

CAROLINA CĂRĂUȘ
Universitatea de Stat din Moldova
(Chișinău)

**FIGURATIVUL CA MODALITATE
DE LIRIZARE A NARAȚIUNII
HETERODIEGETICE**

În orice tip de narațiune, inclusiv în cea heterodiegetică, lirizarea are în mod obișnuit suportul mai mult sau mai puțin substanțial al acelor mijloace figurative (metaforă, simbol etc.) care, folosite „local” cu diferite funcții stilistice în planul verbal al perspectivei, reflectă direct sau indirect atitudinile afective ale eului narant față de obiectul enunțării. De menționat că, în general, este unanim recunoscută legitatea exprimării de către locutor a unei atitudini (emoționale sau evaluative) în legătură cu ceea ce este enunțat. Logicienii și lingviștii „au considerat adesea necesar să distingă, într-un act de enunțare, între un conținut reprezentativ, numit uneori **dictum** și o atitudine a locutorului în raport cu acest conținut (și care constituie ceea ce s-a numit **modus** sau **modalitate**)” [1, p. 449]. Poeticienii, descriind dialectica actului de enunțare, operează, de preferință, cu alți termeni: referință și atitudine față de referință. Lor le revine meritul de a fi elucidat modul de funcționare a acestui „tandem” în limbaj. Potrivit lui I. A. Richards, referințele au funcția „să provoace și să sprijine atitudinile care constituie viitoarea reacție” [2, p. 225]. Atare atitudini ale locutorului își găsesc expresie în sistemul de imagini al discursului. De aceea în uzul literar-artistic al limbajului, spre deosebire de uzul științific al acestuia, menționează exegetul, atitudinile își revendică „propria organizare, propria conexiune emoțională internă, iar adesea acest lucru nu are nici o legătură cu relațiile logice ale referințelor ce contribuie la producerea atitudinilor” [2, p. 225].

În spiritul celor spuse se impune precizarea că în scrierile lirice atitudinile eului, afective și evaluative, sunt declanșate și sprijinite, în mare măsură, de referințele figurate pe care le desemnează actul predicativ, numit și predicatie [3, p. 169]. Filozoful-hermeneut Paul Ricoeur, pe urmele poeticianului Jean Cohen, consideră metafora o formă principală a predicției în discurs, figura respectivă presupunând „o folosire deviantă a predicatelor în cadrul frazei întregi” [4, p. 203]. Relevând rolul nonpertinenței predicative „ca mijloc potrivit pentru producerea unui șoc între câmpuri semantice” [4, p. 203], P. Ricoeur concluzionează: „Tocmai pentru a răspunde unei provocări ivite din șocul semantic producem o nouă pertinență predicativă, care este metafora. La rândul ei, această nouă adecvare, produsă la nivelul frazei întregi, suscită, la nivelul cuvântului izolat, extinderea de sens prin care retorica clasică identifică metafora” [4, p. 203-204]. Manifestându-se drept o nouă pertinență semantică, metafora exercită, cum relevă T. Vianu, mai multe funcții estetice care, în principiu, se conjugă: „sensibilizatoare”, de „expresie” și de „individualizare” a atitudinilor „emotive” ale vorbitorului față de cele enunțate [5, p. 70].

La o atență aplecare asupra prozei lirice heterodiegetice, observăm că mai mulți autori (M. Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Ion Druță ș. a.), folosesc masiv metafora și alte figuri semantice în scopul reliefării și lirizării atitudinilor afective ale naratorului, atitudini care, dat fiind impersonalitatea acestuia, pot fi disimulate. Intruziunile în interioritatea personajelor, pe care și le permite naratorul heterodiegetic în virtutea omniscienței asumate canonic, se transformă adeseori în comentarii metaforice, prin care el, situându-se pe aceeași undă de recepție cu actorii, le actualizează lumea și o filtrează prin propria percepție.

Or, drept urmare, dând expresie poetică trăirilor și stărilor personajului, figurativul reliefează în același timp și afectivitatea naratorului impersonal. Astfel lirismul cunoaște o mișcare centripetă favorabilă intensificării expansiunii eului în discurs: „Onache urcă încet pe malul pâraiașelor, iar sufletul lui urcă din creangă în creangă, călătorind prin ciudatul pom al vieții, și, cum tot călătoreau ei tăcuți și îngândurați, deodată se aude venind de undeva hăt de departe un dangăt de clopot.” (Ion Druță, *Povara bunătății noastre*), „*Fiori reci, fiori fierbinți aleargă prin inima femeii*” (V. Ioviță, *Păienjeniș*). În plus, la unii autori (Z. Stancu, G. Galaction ș. a.) metafora, în special când e utilizată pentru a exprima diverse nuanțe de superlativ, imprimă un caracter emfatic ori ușor emfatic perspectivei narative, care, se știe, e monopolizată de naratorul heterodiegetic: „Își șterse fruntea, își șterse ceafa și își șterse pieptul lat, vânjos și puternic, în care îi bătea repede inima încercată de mânie și pârjolită aprig de suferință (Z. Stancu, *Șatra*); „*Gândurile i se topeau în cap [...]. O pierdea de sânge și de nebunie i se lăsa, încet, pe creieri. În pieptul ei ardea toată pădurea și bătăile inimii erau bolovani încinși, care săreau din loc și o izbeau în coaste*” (*Gala Galaction, La vulturi!*); „*Nu veni nici dacă Mădălina: și Russet se cufundă mai tare în negură [...]. Se topise în el fierbințeala patimei.*” (M. Sadoveanu, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă*).

Nu o dată în urma unei regii eficiente metaforele și alte figuri semantice se desemnează ca centre ce degajă unde lirice. Propagate prin interacțiune cu contextul în cuprinsul discursului, ele asigură omogenitatea regimului narativ liric. Astfel, în *Creanga de aur* de M. Sadoveanu numeroase metafore ce sugerează, pe de o parte, atitudinile afective ale naratorului, iar, pe de altă parte, stările emotive ale lui Kesarion și ale Mariei identifică, datorită relevanței lor, niște nuclee lirico-semantice care punctează evoluția sentimentului de dragoste al acestor personaje. Densitatea expresiv-lirică a acestor nuclee devine pregnantă în cazurile când între acestea se instituie o legătură de corespondență, cum e, de pildă, în scena de la hipodrom: „era (Kesarion) într-un ceas de trudă lăuntrică și de răsucire pentru a domoli în el însuși o fiară”; „s-a dus (Maria) cu obrazul împietrit și cu buzele strânse”. Alteori densitatea expresiv-lirică a unor atare nuclee crește în urma asocierii în componența metaforelor (majoritatea oximoronică) a unor seme opuse: efemer (*pulbere, clipă*) vs etern (*veșnicie, nemuritoare*), plăcere (*dulce*) vs durere (*otravă*) în enunțurile „*inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemuritoare*”; „*Era o pătrunzătoare și dulce otravă a întregii ei ființe*”. Grație organizării metaforelor în ansambluri iradiante, lirismul se revarsă în discurs, alimentând cu sevele lui metafora titulară *creanga de aur* - sinteză pleneră a trăirilor celor doi îndrăgostiți.

O modalitate de lirizare sau de intensificare a lirismului îndrăgătită de unii prozatori este redundanța elementelor figurative (metaforă, simbol, comparație ș. a.) folosite de naratorul heterodiegetic pentru aprecierea celor relatate. În proza lui Ionel Teodoreanu scrisă la persoana III naratorul heterodiegetic obișnuiește, de obicei în cazurile când se vrea centru de orientare pentru cititor, să vină în discursurile sale narativizate cu aprecieri înveșmântate în metafore redundante, (cuplate adesea cu simboluri, metonimii și comparații). Deși creează multe ori „impresia excesului stilistic” [6, p. 304], constelațiile de elemente figurative au, în principal, un impact sensibilizator asupra discursului narativ, fapt datorat puternicilor fluiți lirici pe care îi răspândesc. Silvia Tomuș încearcă să explice specificul acestor procese de lirizare în felul următor: „Teodoreanu, prin apelul repetat la metaforă, rezește în noi un fond emoțional uitat, obligându-ne la numeroase asocieri între ceea ce ne spune și ceea ce noi înșine am știut sau am putut ști cândva. Și rechemarea propriilor noastre impresii, confruntarea cu acestea noi, ce nu ne aparțin, dar care găsesc în suflet porți deschise, sfârșește prin însușirea cu zâmbet a viziunii ce ni se oferă, mai plină de culoare, de nuanțe, de vibrații” [7, p. 30]. Într-adevăr, în majoritatea scrierilor lui I. Teodoreanu (*La Medeleni, Tudor Ceaur Alcaz* ș. a.) șirurile de metafore și alte elemente figurative

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

Să reținem faptul că la Ionel Teodoreanu (precum și la Ion Druță, M. Sadoveanu etc.) descrierile peisagistice suprasaturate de metafore sugerează nu o dată desfășurarea unor evenimente viitoare. Având un caracter de anticipare, ele își extind notațiile afective menținând pe largi parcursuri lirismul expunerii narative. Ni se pare concludent în acest sens următorul fragment din romanul *La Medeleni*: „*Văzduhul toamnei e luminos, subț cerul religios albastru. Diminețile și amurgurile sunt procesiuni de odăjdii în fum albăstrui de tămâie; amiezile aprind mari policandre galbene; iar nopțile declinului de august trec, purtând în mâniile cu largi mâneci de umbră, lumânările aprinse ale stelelor căzătoare, lăsând foșnete lungi, uscat mătăsoase.*” Se poate vedea că, structurate din metafore ce neutralizează diferența semantică dintre izotopia naturii (susținută de cuvintele „*diminețile*”, „*amiezile*”, „*nopțile*”) și cea a morții (susținută de cuvintele „*tămâie*”, „*policandre galbene*”, „*declin*”, „*lumânări aprinse*”), lanțurile figurative actualizează aici suferința disimulată a eului generată de trecerea ireversibilă a timpului. Mai mult, interacționând cu contextul în care sunt plasate, acestea punctează vizionar sfârșitul tragic al Olguței, învăluind într-un lirism elegiac întregul capitol.

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

E relevant faptul că abundența elementelor figurative condiționează acumulări emoțional-expressive având capacitatea să rezoneze liric pe segmente narative ce depășesc

contextul figurat. Modalitățile acumulării cu finalitate reverberativ-lirică sunt extrem de diverse în proza românească heterodiegetică. Printre cele mai răspândite se consideră determinativele evaluative figurate care se precizează și se completează succesiv, având, de regulă, funcții de accentuare și de nuanțare a valorilor semantice și afective desemnate. R. Zafiu califică astfel de cuvinte evaluative drept mărci lingvistice ale subiectivității elului și enunțării [8, p. 248]. De atare determinative figurate care exprimă și intensifică lirismul se beneficiază fie la conturarea cadrului evenimential: „Era o înserare *fumurie, blajină, plină de liniște și de pace*” (Z. Stancu, *Șatra*); „Apoi iată că după o vară fierbinte și secetoasă, a căzut o toamnă *blândă, caldă, visătoare*” (Ion Druță, *Biserica albă*); „Geamurile prind a lăcrăma peste cârpiturile subțiri de gheață și o lumină *largă, plină* cum nu-a mai fost de multă vreme, începe a răzbate prin toate, casele” (Ion Druță, *Mătușa Odochia*), fie la caracterizarea personajelor: „glasul îi era sonor, *senin, zâmbăreț*” (Ion Druță, *Povara bunătații noastre*), fie la plasticizarea descrierii: „Toate casele din Duda au câte o palmă de grădină în fața lor și grădinile se întind până la malul Niștrului - roditoare, *odihnitoare, luminătoare*” (D. Matcovschi, *Toamna porumbeilor albi*); „În ziua aceea nu era nici un nor deasupra și uriașii munți [...] erau acum *blajini, tihniți și pridiți de soare*” (G. Galaction, *La vulturi!*); „*tristă și jalnică* a devenit cocioaba din vârful dealului” (Ion Druță, *Toiagul păstoriei*); „În ciuda acestei lichidări, pe același loc, din aceeași stâncă, cum a răsărit, așa și crește, zi de zi, an de an – străvechea noastră mănăstire. *Mândră, senină, frumoasă...*” (Ion Druță, *Samariteanca*). Capacitatea de lirizare a determinativelor în cauză, care funcționează ca mărci ale subiectivității perspectivei și enunțării, crește simțitor când ele intră în componența unor construcții comparative complexe: „Afară ninge, fulgii de zăpadă cădeau *lent și odihnitor, ca o albă fluturare de aripă*” (D. Matcovschi, *Bătuta*); „Ajuns la această mare minune, versul devine *curat și străveziu ca un fum iscat în depărtare*” (I. Druță, *Biserica albă*), sau când acestea formează o parte integrantă a unor metafore desfășurate, ori a șirurilor metaforice: „Ghimpi *negri, ghimpi ruginiți* – puzderie de păianjeni, în plasa cărora, *galbenă și bolnăvicioasă, luna se zbătea, străduindu-se să-și desprindă carnea din ochiuri de sârmă și să urce pe cer*” (Păienjeniș, V. Ioviță); „Ursula plutea *încet, visătoare, de pe cap îi lunecase un vâl de lumină, pe spinare îi tremurau mii de scânteii minunate*” (G. Meniuc, *Delfinul*).

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

În proza lui Ion Druță se rețin și alte tipuri de construcții enumerative simetrice, între care cele comparative remarcabile prin virtualitățile lor lirice. Comparațiile, se știe, prin însăși esența lor, „provoacă o primă stare de tensiune lirică în interiorul procesului de semnificare, între expresia denotativă a unei lumi cu existență obiectivă și expresia conotativă a unei alteia de esență subiectivă” [9, p. 294]. Or, modul de constituire a comparatului și/sau a comparantului poate dimensiona această tensiune lirică ce apare deja în actul de semnificare. Organizarea comparațiilor în ample construcții întemeiază un surplus lirico-semantic și contribuie la potențarea lirismului. Bunăoară, dispunerea în „evantai” a comparanților ce se referă la același termen comparat este la Ion Druță o modalitate prioritară de dezvoltare a lirismului în trepte: „Avea clopotul cea un sunet *curat*

ca lacrima, tulburător precum lacrima, frumos cum sînt frumoase lacrimile bucuriei...” (Ion Druță, *Biserica albă*); „Avea ceva frumos ca cerul, senin ca cerul, veșnic ca cerul cîntarea copiilor în plină iarnă la geamul unei case” (Ion Druță, *Povara bunătății noastre*). Situarea cuvintelor evaluative afective (*curat, tulburător, frumos - frumos, senin, veșnic*) între termenii comparației, astfel ca ele să se raporteze atât la comparat, cât și la comparant, legitimează reverberarea emotivității pe două direcții, acoperind nu numai segmentul construcției comparative, ci și anumite segmente limitrofe.

De notat că anumite șiruri de comparații cu referință comună au, de obicei, efect gradual, marcând creșterea progresivă a sentimentului, deci și a lirismului: „S-a îndrăgostit, și această mare dragoste a vieții lui a venit peste dînsul *ca un vînt, ca o apă mare, ca un potop*” (Ion Druță, *Clopotnița*).

Este adevărat că și fără a fi însoțite de determinative cu valoare afectivă, comparațiile lirizează întrucâtva percepțiile naratorului din descrierile peisagistice: „Stelele sclipeau trist *ca după o boală lungă*” (I. Druță, *Povara bunătății noastre*), la fel și pe cele din descrierile portretistice: „Josuță și puțină la trup, cu fața-i rotundă, veselă, zâmbitoare, umbla Tincuța ceea prin Ciutura *ca o pălărie de răsărită dată în floare*” (Ion Druță, *Povara bunătății noastre*), „bolnava pare-l opri în loc cu ochii ei mari *ca niște flori negre*” (M. Sadoveanu, *Ochi de urs*). Dar tot atât de adevărat e și faptul că ele nu asigură totuși expansiunea lirismului în contexte apropiate, expansiune care este necesară pentru menținerea regimului liric al narațiunii.

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

Acest mod de lirizare este utilizat în mod exemplar și de V. Ioviță. În nuvela *Râsul și plînsul vinului* naratorul, recurgînd la un angrenaj asimetric de metafore, pe de o parte, dă expresie zbuciumului sufletesc al personajului, iar, pe de altă parte, își exprimă indirect atitudinile și dispozițiile afective disimulate în legătură cu drama evocată: „Bătrînul și-a smuls pălăria din cap și pletele dalbe *i-au curs pe umeri într-un poclon adînc*. S-a închinat mărețului Apus, apoi a ridicat fruntea umilă și *s-a uitat în ochii lui de jar*. A cerut să-i întoarcă *din cuptoarele de foc feciorii, pe care i-a înghițit cîndva*. Dar *Apusul se grăbea să întindă umbrele uitării peste faptele și durerile lumești și nu i-a trimis drept răspuns decât tăcerile nopții*.”

Considerabile disponibilități de lirizare a discursului atestă (la Ion Druță, I. Teodoreanu ș.a.) metaforele-dublete, care, aflîndu-se în relații de sinonimie, se referă la un termen regent comun, și, drept urmare, îl reliefează, mărindu-i efluviile lirice emanate. Exemple concludente în acest sens putem găsi în episodul cu macii roșii din *Povara bunătății*

noastre: „În fața lui se legăna un câmp larg, *scăldat în sânge* – șaizeci și ceva de hectare, cât vezi cu ochii, *erau numai foc și pară*. Înfloriseră macii. [...] Se repezea câte o boare de vânt, legănând flăcările acestui câmp *cu creste roșii, călite*. Șaizeci de hectare, șaizeci de *minuni* clădite din bulgării acestui pământ, șaizeci de *valuri plămădite din gămălii de jăratec*”. Fiind redundante, dubletele metaforice subliniate în fragmentul respectiv atribuie termenului regent, (simbolul macilor), expresivitate cromatică, dar și afectivă, sintetizând trăiri ce concretizează admirația față de vitalitatea naturii, față de manifestările ei exuberante, impetuoase. Atare sensuri ale macilor se bazează pe ocurența semului „foc” cuprins de majoritatea metaforelor-dublete. Observăm că, fiind plasat în context metaforic, lexemul „macii” cumulează sensuri figurate, devenind simbol. Pe măsură ce se derulează narațiunea, el își extinde semnificațiile și implică o percepere afectivă a unui timp istoric care se descoperă drept atroce: sacrificarea ființei umane într-un război nemilos, dorul fierbinte al părinților pentru copiii morți pe câmpul de luptă – iată doar câteva dominante ale acestuia. Întemeiat inițial pe câteva metafore-dublete și dezvoltat apoi prin relațiile cu alte construcții figurative, simbolul macilor condensează substanța lirică a discursului, sensibilizând profund viziunea naratorului.

Un caz exemplar de dezvoltare a poeticității unui simbol nuclear, iar respectiv, de augmentare a forței lui de iradiere lirică găsim în nuvela *Ochi de urs* de M. Sadoveanu: „Pâclele *vin încet după el. Au în ele ceva viu, deși pădurea pare cufundată în somnul de cremene al muntelui. Prin pâcla mișcătoare străbate de-aproape, fără răsunset, ca un puf, un țipăt de buhă. [...] s-au stins în pâclă și cele din urmă zări ale zilei care mai nălucesc în înalt*”. Interacționând cu contextul figurativ în care este plasat, cuvântul-simbol *pâcle* se încarcă de semnificații poetice, devenind un centru de iradiere a undelor lirice. Reverberarea acestora în discurs e susținută de dezvoltările figurative, precum și de substituirea cuvântului *pâcle* de coreferentul lui metaforic, *fantome*, în enunțurile ce urmează la o anumită distanță de secvența citată: „Se vedea cum de pe vânățul zăpezii *se preling în sus fantome. Se ridicau în timp, apoi coborau la vale, apăsa asupra lor tăcerea înghețată a înălțimilor*.” În virtutea ocurențelor sale, simbolul pâclelor contribuie esențial la prefigurarea atmosferei ireale în nuvelă, singularizând sugestia poetică a tulburării sufletești, a mahnei și incertitudinii, ce îl cuprind pe Kuli în momentul în care îl ucide pe Urs, stări sufletești ce colorează dramatic narațiunea.

O considerabilă capacitate de sensibilizare și de lirizare vădesc analogiile desfășurate care, prin similitudinile și corespondențele marcate, extind sfera de acțiune poetică și de rezonanță lirică a cuvântului/enunțului: „Avea o părere de bine care-i râdea în toată alcătuirea fizică: era în el *aceeași lumină care vibra în cuprinsuri, în pământ, în cer și în toată zidirea vie*” (M. Sadoveanu, *Noaptea de Sânziene*), „Păreau un *basm, o vrajă, un descântec* părea câmpul cea de maci înfloriți, și cum te prindea în mrejele sale, nu mai puteai scăpa”. (Ion Druță, *Povara bunătății noastre*).

O modalitate sui-generis de lirizare a regimului heterodiegetic este optica poetică atribuită de către narator unui personaj-reflector. Experiența literară românească demonstrează că un rol fundamental în instituirea opticii personajului îi revine privirii lui. Prin ochii acestuia naratorul surprinde diverse fragmente din realitatea înconjurătoare a cărei poeticitate este redată cu ajutorul unui repertoriu variat de elemente figurative. Drept urmare, se produce o reduplicare nu numai a opticii poetice, ci și a ecourilor ei afectiv-lirice, care rezonază pe largi parcursuri ale textului. Percepută din unghiul de vedere al personajului-reflector Peceneaga, pădurea Borzei din romanul *Noaptea de Sânziene* se transformă într-un tărâm magic, de dimensiuni cosmice, cum e în secvența despre soborul viețuitoarelor pădurii. Câteva metafore și o comparație, strecurate cu discreție în discurs, lirizează percepțiile lui Peceneaga, conturând o sensibilitate absorbită de mistere. „Stătu o vreme ca într-o somnie, cugetând la felurite lucruri nedeslușite. Apoi într-un târziu privi

cerul miezului-noapții. Carul mare și cel mic își întoarseră oiștile de stele. Iară către amiază se mișcă din răsărit semnele balaurului. Deci se apropia ceasul: mîntea i se subție și vederile i se deschiseră în întuneric.[...] Acuma când se înfioară zvon în poiană, toate sălbătăciunile s-au bulucit și așteaptă numai semn de sus, ca să le vie grai omenesc și să deschidă soborul. [...] *Ca dintr-o toacă de la o mănăstire din cer, s-a auzit de trei ori: toc-toc-toc. Din văzduhul miezului nopții începu să ningă o lumină slabă*”. Atare percepții, de mare sensibilitate, filtrate printr-o dublă optică figurată, a naratorului și a personajului-reflector, umanizează lumea actualizată și lirizează palpabil narațiunea.

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

Se poate lesne observa că deschiderea spre lirism a personajului-reflector provine din faptul că, deși acesta se limitează în aparență la o simplă înregistrare, efectiv el propune o transfigurare generatoare de poezie lirică. Privirea personajului-reflector pe nume Him bașa din romanul *Șatra*, fixând cadrul, convertește elementele spațialității în metafore și simboluri care, interacționând unele cu altele, punctează un complicat proces afectiv și concomitent intensifică lirismul stărilor sufletești actualizate. Astfel, trăirile și senzațiile lui Him bașa, declanșate de prezentimentul trecerii în neființă, se precipită în discurs sub forma unui flux continuu organizat pe axul cătorva simboluri antitetice – focul, merele/amurgul, zăpada: „Își aduse aminte că, atunci când se afla în orașul de lângă fluviul cel mare, văzuse în câteva grădini, la mahala, meri strâmbi, încărcăți cu mere mici, coapte, roșii. I se făcuse poftă de mere și se hotărâse să cumpere mere din oraș, să-și astâmpere foamea, ori măcar să mănânce un măr, unul singur. Prins de alte treburi, uitase. Îi mai venise o dată pofta. Dar atunci nu mai avusese de unde să cumpere mere. [...] Ca să mănânce mere ar trebui să trăiască până la toamnă și tot până la toamnă să se isprăvească războiul, iar el, Him bașa să se găsească cu șatra lui în partea cealaltă a fluviului. Unde se aflau mere. [...] Se apucă, rupse crengi și le aruncă în zăpadă. Când socoti că a rupt destule, le adună, le scutură de zăpadă și le făcu maldăr. Căută mușchi uscat. Scăpără și aprinse focul. Vântul, suflând tare, ajută flăcărilor să prindă puteri, să se înalțe, să se zbată. Amurgul se topi și pieri în năvala întunericului fumuriu al serii. Focul creșcu”. Evident, simbolurile antitetice – *focul, merele* ce exprimă o copleșitoare dorință de a trăi și *zăpada, amurgul* ce semnifică moartea conferă acuitate deosebită afectivității lirice. Registrul afectiv este nuanțat și de simbolurile vizionare, care revelează fascinația lui Him bașa în fața misterului transcendent: „Dar nu văzu cerul. Nu mai văzu nici stelele aprinse și lucitoare ale cerului. Văzu o uriașă grădină înflorită. Văzu uriașe flori albe și uriașe flori roșii. Văzu uriașe flori galbene și uriașe flori albastre. Văzu uriașe flori negre și uriașe flori cafenii”. Intensitatea trăirilor lirice ale personajului-reflector este marcată și de multiple interogații, exclamații retorice difuzate în discurs: „Printre spărturile largi ale norilor, bașa văzu licărind în slăvile cerului stelele. *Erau de aur stelele? De argint erau? De flăcări erau, ori gheață? Dracul să le ia! Dracul! Nu există draci!*”

În proza (heterodiegetică) a lui M. Sadoveanu, Z. Stancu, G. Meniuc, ș.a. se impun atenției cazurile când naratorul îi delegă personajului-reflector rolul de comentator și apreciator al vieții celorlalte personaje, pe care el îl deține în mod obișnuit în calitate de instanță a discursului. Concretizate în metafore și comparații, ce poartă urmele sensibilității

personajului-reflector, astfel de aprecieri și comentarii mențin climatul emoțional al expunerii: „episcopul [...] își aținti privirea într-un loc, nu departe de tribuna împărătească, unde, între tumulturi, sta înălțat un bărbat în strai alb. Părea singur în mulțime și ridicat deasupra ei. Părea într-un pustiu al propriului său suflet”; „Văzu în ochii străinului ceea ce oamenii de rând nu pot arăta. [...] era ceva care se îmbina cu cerul și cu nesfârșita strălucire a zilei înflorite. [...] Această lumină și această dragoste erau așa de vădite în omul cel străin, încât bătrânul egumen Platon trebui să lepede de la sine orișice fel de îndoială, cufundându-se în plăcerea unei asemenea tovărășii ca în însăși lumina care-i împresura” (M. Sadoveanu, *Creanga de aur*); „Him bașa tăcu. [...] Își aruncă ochii peste oamenii oacheși adunați grămadă pe marginea gropii uriașe și rotunde, săpată într-o singură clipă de explozie. [...] Îl văzu pe Alimut lipit de Kera. Pe chipurile lor înflorite de tinerețe nu se scrisese nici mâhnirea, nici uimirea, ci rămăsese, ca și mai înainte lumina lină a bucuriei de a fi” (Z. Stancu, *Șatra*), „Vorbele lui, cum era de fiecare dată când cădea în harul povestitului, veneau ca un potop, apoi potopul se desfacea în râuri, mări, râurile – în pârâiașe, și fiecare își avea albia sa, malurile sale, numele său. Pe urmă iar se adunau toate într-o singură apă clocotitoare, și tot venea apa ceea, semănând în jur pace, tihnă și voie bună” (I. Druță, *Povara bunătății noastre*); „Prin amintiri îi trecea ca o umbră diafană silueta Ursulei” (G. Meniuc, *Delfinul*).

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

De notat că metaforele de care e încărcată vorbirea lui Kesarion au un caracter vizionar, caracterizându-l pe acesta ca supraom dotat cu o cunoaștere superioară. În episodul despre moartea Teosvei, Kesarion spune: „Scuturând de pe noi pulberea și amintirile, vom veni și noi acolo cândva, ca să înflorim”. Metafora implicație „ca să înflorim” este marca unei sensibilități metafizice lirice, potrivit căreia moartea nu este un sfârșit, ci un început, anume ea asigurând omului o existență în planul frumosului, deci al valoricului.

Aprecierile și comentariile lui Kesarion se metaforizează nu rareori când el caracterizează personajele participante la acțiune. Exprimând o interioritate rafinată și profundă, tandră și lucidă, aprecierile lui surprind individualul, esențialul, irepetabilul uman. Plauzibile, sub acest aspect, sunt aprecierile care transmit un profund sentiment de

admirație despre Platon: „Mă închin *luminii* care e în fratele meu, părintele episcop Platon, căci e lumina ce va călăuzi în toate timpurile pe cei care cred”.

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

Deci am văzut că, în pofida impersonalității sale, naratorul heterodiegetic exprimă adeseori atitudini afective, care își găsesc expresie prin mijlocirea figurativului în diverse tipuri de discurs (narativizat, transpus, reprodus). Redundanța elementelor figurative, gruparea lor simetrică ori asimetrică, condiționează formarea unor „ostroave” de lirism, legate unele de altele prin halouri afective, asigurându-se astfel caracterul unitar al regimului narativ liric.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, 1996.
2. I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, București, 1974.
3. E. Țau, *Limbajul operei literare*, Chișinău, 2007.
4. P. Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, Cluj-Napoca, 1999.
5. T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957.
6. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Chișinău, 1991.
7. S. Tomuș, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, Cluj-Napoca, 1980.
8. R. Zafiu, *Narațiune și poezie*, București, 2000.
9. D. Eremia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, 1979.