

DANILO DE SALAZAR

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

„Am înțeles 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? Și cine-s eu?” (Fundoianu 2011, p. 108): seria interogativă din faimoasa introducere *Câteva cuvinte pădurețe* este expresia esențială a dinamicilor poetico-existențiale pe care se întemeiază cartea publicată de B. Fundoianu în 1930 la București, un volum ce se desfășoară sub semnul unei tensiuni intime a autorului, căreia îi corespunde complexitatea structurală și semantică a versurilor. Prefața – sau, pentru a folosi cunoscuta definiție a lui Mircea Martin, „O prefață care nu (prea) prefătează” (Martin 2011, p. 79) – a condiționat în mod iremediabil lectura critică a poemelor conținute în *Priveliști*, fiind punctul de plecare al oricărei tentative exegetice menite să deslușească contradicțiile, mai mult sau mai puțin aparente, iscate de autor. Caracterul contradictoriu al acestei autoreprezentări este fructul agitației reale ce îl afectează pe Fundoianu într-un moment crucial al propriei existențe poetice<sup>1</sup>, dar se percepe și o atitudine provocatoare, poate un fel de precauție față de cititorul care se va confrunta cu un *unicum* al expresiei lirice în panorama literaturii române moderne<sup>2</sup>. Dacă, pe de o parte, existența respectivei prefețe apare derutantă pentru cititorul ce-și pierde șansele de a fi ghidat în lectura unei opere a cărei coerență e greu de identificat, pe de altă parte solicită participarea lui sufletească și critică, punându-l pe același plan cu autorul, care nu propune nici o soluție interpretativă, ci descrie doar starea personală subiacentă actului de creație, împărțându-și, poate în mod intenționat, lăuntricele neliniști și propriul freamăt poetic:

„Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creștere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai există în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri armatele cenușii și tobele bătând a moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventata* astăzi *priveliști* de arătură, mâine exaltarea mistică a morții în pâne. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că descripția lui nu avea un model real, ci naștea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic de gloanțe, de sârmă ghimpată, de tancuri” (Fundoianu 2011, p. 105–106).

Instabilitatea discursului se face mai evidentă în anumite pasaje, unde poetul oscilează în definierea propriei poziții față de poemele lui, chiar din incipit: „Volumul

<sup>1</sup> Volumul *Priveliști* a apărut în anul 1930 la Editura Cultura Națională din București, și conținea poemele scrise între anii 1916 și 1923.

<sup>2</sup> Mircea Martin (2011, p. 68), scriind despre atitudinea poetului față de peisaj, recunoaște: „Peisajul stilizat de oroare și stupefacție, mai rar de îngăduință sau compasiune, din *Priveliști*, este *unic* în literatura română”.

de față aparține unui poet mort” (*ibidem*, p. 105), sentință pusă în discuție doar câteva rânduri mai jos: „Nu-i încă momentul să hotărâsc dacă sunt eu mortul sau dacă eu asasinul” (*ibidem*) și legată de ideea publicării cărții: „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 rușine. Ar fi trebuit s-o ard sau cel puțin 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 contradicție ar fi inadmisibil din punct de vedere critic, ele fiind mai degrabă manifestarea unei copleșitoare implicări personale în actul poetic, care se traduce în abaterea de la limitele exprimării și ale logicii superficiale a textului, detectabilă în anumite configurații expresive ce conferă o aură de poeticitate respectivei prefețe: „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 existența unor nivele diferite sau, mai bine spus, a unei stratificări, cum afirmă Mircea Martin în valorosul lui studiu introductiv la ediția din 1978 (Martin 1978, p. XXXIV), reluând conceptul în volumul mai recent apărut în seria „Fundoianu – Fondane”: „Faptul că principiul de selecție 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 și pe care o susțin în continuare – reprezintă o probă clară a unei opțiuni programatice” (Martin 2011, p. 70).

### 1. Privirea lăuntrică asupra peisajului

Titlul dat volumului, *Priveliști*, explicitează, prin caracterul lui înșelător, complexa dinamică a poeziei fundoiene: „Cele mai multe dintre poemele incluse de autor în volumul său din 1930 par concepute anume spre a contraria așteptările induse de titlul sub care au fost așezate și, în același timp, spre a submina actul și ideea însăși de *contemplație*” (*ibidem*, p. 65); câteva pagini mai încolo, citim: „Departate de a se pierde într-o contemplație poetizantă, peisajele sale nici măcar nu sunt descriptive decât într-un sens limitat și, de cele mai multe ori, subordonat altor inițiative” (*ibidem*, p. 92). Autorul însuși declară în paginile revistei *Rampa* în 1921: „Nu aștept alte peisaje, fiindcă peisajul va fi totdeauna același. Știu prea bine că eu creez peisajul” (Fundoianu 1921, *apud* Martin 1978, p. XVI), sugerând perspectiva intimă și anti-impresionistă a propriului act de creație, care presupune, cum a fost observat în mod impecabil de Ion Pop în postfața volumului de poezie antumă, o „detașare de modelul imediat-real, definiția poeziei drept construcție vizionară” (Pop 2011, p. 315). *Priveliștile* lui Fundoianu nu sunt altceva decât exacerbarea deformantă a unui peisaj ce se construiește în dimensiunea lăuntrică a omului, definind un proces evocator ce nu ține de observația realistă și lucidă

asupra lumii exterioare, ci, mai cu seamă, de neliniștile poetului<sup>3</sup>. 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 tradiția consacrată a pastelului, propunând alăturări stridente din care se alcătuiesc configurații retorice ce pretind un efort hermeneutic cu țintă ontologică.

Ideea este bine sintetizată în formula folosită de M. Martin drept titlu în menționata introducere din 1978: *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși*, ce sugerează un aspect atins de critică, dar nu chiar exploatat, adică esența eminentamente sinestezică a volumului, simptom al unei perspective vizuale ale cărei puncte de fugă se pierd în spațiul indeterminat al propriei ființe. 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 și tinzând să se autoanuleze: este vorba de momentele în care intră în joc „tăcerea”, întocmind, în combinație cu determinanta privirii pe care se întemeiază cartea, o configurație sinestezică la limită, pe axa vizual-auditivă. Tăcerea este un element obsedant în versurile lui Fundoianu<sup>4</sup>, și faptul că ea se inserează în interiorul versului, nefiind supusă niciodată „dictaturii rimei”<sup>5</sup>, este semnul unei hipervalorizări semantice a cuvântului, ce-și face simțită prezența în două ipostaze diferite: una activă, tăcerea participând în calitate de subiect primar la construcția metaforică; cealaltă pasivă, manifestându-se nu în mod direct, ci prin condiția 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 construcția privilegiată pentru o redeterminare ontologică a realității, în cazul tăcerii transformând absența sunetului într-o „prezență 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 mișcării” (Pop 2011, p. 318).

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

<sup>3</sup> „Peisajul e deformat, «desfigurată» de o percepție puternic «subiectivă»; ne aflăm nu în fața unei pure, servile descripții, a unei «vederi», ci a unei *viziuni*. Ceea ce se vede nu e atât peisajul, cât eul liric însuși” (Petrescu 2003, p. 76–77).

<sup>4</sup> Acest aspect este remarcat și de Radu I. Petrescu: „Într-o asemenea lume, *tăcerea* este o prezență copleșitoare” (*ibidem*, p. 90).

<sup>5</sup> „Uneori nici dictatura rimei nu ar trebui ignorată, adică scontarea pe rima cerută de versul anterior și căderea pe ea în disprețul conținutului și al logicii succesiunii. Nu o dată, și-ul cu care încep frecvent versurile fundoiene are o funcție pur adițională și spațială, deloc temporală și consecutivă” (Martin 2011, p. 70–71).

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

## 2. Metafora între vizual și 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), își focalizează atenția asupra raportului dintre imaginea verbală și imaginea non-verbală, descriind argumentele pe baza cărora este privilegiată, din punct de vedere teoretic, când dimensiunea iconică, când producția verbală a imaginii, distincția fiind strict legată, în primul rând, de arbitraritatea semnului și a semnificantului, și, 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 distanțe mai mari, de a sugera nesfârșite 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 recunoaște imaginii vizuale o amploare mai mare, în funcție de atitudinea contemplativă pe care o suscită, în timp ce limbajul rămâne într-o dimensiune ideală și, în plus, este condiționat 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 „opozitie” 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)<sup>6</sup>. Ideea

<sup>6</sup> „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’ent-

lui Paul Ricœur se regăsește în discursul lui Wunenburger care, la începutul paragrafului menționat, introduce argumentul recunoscând poziția privilegiată a văzului, în funcție de forța „extazei perceptive” pe care este în stare să o producă<sup>7</sup>, pentru a reabilita apoi imaginea lingvistică, ea fiind capabilă de a depăși starea perceptivă și de a redefini categoriile ontologice ale realului prin creația unor raporturi inedite ce invocă actul interpretativ și 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 și se răspândesc teoriile interacționiste ale figurilor analogice, pe baza cărora atenția nu mai este focalizată asupra cuvântului unic – ca elementul în care se realizează procesul de deviere a semnificatului –, ci asupra contextului, ținând seamă de efectul combinat al conceptelor exprimate de cuvintele implicate în construcție. Ca și simbolul, metafora anulează distincția între sens propriu și sens figurat și, în mod consecvent, cea de *écart* și 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).

Depășirea concepției substitutive este expresia unei exigențe hermeneutice ce recunoaște metaforei un caracter revelator și profund, purtător de semnificații din ce în ce mai noi. „Dezvăluirea” este prerogativa subiectului interpretant, care este chemat să opereze pe plan contextual, spațiul 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 și definitivă a metaforei, reducând figura la un nivel de necesitate expresivă, echivalent, de fapt, cu moartea ei. Ideea – într-un fel înșelătoare – 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 și 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).

<sup>7</sup> „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).

priu „metaforei vii”, ce determină chiar și existența ei și 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)<sup>8</sup>. Metafora subordonată mecanismului substituirii nu mai are puterea de a evoca și de a sugera, ci este constrânsă la un simplu act de denumire ce nu adaugă nimic nou, conotându-se ca un procedeu static și 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” (Ricoeur 1975, p. 111).

### 3. Interacțiunea conflictuală

Ideea de deviere față de sensul propriu al cuvântului ar presupune un grad de neutralitate a limbajului pe care Ricoeur îl refuză în mod categoric: „Le langage neutre n'existe pas” (Ricoeur 1975, p. 178). Constructul elaborat de filozoful francez este fructul unui lung parcurs teoretic care pornește 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” (Ricoeur 1975, p. 104–105).

Paul Ricoeur reia contribuția lui I. A. Richards, cel care, în *The Philosophy of Rhetoric* (1936), propune în mod incisiv și 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 „superstiții 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

<sup>8</sup> Reluând teoria lui Richards, Ricoeur 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” (Ricoeur 1975, p. 103).

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 semnificației” (cf. *ibidem*, p. 41), conform căreia sensul frazei nu derivă din cel al cuvintelor ce o compun, ci dimpotrivă sensul cuvântului este obținut prin dezmembrarea frazei și izolarea singurelor părți. În capitolul *The Interanimation of Words*, Richards (*ibidem*, p. 47–66) explică în mod detaliat funcționarea acestui procedeu și pune bazele pentru a prezenta inovatoarea lui teorie asupra metaforei, considerată ca o „tranzacție” 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 interacțiunii dintre un *tenor* – o idee, un gând – și 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<sup>9</sup>: „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 interacționistă a lui Richards are meritul de a depăși 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 puțină atenție fenomenului de contradicție ce devine evident pe plan sintagmatic, cel pe care operează în schimb Max Black când, în anul 1962, își publică *Models and Metaphors*. Filozoful anglo-american analizează incongruența semantică ce se realizează între un cuvânt folosit în „mod metaforic” (*focus*) și contextul în care el este introdus (*frame*), regăsind valoarea metaforică a *focus*-ului chiar în raportul lui cu contextul dat<sup>10</sup>: „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)<sup>11</sup>. Se remarcă astfel diferența față de alegorie, proverb și enig-

<sup>9</sup> Pentru o explicație detaliată a conceptelor de *tenor* și *vehicle*, a se vedea capitolul „Metaphor” (Richards 1965, p. 89–112).

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> Black adaugă: „Recognition and interpretation of a metaphor may require attention to the *particular circumstances* of its utterance” (*ibidem*, p. 29).

mă, construcțiile în care fiecare cuvânt al frazei este folosit în cheie metaforică<sup>12</sup>. Black recunoaște o fundamentală valoare informativă enunțului metaforic, distingând trei tipuri de procese: *substitution-metaphor*, *comparison-metaphor* și *interaction-metaphor*. „Substitution-metaphors and comparison-metaphors can be replaced by literal translations (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 existența unui subiect principal (*principal subject*), asupra căruia, printr-un sistem de asocieri și implicații, se aplică așadar 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, evidențiind și limitele teoriilor propuse, recunoaște oricum meritul lor de a determina legătura necesară și reciprocă ce se configurează, într-o construcție metaforică, dintre cuvânt și context<sup>13</sup>: „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 lărgeste spectrul analitic și amplifică categoriile lui Black, depășind nivelul frazei, și focalizând atenția pe alegerea interpretativă relativă unui text întreg. Numai după o intenție interpretativă particulară se poate determina, conform lui Prandi, existența unui conflict în termeni de coerență, esența metaforei vii dovedindu-se nu doar ca expresia izolată sau în raport cu fraza în care apare, ci, mai ales, în raport cu categoriile realității pe care se operează și cu textul de referință în globalitatea lui: „Nu se poate vorbi de coerența textuală referitor la o expresie izolată, ci doar considerând relația contingentă pe care o expresie o întreține cu un anumit text. În al doilea rând, coerența nu este independentă de alegerile interpretative” (Prandi 2008, p. 16)<sup>14</sup>. În

<sup>12</sup> „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).

<sup>13</sup> „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).

<sup>14</sup> „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

acest cadru teoretic, metafora se profilează în mod definitiv, dar nu definitiv, drept o figură născută dintr-un conflict, al cărei conținut „nu coincide cu semnificația expresiei incoerente, ci este efectul contingent și reversibil al unui act de interpretare textuală sau discursivă, ce ține de dimensiunea «indexicală» în care se regăsește interpretarea oricărui mesaj” (*ibidem*, p. 13)<sup>15</sup>. Metafora conflictuală reprezintă, în perspectiva noastră, tipul ideal de metaforă, deosebindu-se de alte modele în baza unui rezultat diferit al procesului interacțional între termenii implicați:

„Interacțiunea este un proces *dinamic* în care sunt implicate concepte eterogene – unul coerent și altul străin – ce intră în competiție pentru a caracteriza același obiect, admițând ca sold o mărime algebrică, ce poate avea o valoare negativă, nulă sau pozitivă. În cel dintâi caz, este vorba de catahreză, adică pur și simplu de extinderea semnificativului unui cuvânt: conceptul străin își adaptează conținutul 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 îndeapărtează conceptul străin, înlocuindu-l. În cel de-al treilea caz, este vorba de o proiectare: conceptul străin intervine în mod activ asupra identității subiectului de discurs pertinent” (*ibidem*, p. 12)<sup>16</sup>.

#### 4. Tăcerea în construcția metaforică

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

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

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

<sup>15</sup> „[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).

<sup>16</sup> „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 cataresi, 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).

Majoritatea construcțiilor metaforice din volumul *Priveliști* în care este implicată „tăcerea”, în forma ei substantivală, sunt de tip verbal, mult mai numeroase decât cele adjectivale și substantivale; lipsesc însă construcțiile adverbiale. Extrem de interesant este faptul că, prin caracterul ei inefabil, tăcerea se pretează în mod exclusiv configurațiilor 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 obișnuit și superficial, ar putea fi asimilat ideii de moarte sau de neant. Simpla substituție, chiar bazată pe un mecanism sinecdotic prin descompunere în seme<sup>17</sup>, își revelează insuficiența față de un concept atât de singular, a cărui existență presupune o absență (în acest caz, a haosului, cele două elemente combinându-se printr-un sistem de opoziție ciclică). În poezia lui Fundoianu, vedem însă o răsturnare a perspectivei, aceasta fiind direcția pe care se orientează interpretarea noastră: tăcerea posedă un potențial vitalizant, în ea pulsează viața și 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 *Priveliștile* lui B. Fundoianu, tăcerea întreține un raport privilegiat cu apa pozitivă și matricială.

#### 4.1. Verbul

Deși configurația metaforelor verbale face să ne focalizăm atenția pe plan strict sintagmatic, fiind vorba de o structură *in praesentia*, în care figurează cei doi termeni din interacțiunea conflictuală, chiar metaforicitatea proprie unui verb impune deseori mutarea perspectivei analitice pe plan paradigmatic, în funcție 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 pertinenta enunțului deosebește, după distincția operată de Michele Prandi, verbele substitutive de cele non-substitutive<sup>18</sup>. Datorită pomenitei ei inefabilități, nu pare să existe nici un verb care să nu fie metaforic în relația 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 față, o interacțiune conflictuală ireductibilă, a cărei inteligibilitate este subordonată unui ineluctabil efort hermeneutic. În cazul

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> „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 propositionnels impliqués. [...] Mais, si le transfert, au lieu de parcourir des connexions préalablement définies, dépasse les frontières conceptuelles explorées par le lexique, la *métaphore* est irréversible” (Prandi 1992, p. 121–122).

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

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

Ocurența 1 dovedește imposibilitatea de a înlocui verbul „a cădea”, el fiind coerent în contextul poemului, unde se întâlnesc și alte trimiteri la agenți atmosferici: „În târg miroase a ploaie” (v. 1); „Vântul nisip aduce” (v. 2); „Căruțe fugărite de ploaie au trecut” (v. 6); „auzi cum ploaia stinge fanarele cu gaz” (v. 10). Contextul ne ajută să identificăm dinamica subiacentă relativei construcții metaforice, dar nu oferă nici o șansă de a rezolva conflictul conceptual. Dinamica pare să fie aceeași și în ocurența 2, unde însă se conturează mai bine fenomenul căruia îi este asimilat subiectul interacțiunii: verbul reflexiv „a se așeza” trimite, în mod destul de explicit, la zăpadă, ipostază specifică a elementului acvatic, stare de imobilitate vie în care formele și culorile sunt anulate, tinzând spre nedeterminarea de început, spre iarna primordială care anunță primăvara ființei. Absența – fie și aparentă – a sunetelor se dovedește drept trăsătura comună a tăcerii și zăpezii, dar această asociere semică nu produce nici un rezultat pe plan conceptual, în afară de o eventuală „suprimare” a figurii ce s-ar obține înlocuind termenul „tăcere” cu „ninsoare”, cuvânt ce își manifestă o anumită relevanță semantică și cu adjectivul „lungă”. Proiectivitatea metaforei pretinde menținerea tensiunii, pentru ca puterea și sugestivitatea imaginii propuse să fie amplificate chiar de irezolvabila incongruență între termenii implicați. Amplificarea valenței simbolice a cuvintelor într-o relație metaforică devine și mai intensă în ocurența 3, unde asistăm la evocarea unei vârste ce există doar în amintire: expresia „tăcerea mă-nzăpezea” suscită ideea unei mute reverii din copilărie<sup>19</sup>, în care singurătatea sugerată de tăcere se îmbină cu puritatea copilărească ce-și găsește corespondența în candoarea zăpezii, într-o stare intimă în care dimensiunea temporală este anulată. În această privință, sesizăm și folosirea timpului imperfect – timpul povestirii – care se regăsește într-un alt vers din același poem: „Tăcerea de salină încremenea în casă” (v. 20), unde „încremnerii” timpului i se asociază tema casei, care, pe plan simbolic, revelează o intimitate profundă, mișcându-se pe aceeași direcție a imaginilor repausului și, în ultimă instanță, a pântecului matern<sup>20</sup>. Poemul *Un tren de marfă...* (Fundoianu 1978, p. 28)

<sup>19</sup> 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 fondante exhume, du plus profond passé, un paysage archétypal, celui de l'enfance roumaine” (Vanhese 2004, p. 78).

<sup>20</sup> „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:

îndreptățește 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 și substantivul

Adjectivul intră în configurația metaforică ca modificator, atribuind substantivului de care se leagă calități ce nu-i sunt proprii. Interacțiunea se desfășoară pe plan sintagmatic, deși 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 coerența enunțului se revelează ca insuficientă, sau imposibilă, avem de a face cu o metaforă a cărei forță evocatoare rezidă chiar în ireductibila tensiune între termenii ce o compun (cf. Prandi 1992, p. 97–102). Găsim puține ocurențe strict adjectivale în volumul *Privești*, care tind să confirme validitatea traiectoriei analitice alese, conferind tăcerii valențele proprii elementului acvatic:

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

Umiditatea, conotația intimă a apei, interacționează în mod conflictual cu tăcerea, pe bază unui raport sinestezic care nu admite o soluție pe plan semantic, în afara de un proces metonimic ce ține de izotopia strict realistă a imaginilor din versurile propuse, după care tăcerea ar putea fi asimilată pustietății unui loc în urma unei ploii. O asemenea soluție nu pare doar forțată, ci și nejustificată în raport cu restul poemului, care impune o interpretare simbolică a textului, elementul acvatic fiind nucleul unor imagini ce țin de dimensiunea mitică a existenței: „și un Cupidon, ciupit de timp, c-un arc, / aruncă ofticos și paralytic / apa ascunsă în mădularul mitic” (v. 11–13); „(Fântână, curgi aducerea-aminte)” (v. 21). Ne-pertinența semantică a construcției „tăcerea umedă” din primul vers este accentuată, în ocurența 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 configurațiile metaforice care interesează în mod preeminent alte părți ale discursului, producând deseori modificări determinante ce nu pot fi neglijate în procesul analitic. Este și cazul unor metafore nominale: conform categorizărilor canonice propuse de Michele Prandi, structurile metaforice de tip substantival se pot deosebi în funcție de absența sau prezența în enunțul respectiv a unuia din cei doi termeni implicați în construcție, 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)<sup>21</sup>. 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).

<sup>21</sup> „Le trope de forme paradigmatique propose un développement facultatif du conflit conceptuel” (Prandi 1992, p. 245).

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

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

Adjectivul „uzi” reprezintă aici nexul interacțiunii, nu doar creând legătură între substantive, ci fiind elementul care determină trecerea de la o realitate imanentă la o dimensiune cosmic-existențială, care reclamă o interpretare de tip simbolic: într-o izotopie realistă, cuvântul își manifestă relevanța semantică cu subiectul din versul 4, „porumbeii cei albi”, și cu substantivele care ocupă poziția de complement, „sânge” și „lapte”; coerența se rupe însă în relația cu „tăcerea”, care devine astfel *focus*-ul metaforei – în timp ce ceilalți termeni mențin armonia semantică a *frame*-ului, acordându-se cu adjectivul respectiv care presupune acțiunea unei substanțe lichide asupra subiectului. Tăcerea este asimilată unui lichid și este asociată celor două principii vitale, sângele și laptele, ultimul fiind legat, prin distinctiva lui culoare, de „porumbeii albi”, imagine densă în valențe simbolice, care ne trimite cu gândul la Potopul Universal și, mai ales, la Sfântul Duh plutind peste apele primordiale (cf. Chevalier–Gheerbrant 2008, p. 269). Acestei întoarceri spre originile cosmice îi face ecou aceeași dinamică reprodusă pe plan personal: laptele evocă figura maternă, cu toate valorile simbolice pe care ea le presupune, precum liniștea și repaus, hiperdeterminate chiar de „tăcerea lungă” care, pe plan paradigmatic, devine comparantul metonimic al morții, subiect de discurs primar pe care îl recunoaștem citind următorul vers din poem: „[porumbeii] par niște urne pentru cenușile de morți” (v. 9). Moartea se dovedește a nu fi definitivă prin recurgerea la elementul acvatic din ultimul vers, în care e menționată Veneția și sufletul ei de apă: „Veneție, porumbii au sufletul tău simplu” (v. 12). Recurenta combinație tăcere-apă, încă o dată, face ca moartea să fie înțeleasă ca pregătire pentru un nou început (cf. Bachelard 1942, p. 7–28).

### 4.3. Grupurile bi-nominale

Majoritatea ocurențelor metaforice substantive din volumul *Privești* sunt de tip bi-nominal: este vorba de un model particular de construcție, în care interacțiunea este activată de prepoziția „de”, sau, în cazul specific al limbii române, prin genitiv. Acest tip de construcție metaforică prevede o configurație gramaticală de tip nume–complement, și se desfășoară pe plan sintagmatic, deși, cum subliniază în mod punctual Annafrancesca Naccarato,

„Le conflit sémantique se déroule toujours au niveau syntagmatique (*in praesentia*) 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*

*praesentia*, 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 configurațiilor bi-nominale este proba unei specifice strategii expresive, ce se exprimă prin forțarea deloc întâmplătoare a raporturilor dintre cuvinte și prin căutarea unor stridente ce au scopul de a destabiliza fundamentele unei realități din care autorul pare să caute o cale de scăpare. Ne-pertinența se manifestă și în dezacordurile sintactice, cum se întâmplă și în versul următor, unde nu găsim doar pomenita alăturare „zăpadă-tăcere”, ci și disonanța între subiect și 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 apariției volumului, autorul declară: „Atenție! A nu-mi corecta sub nici-un pretext greșelile de limbă, acordurile... Când scriu «zăpada de tăcere în care corbii coase», nu pune nici «corbul», ca s-o dregi, nici «cos», ci crucește-te numai și dă-mă dracului”<sup>22</sup>. Acest dezacord face ca identificarea subiectului enunțului să fie mai dificilă și să considerăm că ar putea fi vorba de ceea ce Mircea Martin definește „dislocarea argheziană a sintaxei” (cf. Martin 1978, p. XXXV). Nu lipsesc elementele simbolice care evocă trecerea dimensională – „troița” care se așază acolo unde este o răspântie de drumuri, și „cânele” care, după Chevalier și Gheerbrant, este un animal psihopomp<sup>23</sup> –, dar nici imaginile cu caracter prevestitor, precum „corbii” (cf. Chevalier-Gheerbrant 2008, p. 285–286) și verbul „a coase”, cu o referință destul de clară la „șeserea destinului”<sup>24</sup>.

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 enunțului nu permite identificarea unui *focus*, din cauza dublei sinestezii ce se configurează în versul respectiv, în care sunt implicate deodată cele trei simțuri: văzul prin privire, auzul prin tăcere și simțul tactil, prin senzația de căldură. Aceas-

<sup>22</sup> Scrisoare din arhiva Paul Daniel citată de Mircea Martin (1978, p. XXXIII).

<sup>23</sup> „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).

<sup>24</sup> 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 *Privești*, *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).

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 coerența metaforei, prin uniformizarea sferelor senzoriale. Dar tăcerea, revelându-și propria ireductibilitate, menține viu conflictul metaforic, care necesită o participare activă a subiectului interpretant. Cine poate afirma că metafora din ocurența respectivă nu stimulează ideea unei dimensiuni prenatale, în speță căldura plăcută din interiorul pântecului matern? Cum observă marele teoretician al imaginariului, 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). Depășirea realității imanente este aici completă, conflictul conceptual nu cere nici o soluție, ci puterea lui evocatoare se datorează perspectivei analitice ce ține cont nu doar de relațiile dintre cuvinte, și nici de raportul exclusiv al cuvântului cu contextul metaforic al enunțului în care apare, ci de dimensiunea globală a întregii opere, singura în care interacțiunea își poate regăsi și manifesta sensul. Momentele în care este evocată tăcerea sunt cele în care poetul oscilează între ființă și ne-ființă, metaforic reproduse printr-un *regressus ad uterum*, ce revelează convingerea sau, mai bine spus, speranța unui nou început. În volumul *Priveliști*, tăcerea se configurează drept manifestarea simbolic-expresivă a unei inexprimabile și nostalgice neliniști, ce se naște, prin experiența 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 cioplește 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 mișcarea de avangardă românească*, București, 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*, București, Editura Minerva, 1978.  
 Fundoianu 2011 = B. Fundoianu, *Opere*, I. *Poezia antumă*. Ediție critică de Paul Daniel, George Zarafu și Mircea Martin, București, Editura Art, 2011.  
 Groupe μ 1982 = Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.  
 Jung 1950 = Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, Genève, Georg, 1950.  
 Martin 1978 = Mircea Martin, *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși*. Studiu introductiv la Fundoianu 1978, p. V–XXXVII.  
 Martin 2011 = Mircea Martin, *Poezia lui B. Fundoianu, o poezie care „știe” mai mult decât poetul*, în Fundoianu 2011, p. 65–99.

- 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*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2003.
- Pop 2011 = Ion Pop, *Neliniștea lui Fundoianu*. Postfață 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 *PRIVEȘTI* (Abstract)

The aim of this study is to investigate the symbolic connotation of silence in the volume of poetry *Privești* by B. Fundoianu, analyzing the metaphorical occurrences 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 Romana  
c/o Dipartimento di Studi Umanistici  
Via P. Bucci, cubo 28/b – II piano  
Arcavacata di Rende (Cosenza)  
Italia  
danilo.desalazar@gmail.com*