rodica, Fundoianu construieşte o metaforă complexă, în care adjectivul joacă un rol determinant:

6. [porumbeii cei albi] uzi de tăcerea lungă, de sânge şi de lapte (*Provincie IV*, v. [4], 8).

Adjectivul „uzi" reprezintă aici nexul interacţiunii, nu doar creând legătură între substantive, ci fiind elementul care determină trecerea de la o realitate imanentă la o dimensiune cosmic-existenţială, care reclamă o interpretare de tip simbolic: într-o izotopie realistă, cuvântul îşi manifestă pertinenţa semantică cu subiectul din versul 4, „porumbeii cei albi", şi cu substantivele care ocupă poziţia de complement, „sânge" şi „lapte"; coerenţa se rupe însă în relaţia cu „tăcerea", care devine astfel *focus*-ul metaforei – în timp ce ceilalţi termeni menţin armonia semantică a *frame*-ului, acordându-se cu adjectivul respectiv care presupune acţiunea unei substanţe lichide asupra subiectului. Tăcerea este asimilată unui lichid şi este asociată celor două principii vitale, sângele şi laptele, ultimul fiind legat, prin distinctiva lui culoare, de „porumbeii albi", imagine densă în valenţe simbolice, care ne trimite cu gândul la Potopul Universal şi, mai ales, la Sfântul Duh plutind peste apele primordiale (cf. Chevalier–Gheerbrant 2008, p. 269). Acestei întoarceri spre originile cosmice îi face ecou aceeaşi dinamică reprodusă pe plan personal: laptele evocă figura maternă, cu toate valorile simbolice pe care ea le presupune, precum linişte şi repaus, hiperdeterminate chiar de „tăcerea lungă" care, pe plan paradigmatic, devine comparantul metonimic al morţii, subiect de discurs primar pe care îl recunoaştem citind următorul vers din poem: „[porumbeii] par nişte urne pentru cenuşile de morţi" (v. 9). Moartea se dovedeşte a nu fi definitivă prin recurgerea la elementul acvatic din ultimul vers, în care e menţionată Veneţia şi sufletul ei de apă: „Veneţie, porumbii au sufletul tău simplu" (v. 12). Recurenta combinaţie tăcere–apă, încă o dată, face ca moartea să fie înţeleasă ca pregătire pentru un nou început (cf. Bachelard 1942, p. 7–28).

### 4.3. Grupurile bi-nominale

Majoritatea ocurenţelor metaforice substantivale din volumul *Privelişti* sunt de tip bi-nominal: este vorba de un model particular de construcţie, în care interacţiunea este activată de prepoziţia „de", sau, în cazul specific al limbii române, prin genitiv. Acest tip de construcţie metaforică prevede o configuraţie gramaticală de tip nume–complement, şi se desfăşoară pe plan sintagmatic, deşi, cum subliniază în mod punctual Annafrancesca Naccarato,

> „Le conflit sémantique se déroule toujours au niveau syntagmatique (*in præsentia*) mais, si dans certains cas le pivot de la métaphore, le «de», associe le sujet de discours primaire et le sujet de discours subsidiaire, en produisant une structure entièrement *in*

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

*præsentia*, dans d'autres la recatégorisation des éléments qui participent au transfert passe par la médiation d'un double virtuel *in absentia*" (Naccarato 2012, p. 76).

La Fundoianu, uzul frecvent al configuraţiilor bi-nominale este proba unei specifice strategii expresive, ce se exprimă prin forţarea deloc întâmplătoare a raporturilor dintre cuvinte şi prin căutarea unor stridenţe ce au scopul de a destabiliza fundamentele unei realităţi din care autorul pare să caute o cale de scăpare. Ne-pertinenţa se manifestă şi în dezacordurile sintactice, cum se întâmplă şi în versul următor, unde nu găsim doar pomenita alăturare „zăpadă-tăcere", ci şi disonanţa între subiect şi verb:

7. „zăpada de tăcere în care corbii coase" (*Paradă*, v. 19).

Într-o notă adresată surorii sale, care se ocupa de corecturile în vederea apariţiei volumului, autorul declară: „Atenţie! A nu-mi corecta sub nici-un pretext greşelile de limbă, acordurile... Când scriu «zăpada de tăcere în care corbii coase», nu pune nici «corbul», ca s-o dregi, nici «cos», ci cruceşte-te numai şi dă-mă dracului"[22]. Acest dezacord face ca identificarea subiectului enunţului să fie mai dificilă şi să considerăm că ar putea fi vorba de ceea ce Mircea Martin defineşte „dislocarea arghezian㠄 a sintaxei" (cf. Martin 1978, p. XXXV). Nu lipsesc elementele simbolice care evocă trecerea dimensională – „troiţa" care se aşază acolo unde este o răspântie de drumuri, şi „cânele" care, după Chevalier şi Gheerbrant, este un animal psihopomp[23] –, dar nici imaginile cu caracter prevestitor, precum „corbii" (cf. Chevalier–Gheerbrant 2008, p. 285–286) şi verbul „a coase", cu o referinţă destul de clară la „ţeserea destinului"[24].

O altă metaforă bi-nominală, tot din poemul *Provincie IV*, ni se pare interesantă printr-o complexitate analitică specifică:

8. „Au în priviri tăcerea unui climat mai cald" (*Provincie IV*, v. 2);

Grupul bi-nominal este aici redat printr-o formă genitivală, iar structura complexă a enunţului nu permite identificarea unui *focus*, din cauza dublei sinestezii ce se configurează în versul respectiv, în care sunt implicate deodată cele trei simţuri: văzul prin privire, auzul prin tăcere şi simţul tactil, prin senzaţia de căldură. Aceas-

[22] Scrisoare din arhiva Paul Daniel citată de Mircea Martin (1978, p. XXXIII).

[23] „Le première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de psychopompe, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie" (Chevalier–Gheerbrant 2008, p. 239). Gilbert Durand scrie: „En effet, le doublet plus ou moins domestique du loup est le chien, également symbole du trépas" (Durand 1992, p. 92).

[24] În această privință, focalizându-și atenția asupra combinației cromatice alb–roșu care se realizează în versul care urmează – „copilul piele-roșă bătut la cur de albi" (v. 20) –, Gisèle Vanhese afirmă: „Si le sang indique la présence d'une blessure secrète et spirituelle dans l'intériorité du Moi, il marque aussi l'intrusion violente de l'Histoire. Dès le premier poème de *Priveliști*, *Paradă* qui ouvre emblématiquement le recueil, Fondane nous parlait de «la neige de silence où brodent les corbeaux, / l'enfant peau-rouge rossé par les Blancs»: le contraste entre le rouge et le blanc rappelle dramatiquement l'extermination des Amérindiens par l'Occident" (Vanhese 2004, p. 80).

**BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)**

tă descompunere ne invită parcă să circumscriem câmpul semantic la care trebuie să recurgem pentru a identifica un subiect de discurs primar în stare să re-creeze coerenţa metaforei, prin uniformizarea sferelor senzoriale. Dar tăcerea, revelându-şi propria ireductibilitate, menţine viu conflictul metaforic, care necesită o participare activă a subiectului interpretant. Cine poate afirma că metafora din ocurenţa respectivă nu stimulează ideea unei dimensiuni prenatale, în speţă căldura plăcută din interiorul pântecului matern? Cum observă marele teoretician al imaginarului, Gaston Bachelard, „L'intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant. La chaleur rêvée est toujours douce, constante, régulière. Par la Chaleur, tout est profond. La chaleur est le signe d'une profondeur, le sens d'une profondeur" (Bachelard 2004, p. 63). Depăşirea realităţii imanente este aici completă, conflictul conceptual nu cere nici o soluţie, ci puterea lui evocatoare se datorează perspectivei analitice ce ţine cont nu doar de relaţiile dintre cuvinte, şi nici de raportul exclusiv al cuvântului cu contextul metaforic al enunţului în care apare, ci de dimensiunea globală a întregii opere, singura în care interacţiunea îşi poate regăsi şi manifesta sensul. Momentele în care este evocată tăcerea sunt cele în care poetul oscilează între fiinţă şi nefiinţă, metaforic reproduse printr-un *regressus ad uterum*, ce revelează convingerea sau, mai bine spus, speranţa unui nou început. În volumul *Privelişti*, tăcerea se configurează drept manifestarea simbolic-expresivă a unei inexprimabile şi nostalgice nelinişti, ce se naşte, prin experienţa poetică, în omul B. Fundoianu: „Nimic nu-i reversibil. Nimic din ceea ce a fost nu va mai fi niciodată. [...] Omul e un animal pe care poezia îl ciopleşte din lut sau îl aruncă în aer cu dinamită" (Fundoianu 2011, p. 109).

## ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

Bachelard 1942 = Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1942.
Bachelard 2004 = Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004.
Bachelard 2005 = Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005.
Bachelard 2011 = Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2011.
Black 1962 = Max Black, *Models and Metaphor*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
Chevalier–Gheerbrant 2008 = Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Jupiter, 2008.
Crohmălniceanu 2001 = Ovid S. Crohmălniceanu, *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2001.
Durand 1992 = Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
Fundoianu 1921 = B. Fundoianu, *Voroava*, în „Rampa", 1921, *apud* Martin 1978, p. XVI.
Fundoianu 1978 = B. Fundoianu, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Fundoianu 2011 = B. Fundoianu, *Opere*, I. *Poezia antumă*. Ediţie critică de Paul Daniel, George Zarafu şi Mircea Martin, Bucureşti, Editura Art, 2011.
Groupe µ 1982 = Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
Jung 1950 = Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, Gèneve, Georg, 1950.
Martin 1978 = Mircea Martin, *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închişi*. Studiu introductiv la Fundoianu 1978, p. V–XXXVII.
Martin 2011 = Mircea Martin, *Poezia lui B. Fundoianu, o poezie care „ştie" mai mult decât poetul*, în Fundoianu 2011, p. 65–99.

BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)

Naccarato 2012 = Annafrancesca Naccarato, *Traduire l'image. L'œuvre de Gaston Bachelard en italien*, Roma, Aracne Editrice, 2012.
Petrescu 2003 = Radu I. Petrescu, *Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu/Benjamin Fondane*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2003.
Pop 2011 = Ion Pop, *Neliniştea lui Fundoianu*. Postfaţă la Fundoianu 2011, p. 315–322.
Prandi 1992 = Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
Prandi 2008 = Michele Prandi, *La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione*, în Carla Casadio (ed.), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Sulmona, PrimeVie, 2008, p. 9–52.
Reboul 1991 = Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.
Richards 1965 = Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1965.
Ricœur 1975 = Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
Vanhese 2004 = Gisèle Vanhese, *La neige tragique*, în „Cahiers Benjamin Fondane", 2004, nr. 7, p. 78–85.
Wunenburger 2001 = Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 2001.

## THE METAPHORS OF SILENCE IN B. FUNDOIANU'S *PRIVELIŞTI* (*Abstract*)

The aim of this study is to investigate the symbolic connotation of silence in the volume of poetry *Priveliști* by B. Fundoianu, analyzing the metaphorical occurences in which it appears. According to Jean-Jacques Wunenburger, the metaphor must not be considered as the linguistic reproduction of a visual image, but as a mechanism to create new images, thanks to its specific power to redescribe our reality. In the first part of this work, we propose a critical *excursus* concerning some of the main metaphor studies developed during the last century, in order to show the change of perspective in the analysis of this analogic figure: Ivor Armstrong Richards' *The Philosophy of Rhetoric*, Max Black's *Models and Metaphor*, Michele Prandi's *Grammaire philosophique des tropes* and Paul Ricœur's *La Métaphore vive*. In the second part, we demonstrate that, in B. Fundoianu's poetry, silence metaphorically suggests a return to the origin, being constantly associated with water as matricial element.

**Cuvinte-cheie:** *B. Fundoianu, metaforă, tăcere, zăpadă, simbol.*
**Keywords:** *B. Fundoianu, Metaphor, Silence, Snow, Symbol.*

*Università della Calabria*
*Cattedra di Lingua e Letteratura Romena*
*c/o Dipartimento di Studi Umanistici*
*Via P. Bucci, cubo 28/b – II piano*
*Arcavacata di Rende (Cosenza)*
*Italia*
*danilo.desalazar@gmail.com*

**BDD-A22930 © 2015 Editura Scriptor; Editura Argonaut**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.239 (2026-11-04 05:15:14 UTC)**