

## „DUHOVNICEASCĂ” DE TUDOR ARGHEZI. Analiză stilistică

CĂTĂLINA MĂRĂNDUC  
Institutul de Lingvistică  
„Iorgu Iordan – Al. Rosetti”

### 1. Premise teoretice

Poezia propusă a fost discutată cândva la Cercul de poetică condus de profesorul Ion Coteanu. Indiferent ce interpretare i s-a dat atunci, este sigur că profesorul nu a fost de acord cu ea, ca de obicei a furnizat argumente împotriva construcției teoretice pe care cineva o fi propus-o.

Așa că problema nu a fost tranșată, cum nici nu se poate considera niciodată definitiv stabilită interpretarea unei poezii, doar este ilimitat simbolică, deși infinitatea de interpretări adecvate este... (cum spunea profesorul) mult mai mică decât infinitatea de interpretări neadecvate.

În *Stilistica funcțională*, profesorul discută despre diverse tipuri de norme, specifice diverselor variante stilistice ale limbii. Noțiunea cea mai importantă pentru înțelegerea teoriilor sale este aceea de *deviere de la normă*. Abaterea trebuie privită în raport cu o anumită normă și poate fi întâmplătoare sau intenționată, așa cum este în limbajul poetic.

Se numește deviere de la o normă stilistică generală o încălcare conștientă, intenționată a acesteia, ca urmare a selecției termenilor sau invenției altei norme textuale (create în conformitate cu structura internă a textului literar) potrivit cu scopul comunicativ al emitentului.

Dacă numim *integrare*<sup>1</sup> aducerea textului care conține abateri neintenționate la o formă corectă în raport cu norma generală, în schimb numim *interpretare* aducerea textului care conține devieri la o formă inteligibilă, operație pe care receptorul o face comparând versiunea sa interpretativă cu textul dat, pentru a stabili dacă interpretarea este adecvată, adică dacă poate fi asignată în mod noncontradictoriu aceluși text.

Cercetări recente asupra procesării limbajului natural pentru aplicații informatizate arată că sensul cuvintelor nu poate fi descris numai la nivel de trăsături semantice. Pentru a putea fi prelucrată de calculator, descrierea semantică a cuvântului conține și setul de colocații (contexte minime) în care cuvântul apare. Acest set de

---

<sup>1</sup> Coteanu 1973: 33 și urm.

disponibilități combinatorii este obținut prin metode statistice dintr-un corpus foarte mare de texte din diverse registre stilistice ale limbii respective.<sup>2</sup>

Prin urmare, dacă ar fi să combinăm intuițiile profesorului Coteanu cu aceste cercetări, am putea observa că sensul poetic apare... de câte ori o combinație de termeni are o probabilitate extrem de redusă de apariție într-un text în acea limbă.

Considerând că receptorul are o intenționalitate suficient de puternică de a decoda textul, el nu va abandona receptarea la prima adjoncțiune de termeni cu probabilitate de apariție în limbă tinzând către 0, a cărei normă internă (specifică textului dat) nu știe cum să o interpreteze, va reține în memorie termenii care i-au contrariat expectanța, fără a se pronunța încă dacă pasul adjonctiv este sau nu acceptabil; va stoca, de exemplu, între informațiile care formează sensul textual parțial ceva de genul: *pelin* R? *senin* (unde am notat prin R relația necunoscută care se poate stabili într-o poezie între termenii *pelin* și *senin*).

Dacă nu va întâlni un alt cuplu de termeni format pe baza aceleiași relații, va putea, în final, deduce că termenii au fost selectați pentru sonoritatea lor asemănătoare, va putea reține doar semele cuvântului *lin* pe care-l va extrage din corpul sonor al lui *pelin*, și va conchide că ambii termeni sunt selectați ca având seme asemănătoare. R = *aceeași sugestie* (de „calm”, „liniștit”).

Dacă însă va întâlni în text alt cuplu de termeni format în mod asemănător, de exemplu, *smarald* R? *cald*, fie în imediata vecinătate a cuplului *pelin* R? *senin*, fie la distanță, caz în care termenii vor fi comparați prin feed-back, receptorul va putea forma un mecanism inductiv de tipul:

*pelin* R *senin*  
*smarald* R *cald*.

În acest caz, receptorul va observa, comparând relația dintre cele două cupluri de termeni, care îi contrariază expectanța în același mod, că este vorba de o similitudine formală a termenilor, simultană cu o opoziție semantică, prima oară „amărăciune” opunându-se lui „seninătate”, a doua oară „răceală” opunându-se lui „căldură”. Deci relația ar fi aici una similară cu cea care stă la baza oximoronului.

Luând în considerație și caracterul semantic deschis al selecțiilor de mai sus, care sunt de tip poetic, R = rimă + unitatea sau coexistența contrariilor („agresiv” /vs/ „prietenos”, „chinuitor” /vs/ „mângâietor”, sau doar „neplăcut” /vs/ plăcut”). Alegerea interpretării este în dependență atât de sensibilitatea și experiența textuală a receptorului cât și, în mai mare măsură, de sensul global al textului din care cuplurile de termeni fac parte.

Se poate observa diferența calitativă mare dintre această a doua decodare, mai profundă, a relației cuplurilor de termeni, și prima interpretare. A doua interpretare ar fi fost însă, dacă nu imposibilă, măcar foarte puțin probabilă, fără găsirea în text a unui alt cuplu inductor bazat pe aceeași relație.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Manning, Schütze 1999: 152-263.

<sup>3</sup> Mărănduc 2005: 166-167.

În acest caz, deducerea normei interne se face prin procedeul inducției semantice<sup>4</sup>.

La Cercul de poetică se purtau numeroase discuții teoretice și ele ar putea fi clasificate în mai multe direcții. Specialistă în receptarea poetică s-a dovedit a fi Ecaterina Mihăilă, care a privit-o din perspectivă estetică și filosofică, arătând că acest tip de comunicare modifică toate funcțiile mesajului jakobsonian în funcție de nobila lui destinație<sup>5</sup>. Alții dintre noi s-au îndreptat spre alte direcții teoretice. Privind mesajul literar prin prisma filosofiei limbajului și a teoriei textului, este în primul rând important, după cum am arătat în lucrarea citată, să aflăm intenția emitentului, ce urmărește el să transmită, și cum decodează receptorul acest mesaj, dacă îl înțelege, abia apoi cum îl apreciază din punct de vedere estetic și dacă corespunde gustului său.

## 2. Analiza textului propus, prin interpretarea devierilor de la limbajul obișnuit

### a) O lectură naivă

Ar fi în spiritul profesorului dacă am începe decodarea poeziei „Duhovnicească” printr-o lectură naivă, prozaică a textului. S-ar putea obiecta că textul are mărci ale caracterului său literar și că receptarea este de la început orientată spre acest registru stilistic, și totuși, nimic nu îl definește mai bine decât contrastul cu ceea ce nu este literatură. În afară de aceasta, așa cum am văzut, ne pregătim să utilizăm calculatorul în toate cercetările filologice și de aceea este nevoie să găsim metode riguroase pentru a face distincția între tipurile de text.

Ca în multe texte argheziene, lirismul este aici obiectiv, există o aparență de narațiune și o tentativă sau o aparență de dialog. Prin urmare, poetul povestește că este noapte, este singur și aude pe cineva cum bate, cum intră în grădină, cum se lovește pe întuneric de obiecte și nu răspunde când este întrebat în mod repetat cine este, (pronumele interogativ „cine”, are în poezie 11 ocurențe) ceea ce îi trezește neliniște, frică.

Pe de o parte, specific scrisului arghezian este amestecul între stil poetic (expresionist, estetică la care aderă poetul) și stil popular, familiar, care parcă subminează lirismul, îl persiflează, creează o distanță, se obiectivează de expresia propriei trăiri. „Plopii din grădină (6) ..., și s-a urât (13)..., Grivei (18)..., cucuruzii (19)..., știubeiele (23)..., păreții, ... odaia (25)..., numărul din poartă” (33) sunt astfel de elemente care aparțin stilului prozaic, cu nuanțe popular-regionale, și nu celui liric, am putea spune că nu au ce căuta într-o poezie. Prin urmare, în acest text, un receptor neavizat sau o mașină, ar găsi și mărci ale caracterului literar, și mărci ale caracterului non-literar.

Pe de altă parte, la o primă citire, lectorul are tendința de a decoda un text în sensul său propriu, până în momentul în care întâlnește o inadecvare, o contradicție

---

<sup>4</sup> Studiul inducției semantice a făcut parte dintre obiectivele unei baterii de teste asupra receptării textului poetic aplicate de studenții Facultății de limba și literatura română în anul 1976 în tabăra de copii de la Cozia, sub îndrumarea acad. prof. Ion Coteanu. Interpretarea rezultatelor testelor a constituit subiectul unor lucrări de licență.

<sup>5</sup> Mihăilă 1980: 67-70.

care îi invalidează interpretarea prozaică, un impas care nu poate fi soluționat decât printr-o altă interpretare.

În cazul poeziei analizate aici, ceea ce contrariază în primul rând este faptul că poezia se intitulează „Duhovnicească”. Sensul propriu al termenului ar fi „referitor la duhovnic, la viața religioasă, referitor la spovedanie”. Nimic din interpretarea prozaică de mai sus nu pare să aibă conotații religioase. Contrastul dintre text și titlu ne obligă la o nouă lectură, de alt tip.

b) *Viziunea de sorginte folclorică asupra comunicării cu lumea neagră*

Noaptea nu este deci un moment în care întunericul ar putea favoriza pătrunderea în locuință a unei persoane cu intenții rele, frauduloase. Titlul orientează interpretarea nopții spre conotația ei de moment al meditației religioase cu privire la lumea de dincolo, la moarte.

Prin primele două epitete asignare substantivului repetat „noapte”, întunericul capătă consistență, devine un obiect concret: apăsător: „Ce noapte groasă, ce noapte grea” (1). Termenii din primul vers sunt tot din limbajul familiar, dar îmbinarea lor este una neobișnuită. Sensul figurat rezultă din selecția termenilor astfel încât ei să nu facă parte din posibilitățile combinatorii ale limbajului obișnuit, în cazul de față, un cuvânt imaterial capătă epitete care aparțin sferei materialului.

La fel stau lucrurile și cu al doilea vers. Cineva bate, își semnalează prezența și dorința de a intra, ceea ce îl trezește pe cel din casă, ori solicită atenția lui. Dar nu bate în ușă, ori în poartă, ori în fereastră (posibilități combinatorii uzuale ale verbului în sensul contextual), ci în „fundul lumii” (2), lume care reprezintă o noțiune abstractă prin maxima ei generalitate și de la care nu te-ai aștepta să aibă părți componente obiectuale, cum ar fi fundul. Insolitul combinației aparține stilului poetic, dar prozaismul termenului „fund” nu exclude o lectură în cheie ironică a textului.

Secvența de interogații adresate persoanei care pare să fi intrat în grădina sa caracterizează deplasarea acesteia prin negarea circumstanțelor pe care ar putea să i le confere. Prepoziția „fără” are șase ocurențe: „fără lumină, fără lună, fără lumânare (4-5)..., fără somn, fără zgomot, fără pas” (7). După tripla negare a ideii de lumină, care dezvoltă tema nopții, urmează negarea somnului, care nu este provocată de zgomot, ceea ce introduce ideea de veghe, meditație. În fine, faptul că este vorba de un vizitator din altă lume (pătruns prin fundul lumii) reiese din oximoronul „calcă ... fără pas” (7).

Meditația are coordonatele unei viziuni folclorice asupra lumii viilor și lumii morților. Întunericul este un atribut al lumii negre, deci noaptea este momentul propice al comunicării celor două lumi. „Suflet de pripas (8)” este o expresie populară ce exprimă ideea independenței sufletului față de corp. Lumea neagră este populată de suflete ale decedaților, lipsite de materialitate.

Poetul încearcă un dialog cu persoana cea mai familiară din cealaltă lume, mama sa. Adresarea la vocativ către ea este determinată de două adjective din registrul limbajului familiar, primul cu o probabilitate de selecție ridicată, „mamă bună” (12), în vreme ce al doilea exprimă o neașteptată inversare a raporturilor între mamă și copil, cauzată de trecerea ireversibilă a timpului: „mamă mică” (12). Odată ce se mută în

lumea neagră, mama rămâne fixată în aceeași vârstă și aceleași dimensiuni, ori chiar descrește, se dematerializează, în vreme ce copilul își continuă existența în lumea albă, fiind supus evoluției, creșterii, îmbătrânirii.

Presupusa comunicare cu mama venită din lumea neagră este într-un stil popular și familiar, în care rudele schimbă informații una despre alta: Mamei i s-a urât în pământ, iar pe aici, de când a plecat, s-au petrecut următoarele întâmplări: [...]

Numai că, în ciuda stilului ironic, ceea ce relatează comunicarea este un fapt grav, dispariția mamei a inițiat sau chiar a antrenat dispariția întregului univers contingent, casnic. Atotcuprinderea fenomenului extincției este exprimată prin repetiția pronumelui nehotărât „toți”, care are 5 ocurențe (14-17).

Dacă am transcrie tabloul repetițiilor din poezie, pentru a vedea ce idei încearcă ele să sublinieze, am obține:

noapte, noapte (1)  
 fără, fără, fără, fără, fără, fără (4-7)  
 cine? cine? cine? (4-9)  
 mamă. mamă, mamă (11-12)  
 toți, toți, toți, toți, toți (14-17)  
 cine? cine? cine? (26-28)  
 Cine Cine (35)  
 cine? cine? cine? (39-43)  
 uite, uite, uite, uite (47-48).

La prima serie de interogații răspunsul este că lipsa, privarea de lumină și de materialitate este un atribut general, care îi afectează pe toți cei muritori, începând cu originea lor, mama, la a doua serie de interogații răspunsul este eufemistic, iar la a treia serie de interogații obsedante răspunsul va veni în final, cu gravitatea bățăilor în ușă din Simfonia a IX-a de Beethoven. Iată cât de mare este capacitatea acestor repetiții de a organiza textul, stabilind accentele lui. Menționăm că acestea sunt singurele repetiții din text, toți ceilalți termeni au o singură ocurență (cu o excepție, nu lipsită de semnificație, au murit – 2 ocurențe).

În ce privește izotopia morții, ea se concretizează prin abundența de verbe (contextual sinonime) care exprimă figurat încetarea existenței: „nu mai sunt (14)..., au plecat ... ai plecat (15) ..., s-au culcat ... au înnoptat ...(16), s-a învârtit (18)..., a căzut. S-au stârpit (19)..., s-au uscat (20)..., au zburat (21)..., s-au pierdut (22)..., s-au povârnit ... a putrezit (25)..., au murit” (17, 33). Avem aface cu o viziune dinamică a universului în descompunere, în care totul se prăbușește, se dizolvă, se alterează, se pierde. Totuși, nimic sacru nu apare în descriere (până în final), este o dispariție, uscare, stârpire profană.

Elementele concrete abundă. Ele ar putea fi clasificate în două categorii: unele aparțin naturii: „plopul (6, 24)..., pământ (13)..., cucuruzii ... busuiocul și duzii (19-20)..., rândunelele, lăstunii. Știubeiele (22-23)..., spini și bolovani” (32). Altele aparțin civilizației, locuinței umane: „streașina (21)..., păreții ... odaia (25), livada (26)..., numărul din poartă, și clopotul, și lacătul, și cheia (33-34)..., zidul (40)..., un cui (41)..., ușă (43)...,

cenușă” (44). Dacă prima categorie este caracterizată prin deschidere, a doua reprezintă un univers închis, cu tendință spre izolare, interzicere a accesului, limitare.

Faptul că sunt elemente simbolice, și nu descriptive, se poate demonstra prin aceea că nu putem desena un peisaj pornind de la aceste elemente, datorită amestecului între universal și casnic, datorită caracterului disparat.

Pentru a clasifica elementele enumerate mai sus, a trebuit să le considerăm separat de determinanții lor, într-o încercare de a demonstra caracterul contingent, familiar al exprimării. Dar de fapt, distincția dintre prozaic și poetic, dintre abstract și concret, dintre ironie și meditație este ștearsă prin combinațiile la care participă fiecare termen.

Dacă vom urmări modul în care fiecare termen al enumerației de mai sus se combină cu determinanții săi, vom observa că selecția termenilor este inedită, cu grad foarte scăzut de probabilitate, ceea ce creează sens figurat. Vom mai observa că, așa cum, prin determinanții ei, noaptea încetează să mai fie o abstracțiune și capătă atribute concrete, elementele concrete intră în componența unor figuri care le abstractizează sau le spiritualizează, așa încât se formează o țesătură densă de treceri de la concret la abstract și invers, ce face imposibilă atribuirea cu certitudine a unei categorizări.

Prin „toți” (14-17) sunt desemnate persoane apropiate, ar fi de așteptat să fie selectați cei cu trăsătura +uman. Persoanele la care se referă nu sunt numite, totuși, în final se include printre ele „Și Grivei s-a învățat în bot” (18), nume cu sonoritate de carte pentru copii, care a făcut o mișcare caraghioasă, nu s-a mai putut ridica, sprijinindu-se în bot. Tonul glumeț este în contrast cu gravitatea ideii exprimate: „și a căzut” (19). Este vorba aici nu de trăsătura +uman, ci de trăsătura +companie a omului. Prin pierderea companiei, omul în perfectă solitudine este cu atât mai înclinat spre meditație.

Expresia „Toți au înnoptat” (16) este posibilă în limbajul obișnuit doar cu sensul de au petrecut noaptea, caz în care nu poate exista fără complement circumstațial de loc sau fără existența unui complement prepozițional uman, la cineva, cu cineva. Absența oricărui determinant subordonat verbului „a înnopta” este posibilă doar în cazul unui impersonal, aproape întotdeauna reflexiv, deci exclude prezența unui subiect. Construcția cu un subiect animat are probabilitatea 0. Prin urmare, este vorba aici despre o expresie metaforică a trecerii în lumea neagră, care se înscrie în vasta serie verbală sinonimică a dispariției citată mai sus.

Mai remarcăm faptul că subiectul animat, care are o probabilitate ridicată de apariție în ocurență cu verbul a muri, este combinat în mod neatestat cu un impersonal din sfera fenomenelor atmosferice, în schimb inanimatele, obiectele, intră în construcții la fel de improbabile în limbajul normal cu verbul a muri: „Au murit și numărul din poartă/ Și clopotul și lacătul și cheia” (33-34). Combinația firească, „toți au murit” apare și ea în poezie, dar, pe când în limbajul obișnuit nu ar primi decât eventual determinanți temporali sau locali, aici primește un determinant modal gradual a cărui probabilitate de ocurență este extrem de redusă (ar putea fi posibilă cu un subiect vegetal): „toți au murit de tot” (17).

În schimb, subiectul vegetal este combinat în mod neașteptat cu un verb specific subiectelor animale: „s-au stârpit cucuruzii” (19). Dacă totuși vegetalele sunt combinate în mod previzibil, „s-au uscat busuiocul și duzii” (20), atunci ceea ce frapează este coordonarea, care generalizează procesul morții vegetației de la mărunț la înalt, de la perisabil la rezistent.

Tot inedită este și combinația lexicală cromatică: „Plopii-s cărămizii” (24). Se anulează culoarea verde a vegetalului prin complementarea ei și lemnul viu este asimilat lutului ars.

Dacă am observat o mișcare descendentă, de cădere, de surpare, limitele ei superioare, punctul cel mai de sus de pornire încă nu a fost fixat. El s-ar afla în „streașina lunii” (21). Iată o nouă combinație de cuvinte cu probabilitate 0 de apariție în limbajul non-poetic și care șterge distincția pe care am încercat să o stabilim mai sus între universul natural și cel casnic.

Zborul, mișcare ce se opune dominantei descendente a textului și încearcă să stabilească o relație a teluricului cu lumea cerească, este desființat, păsările și chiar albinele dispar într-un spațiu neprecizat: „Au zburat din streașina lunii/ Și s-au pierdut rândunelele, lăstunii” (21-22).

Din nou cu o exprimare anecdotică-prozaică, poetul încearcă să fixeze o limită de timp a procesului dispariției, căderii: „de 20 de ani” (31), când de fapt întreaga poezie exprimă viziunea apocaliptică a unei continuități temporale nelimitate. Limita spațială inferioară a surpării, a căderii o reprezintă suprafața terestră: „Eu sunt risipit prin spini și bolovani” (32), iar faptul că eul poetic se află la această limită reprezintă încheierea (ultima verigă a) unui lanț de existențe, experiențe, percepții.

Gravitatea tabloului este din nou subminată de viziunea naiv-folclorică, vizitatorul este mut și nevăzut „ca-n povești” (29) și primește un nume eufemistic, „Cineștie-Cine” (35), rostirea numelui unei forțe supranaturale echivalând în folclor cu invocarea ei, aducătoare de nenorociri.

### c) *Viziunea de sorginte biblică*

Iată însă că, drept ultimă etapă a meditației, împletindu-se cu concepția populară despre lumea albă și lumea neagră, finalul poeziei aduce în discuție niște simboluri religioase de origine biblică.

Tonul grav câștigă teren, autopersiflarea lirismului încetează și poetul exprimă angoasa experienței nemaitrăite „care n-a mai fost și care vine” (36). Privirea care prin întuneric „vede cugetele toate” (38) este ochiul divin, sugerat de o serie de contradicții în termenii logicii comune: deși este întuneric el vede lucrurile care nu se pot vedea nici pe lumină.

O altă formă de exprimare a neliniștii, a cugetării chinuitoare este combinația improbabilă statistic a termenilor „scobește zidul cu carnea lui,/ Cu degetul lui ca un cui” (40-41).

Deși fragilă, carnea, suferința, conștiința umană poate scobi zidul de materie dură; neliniștea, obsesia este ascuțită ca un cui.

Răspunsul la șirul de 9 interogații chinuitoare vine din partea personificării chinurilor. Divinitatea care prin supliciu aduce reînvierea perpetuă a naturii și renașterea

purității conștiinței umane este obosită, gata să-și abandoneze misiunea. Setea ei, adăpată cândva cu oțet și fiere, este acum ca de cenușă: „Mi-e limba aspră ca de cenușă” (44).

Răspunsul, vederea, sunt evidențiate prin „uite” care are 4 ocurențe: „Uite sânge, uite slavă,/ Uite mană, uite otravă” (47-48). Sângele, slava, mana și otrava sunt cupluri antitetice care definesc sacrificiul. Abandonarea sacrificiului prin fuga de pe cruce și prin ascunderea în brațele perisabile ale umanului este de fapt cea care explică viziunea apocaliptică a prăbușirii universului natural și casnic din poezie, încetarea regenerării reprezintă încetarea existenței: „Am fugit de pe Cruce./ Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine” (49-50). Poetul pare că își identifică destinul cu sacrificiul divin și refuză în stil ironic experiența ultimă, terifiantă, a dispariției.

d) *Integrarea celor trei lecturi*

Cele trei lecturi nu se succed, ci își pot găsi argumente pe întreg parcursul textului.

Nuanța din nou ironică și familiară a ultimului vers „Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine!” minează gravitatea ideii poetice. În fond și sacrificiul, și abandonul lui sunt tot posibile scenarii care se repetă în fiecare dintre noi la anumite intervale de timp, prăbușirea și regenerarea se succedă cu regularitate, pateticul și banalul sunt două fețe ale vieții spirituale umane. Nu altfel stau lucrurile cu viziunea folclorică și cea religioasă asupra lumii de dincolo. Viziunea folclorică o înglobează mai mult sau mai puțin contradictoriu pe cea biblică, iar viziunea religioasă nu poate face abstracție de credințele populare și ambele au rădăcini mitice comune.

O modalitate predilectă de expresie a scrisului arghezian este contradicția. Ea se manifestă aici între tonul ironic și cel grav, între abstract și concret, între cosmic și casnic, între sacru și profan.

Mecanismul prin care se creează tensiuni între aceste extreme este selecția improbabilă din punct de vedere statistic în limba obișnuită a termenilor care intră în combinații. În termenii vechii stilistici, ar fi vorba despre noutatea și originalitatea metaforei, însă aici am încercat să analizăm mai exact modul în care acest tip de metafore ia ființă.

### 3. Concluzii la concluzii

De curând un informatician, acad. Dan Tufiș, mi-a spus că profesorul Coteanu i-a încredințat cândva sarcina de a-i uni pe cercetătorii filologi cu cercetătorii informaticieni specialiști în prelucrarea limbajului natural. El a știut să îmi spună care a fost anul morții profesorului, 1996.

Tot de curând, am asistat la lansarea unei cărți despre filmele lui Tarkovschi, teza de doctorat a Marinei Roman. Au luat cuvântul câțiva critici de artă, teatru și film, care au afirmat că la Cercul de poetică al domnului profesor au învățat ce este metafora în toate artele. Iată că, dacă unii cercetători din aceeași branșă l-au uitat, memoria lui este vie printre cei de alte specialități!

Domnul profesor nu a fugit niciodată de pe Cruce. A fost mereu deschis față de noile teorii, un neobosit scormonitor cu gândul printre noțiuni și constructe teoretice, mereu desființând scheme și intuiții, ale sale și ale altora, în încercarea de a ajunge la esențe, la adevăruri. Deși era o ființă slabă, măcinată de boli și îndoieli, ne-a ocrotit și nu ne-a dezamăgit niciodată pe noi, cei mai „mici” decât el. Noi însă, desigur că da, l-am dezamăgit de multe ori, când, în lupta cu sarcinile de serviciu, acolo unde am fost trimiși, am abandonat pentru un timp, sau pentru totdeauna, munca de cercetare pentru care ne-a pregătit, am încetat să ne punem întrebări mistuitoare despre rostul metaforei și despre rostul poeziei. Dacă ar fi să putem comunica cu lumea neagră, mesajul lui ar fi, desigur, să nu abandonăm nobila misiune pe care ne-a încredințat-o, de a studia limba și poezia, de a fi permanent deschiși la noile teorii, într-o neobosită căutare a esenței lor.

## BIBLIOGRAFIE

- Coteanu, I., 1973, *Stilistica funcțională a limbii române I, Stil, stilistică, limbaj*, București, Editura Academiei.
- Manning, Christopher D., Henrich Schütze, 1999, *Foundations of Statistical Natural Language Processing*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press.
- Mărănduc, Cătălina, 2005, *Norme de corectă formare a textului – din perspectivă pragmatică*, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, col. Universitas.
- Mihăilă, Ecaterina, 1980, *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu.

## Anexă

Duhovnicească  
Tudor Arghezi

1. Ce noapte groasă, ce noapte grea!
2. A bătut în fundul lumii cineva.
3. E cineva sau, poate, mi se pare.
4. Cine umblă fără lumină,
5. Fără lună, fără lumânare
6. Și s-a lovit de plopii din grădină?
7. Cine calcă fără somn, fără zgomot, fără pas
8. Ca un suflet de pripas?
9. Cine-i acolo? Răspunde!
10. De unde vii și ai intrat pe unde?
11. Tu ești, mamă? Mi-e frică,
12. Mamă bună, mamă mică!
13. Ți s-a urât în pământ.
14. Toți nu mai sânt,
15. Toți au plecat de când ai plecat.
16. Toți s-au culcat, ca tine, toți au înnoptat,
17. Toți au murit de tot.
18. Și Grivei s-a învârtit în bot
19. Și a căzut. S-au stârpit cucuruzii,
20. S-au uscat busuiocul și duzii,

21. Au zburat din streașina lunii
22. Și s-au pierdut rândunelele, lăstunii.
23. Știubeiele-s pustii,
24. Plopii-s cărămizii,
25. S-au povârnit păreții. A putrezit odaia...
26. Ei! cine străbătu livada
27. Și cine s-a oprit?
28. Ce vrei? Cine ești
29. De vii mut și nevăzut ca-n povești?
30. Aici nu mai stă nimeni
31. De douăzeci de ani...
32. Eu sunt risipit prin spini și bolovani...
33. Au murit și numărul din poartă
34. Și clopotul și lacătul și cheia.
35. S-ar putea să fie Cine-știe-Cine...
36. Care n-a mai fost și care vine
37. Și se uită prin întuneric la mine
38. Și-mi vede cugetele toate.
39. Ei! Cine-i acolo-n haine-ntunecate?
40. Cine scobește zidul cu carnea lui,
41. Cu degetul lui ca un cui,
42. De răspunde-n rănilile mele?
43. Cine-i pribeag și ostenit la ușă?
44. Mi-e limba aspră ca de cenușă.
45. Nu mă mai pot duce.
46. Mi-e sete. Deschide, vecine,
47. Uite sânge, uite slavă.
48. Uite mană, uite otravă.
49. Am fugit de pe Cruce.
50. Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.