

## ***STYLISTICA REDIVIVA. SCHIȚĂ DIACRONICĂ A UNEI FIGURI SINTACTICE: ANAFORA***

**0.** Considerat ca al treilea moment de inovare estetică, după avangardă și modernism, acesta din urmă incumbând însă și simbolismul, expresionismul, dadaismul și suprerealismul, postmodernismul se recomandă ca fenomen poetic care nu întârzie în fața colii albe, ci, adesea, palimpsestic, se edifică din texte deja elaborate (proprii sau ale altora), inducându-ne ideea că originalitatea se poate obține și prin parodie, pastişă sau strategii ale ironiei etc.

**1.** S-ar mai putea aduce în discuție faptul că postmodernismul exploatează elaborări ale ultimului secol în lingvistică. Ne gândim la pragmatică, ca al treilea component al semioticii (Morris 2003, p. 27) (alături de sintaxă și semantică) și la teoria textului, întrucât nu se vorbește de operă, aceasta presupunând unicitate, ci de text sau de discurs, căruia îi amputează drastic legile, supralicitând tocmai ceea ce pragmatica discursului respinge din start, și anume obscurizarea discursului, fraze eliptice, vocabulare neinteligibile sau lipsa de economie a mijloacelor de exprimare.

Dacă traducem în termenii postmodernismului aceste aspecte ale legii modalității (pe lângă legea informativității și cea a exhaustivității), putem obține ceea ce este propriu acestui demers artistic:

- destructurarea discursului în tandem cu structurarea lui;
- construirea sensului se împletește cu deconstruirea lui;
- întranșivitatea limbajului;
- punerea în abis a enunțării;
- deconstruirea auctorială;
- fragmentarismul, ca o nouă paradigmă;
- incoerența textuală (Petrescu 1996, p. 23–118).

De aceea, nu este exagerată poziția lui Jean Baudrillard (1978, p. 3–37), justificată numai de mutațiile ce au avut loc în societate sau în cultură, în general, în estetică, în special, și anume că este cea mai degenerată, artificială și cea mai eclectică perioadă din istorie, imagine fidelă a înseși societății în care se manifestă. Spre exemplu, prima jumătate a sec. XX este traversată de curente științifico-filosofice, ca: structuralismul francez, hermeneutica germană, fenomenologia elvețiană sau formalismul rus. Fiecare din acestea aducea o nouă viziune despre limbă, gândire sau literatură, ca parte importantă a esteticului. Unificate într-un singur curent,

inteligibil, funcțional, noua paradigmă estetică le-a adaptat la cultura populară sau la ecourile istoriei în contemporaneitate.

**1.1.** Postmodernismul nu-și poate nega unele caracteristici conservate genetice din modernism, ca:

- fragmentarismul;
- folosirea sintaxei eliptice, contorsionate;
- depersonalizarea auctorială,

toate reprezentând liantul cu trecutul, cu specificarea că, ridicate la cote exagerate, acestea sacrifică sensul interlocutiv, având drept consecință imposibilitatea comunicării, care devine esența postmodernismului.

**1.2.** Totodată, postmodernismul rejectează unele principii ale modernismului (Hassan 1987, p. 15–24). De pildă, postmodernismul nu recunoaște adevărurile universale, în schimb, agreează absența seriozității în creație, de unde cultivarea ironiei, a parodiei etc. De asemenea, față de modernism, care credea în gândirea adâncă asupra aparenței, postmodernismul nu se oprește asupra ei, tratând-o facil. La fel se întâmplă cu experiențele trecute, cărora nu le acordă interes, respingând adevărurile obiective, istorice, ceea ce pentru modernism era de neconceput. Și, în sfârșit, postmodernismul respinge teoriile ce încearcă să totalizeze realitatea, în opoziție cu modernismul, care credea într-o teorie ce combină cultura, știința și istoria, pentru a explica fenomenele din societate, astfel realizându-se adevărata cunoaștere.

**1.3.** Nu i se poate nega, totuși, postmodernismului inovația în vehicularea a noi forme de cultură sau o orientare în care cunoașterea dobândește putere în societate, conducând la reajustarea relațiilor de putere în instituțiile culturale și academice ([http://www. Postmodernism](http://www.Postmodernism)), de unde ideea predominantă că arta e un bun de consum și, ca atare, atitudinea față de ea este asociată cu zonele industriei, deoarece industria culturală se regăsește în viața fiecărui individ. De aici, o serie de reinterpretări la nivel sintactic, semantic sau pragmatic. Spre exemplu, simbolul e înlocuit cu semnul, semnul cu gestul, iar enunțul cu enunțarea, fapt care duce la neutralizarea metaforei, în locul ei fiind preferate forme ale acestui trop: ironia, mai ales, dar și parodia.

**1.3.1.** Neaderența la simbol e justificată prin nonapetența postmoderniștilor pentru metaforă, simbolul fiind forma metaforică cea mai elaborată „care posedă valoarea artistică cea mai înaltă”, „care produce prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență” (Vianu 1957, p. 117). E de la sine înțeles că postmoderniștii nu agreează simbolul, semnul fiindu-le mai la îndemână, pentru că, prin el, realizează democratizarea întregului inventar de semne, operându-se cu clișeul, kitsch-ul, banalul, vulgarul, derizoriul, aceasta la concurență cu poeticul, cu literaturitatea (Parpală 2011, p. 8). De asemenea, nici măcar semnul nu-i mulțumește, și atunci recurg la gest (o acțiune extralingvistică), cum, de altfel, au ales acțiunea verbală, chiar dacă uneori e gratuită.

**1.3.2.** Cât privește înlocuirea enunțului cu enunțarea, e iarăși în logica acestui curent, care este în continuă acțiune verbală, enunțarea fiind mecanismul de bază al discursului venind în întâmpinarea postulatului după care însăși „cunoaș-

terea e legată de loc, timp, poziție socială [...] cu care individul își construiește punctele de vedere” ([http://www. Postmodernism](http://www.Postmodernism)).

**1.4.** De altfel, postmoderniștii se orientează, ca gândire filosofică, spre scrierile lui W. von Humboldt care, pe lângă faptul că vedea limba ca o activitate (*energeia*), consideră că „limba propriu-zisă rezidă în actul producerii sale efective. În toate cercetările care încearcă să pătrundă esența vie a limbii, vorbirea ca atare este singura care trebuie gândită ca fiind ceva adevărat și primar” (Humboldt 2008, p. 83). Și, mai departe: „Persoana și relațiile spațiale joacă rolul cel mai important” (*ibidem*, p. 123). Pe cale de consecință, componenta pragmatică este bine reprezentată la postmoderniști, atât din punctul de vedere al alcătuirii discursului, cât și din punct de vedere ideatic. Același W. von Humboldt le servește postmoderniștilor în actul lor individual de vorbire, unul diferit de tot ce s-a manifestat anterior, argumentul deciziv fiind că „într-o accepție adevărată și esențială, putem însă considera limba, ca să spunem așa, drept exclusiv totalitatea actelor de vorbire” (*ibidem*, p. 82).

**1.5.** *Summa summarum*, postmodernismul a adoptat semiotica, prin selectarea componentului pragmatic, în ceea ce are specific: persoana, timpul, spațiul, deci contextul în cadrul căruia enunțarea formează baza actelor de limbaj/vorbire. Am putea chiar afirma că postmodernismul a apărut aproximativ concomitent cu maturizarea pragmaticii, iar decodarea și analiza discursului său face necesarmente apel la aceasta.

De exemplu, la nivel global, postmoderniștii au fost etichetați, inexact, drept textualiști, însă, fiind spirite subiective, se manifestă, discursiv, haotic, interdiscursiv, nu renunță la hipertextualitate, la strategii metaliterare și intertextuale, acestea din urmă oferindu-ne un livresc rafinat, o ironie erodantă sau o parodie spumoasă (Popescu 2011, p. 188).

La nivel particular, postmoderniștii practică o sintaxă parodică, independentă de semantică, în care hipotaxa e înlocuită cu parataxa, repetiția, fie că e anaforică, tautologică sau ține de paralelismul sintactic, furnizează aspecte retorice frazei, totul în interiorul mecanismului de enunțare (Parpală 2011, p. 88). Aceasta e corelativă cu persoana I, timpul prezent, cu ubicuitatea anunțată, într-un cuvânt, cu o subiectivitate asumată. Dacă asistăm la un abuz de intertextualitate, deopotrivă avem și un abuz de subiectivitate, dar se recurge frecvent și la argumentativitate.

Figurile sintactice amintite mai sus dau forma discursului lor poetic, stilistica venind astfel în prelungirea retoricii, aceasta trăind o nouă viață prin pragmatică sau, cum i se spune, retorică modernă. De altfel, tot prin W. von Humboldt postmoderniștii își consolidează teoretic atitudinea față de formă: „Forma este o sinteză care conferă unitate spirituală elementelor particulare ale limbii, considerate, în opoziție cu ea, drept substanță” (Humboldt 2008, p. 86).

**1.6.** Așa ne explicăm de ce postmoderniștii nu renunță la unele procedee formale care sunt de natură stilistică. Cadrul general al discursului e redevabil pragmaticii, dar atenția excesivă acordată formei le recomandă frecventarea unei figuri sintactice cu implicații formale, uneori gratuite, aceasta satisfăcându-le pro-

pensiunea spre formalism, spre vorbire în exces, rar infuzând-o cu o anume expresivitate de genul sublinierii, accentuării sau intensificării sensului.

2. Am făcut aceste precizări preliminare pentru a observa că la postmoderni sintaxa (respectiv ordinea cuvintelor, aranjarea în vers, punerea în pagină și apelul la structurile repetiției) este convocată să structureze discursul, dar să și semnaleze destructurarea acestuia. Organizând formal discursul, anafora, figură sintactică, de exemplu, se încarcă cu semnificații în momentul când ea însăși se destramă, se topește în magma unui discurs fără sens. Demersul diacronic va reliefa aceste tendințe ale esteticii actuale, în comparație cu poezia romantică sau chiar modernă.

3. Figura sintactică a anaforei cunoaște manifestări diverse, ținând de varietatea claselor gramaticale antrenate în exprimarea ei, de relațiile ei cu alte figuri sintactice, de pozițiile ocupate în structurile poematice.

Cum anafora, de regulă, înseamnă repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme la început de versuri consecutive sau la început de propoziție, am observat că verbul este cea mai solicitată clasă gramaticală, atât în poezia populară<sup>1</sup>, cât și în cea cultă, aparținând poezilor din diverse curente literare: romantici, moderni și moderniști, inclusiv, postmoderniști (selecția ne aparține): Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Nichita Stănescu, implicit câțiva dintre optzeciști (Mircea Cărtărescu, Magda Cârneci, Florin Iaru).

3.1. În poezia de autor, formele verbale sunt selectate potrivit mesajului puternic marcat de patriotism, ca la Vasile Alecsandri, în *Moldova în 1857*, mesaj de unire ca un verdict implacabil pentru români, înainte ca aceasta să se împlinească:

„*E scrisă*–[n ceruri sfânta Unire!]  
*E scrisă*–[n inimi cu foc ceresc!]”

(Alecsandri 1957, p. 251)

3.2. Mihai Eminescu recurge la forme flexionare ale verbului **a iubi**, în anafora, și datorită unui ingambament, un semn al desprinderii de mecanica repetării identice:

„Și te **iubesc**, copilă, cum repede-a junie  
**Iubește**-n ochi de flăcări al zilelor noroc,  
**Iubesc** precum iubește pe-o albă vijelie  
Un ocean de foc”.

(Eminescu 1958, p. 19)

De asemenea, poetul apelează și la forme performative (imperative) ale verbelor *a zdrobi*, *a sfârâma*, într-o anafora metafrazică (repetarea cuvintelor prin sinonime), desigur, într-un act ilocutionar indirect, secondat și de intimație:

<sup>1</sup> În strigături: „*Mărita-m-aș mărita*  
*Da nime nu m-o lua*”.  
în doină: „*Fă-mă, doamne, ce mi-i face,*  
*Fă-mă puiul cucului,*  
*În coarnele plugului*”.

(Istoria literaturii române, 1964, p. 136–143)

„**Zdrobiți** orânduiala cea crudă și nedreaptă [...]  
**Sfârâmați** tot ce ațâță inima lor bolnavă,  
**Sfârâmați** palate, temple ce crimele lor ascund”.

(*Ibidem*, p. 49)

**3.3.** Forme performative se întâlnesc și la postmoderni cu „transformările” de rigoare: reflexivul *a se gândi* devine verb activ la Nichita Stănescu în *Descrierea lui A*:

„**Gândește-mă** tu A, pe mine.  
**Gândește-mă** tu”.

(Stănescu 1985, p. 122)

**3.4.** Aceleași trăiri intense, ale expresioniștilor, ni le transmite și anafora blagiană, dar în versuri libere:

„și **strig**  
**și strig**, și-ntâia oară simt  
 întreaga vrajă [...]”.

(Blaga 1995, p. 39)

Prin urmare, modernii intervin în organizarea acestei figuri sintactice din ce în ce mai vizibil: întâi, versul cu verbul anaforic e distribuit la începutul strofelor (o anafora la distanță); apoi, prin practicarea versului liber, se impune ca necesar paralelismul sintactic. Cităm din *Nu-mi presimți?* de L. Blaga:

„**Nu-mi presimți** [tu nebunia...] [...]  
**Nu-mi presimți** [văpaia]...[...]  
**Nu-mi presimți** [iubirea...] [...]”.

(Blaga 1995, p. 48)

**3.5.** Pe măsură ce ne apropiem de poezia modernă, formele anaforice se diversifică și dispar în discursul poetic, paralelismul sintactic nemaifiind un suport. De exemplu, Tudor Arghezi, în *Toamna*, construiește versul în jurul anaforicului *vreau*, dar în relații sintactice divergente; verbul *a voi/a vroi* e un verb de motivație, exprimând subiectivitatea discursului:

„**Vreau** să-mi ridic privirea și **vreau** să-i mângâi ochii...  
 [Privirea întârzie pe panglicile rochii]  
**Vreau** degetul ușure să-l iau să i-l dezmiard...  
 [Orice vroiesc rămâne îndeplinit pe sfert]”.

(Arghezi 1959, p. 73)

În felul acesta, tot la Tudor Arghezi, se ajunge la o dezmembrare a anaforei, dar cu obstinență poziționată la început de vers (1 și 3), sinonimia poetică fiind și ea aproximativă:

„[Și de-am venit ca-n timpuri, a fost ca înc-o dată,  
S-aplec la sărutare o frunte vinovată,]  
**Să-nvingem** iarăși vremea dintr-o-ntărire nouă  
Și **să-nviem** adâncul izvoarelor de rouă”.

(*Ibidem*, p. 74)

**3.6.** Procesul sinonimiei poetice în anafora continuă prin Ion Barbu, unde aceasta e din ce în ce mai problematică, viitorul verbelor și poziția formală pe primul loc în vers întretinând totuși anafora:

„[Cu mâini învinețite, de umblet lung prin ger]  
**Voi reintra** în mine când va veni declinul;  
**Voi coborî** să caut pierdută-ntr-un ungher  
[Fîrida unde arde c-un foc nestins Divinul]”.

(Barbu 1964, p. 26)

În alt poem, *Umanizare*, Ion Barbu imprimă, prin perfectul compus al verbului din anafora, siguranța procesului de sinonimizare, cu metafrază, dar cu formă divergentă a verbului (imperfect):

„[Sub înfloriții arbori, sub ochiul meu uimit,]  
**Te-ai resorbit** în sunet, în linie, culoare,]  
**Te-ai revărsat** în lucruri, cum în eternul mit  
**Se revărsa** divinul în luturi pieritoare”.

(*Ibidem*, p. 32)

**3.7.** Selectând din opera lui Nichita Stănescu, volumul *Epica magna* (1978), volum care prefigurează generația optzeciștilor postmoderni, sesizăm același interes pentru anafora verbală care generează și alte figuri ale repetiției, de exemplu, epanalepsa (o anafora întreruptă), facilitată și de versul liber, ca mai jos:

„**Ar fi fost** un păcat și o rușine să zbor  
**Ar fi fost** o trădare  
[să devin dintr-o dată ușor]”.

(Stănescu 1985, p. 147),

dar și accederea la un paralelism sintactic format din primele versuri ale strofelor consecutive, o varietate a aceleiași anafore la distanță:

„**Îmi pun cuvântul** [pe gândire] [...] [*...*]  
„**Îmi pun mâna** [pe pământ] [...] [*...*]  
„**Îmi pun sufletul** [în trup]”.

(*Ibidem*, p. 149)

**3.7.1.** În *Contemplarea lumii din afara ei*, din același volum al lui Nichita Stănescu, verbul domină versul, indiferent de diversitatea lui semantică, dând naștere la ceea ce am numi *anafora generică*, dar care lasă posibilitatea construirii unei rime nominale cu același lexem: *timp*, în fond, o repetiție propriu-zisă:

[„Iată credința:]  
 aici **se creează timp** întruna  
**se produce timp**  
**se moare și se naște timp**  
**se vinde timp**  
**se depune timp**  
**se modifică timp**  
**se risipește timp**  
**se economisește timp**”<sup>2</sup>.

(*Ibidem*, p. 166)

Constatăm că figura sintactică a acestui fel de anafora, existentă în versul liber, nu numai că susține structura discursului poetic, dar are și meritul de a genera alte figuri sintactice ale repetiției, prin relațiile destinate pe care le administrează: epanalepsa (repetarea unui cuvânt după o întrerupere), metafraza (anafora prin sinonimie), epifora (repetarea unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte la sfârșitul versului sau a unei unități sintactice), paralelismul sintactic, toate acoperind lipsa rimei, uneori a ritmului din versul clasic.

**3.7.2.** Optzeciștii cultivă exuberant anafora verbală, introducând locuri comune din expresii curente, creând oximoron („*lamă elastică*” la Florin Iaru), deci cu atât mai gratuită fiind ideea de insistență din poemul *Mini – conservă de moarte în sos picant*, aparținând volumului *Înnebunesc și-mi pare rău*, în care verbul **a tăia** funcționează în orice condiții, generând epanalepsa, anadiploza (repetarea unui cuvânt de la sfârșitul unui vers la începutul versului următor), figuri sintactice încărcate fie de ironie, fie de autoironie. Am putea numi aceasta o anafora totalizantă ?

„Cu lama elastică **tai**  
 și tot **tai**  
 [zile de-a rândul conserva]  
**Tai** și degetele, **tai** ligamentele pumnului  
**tai** și fața de masă  
**tai** strigătele indignate ale gospodinei  
**tai** și masa.  
 Greu iese moartea din cutie”  
 [...]  
**Tai** pardoseala de gresie  
 [și doar am pus-o astă vară cu osteneală și cheltuială]  
**iau beregata** apartamentului  
**tai** fundația casei  
**tai** trotuarul  
**sfârtec** parcarearea cu toate parcatele  
**tai** familiei  
 și **tai** unicatele.”

<sup>2</sup> Asemănător, și Magda Cârneci (1989, p. 94) construiește o epiforă nominală identică:

„Sângele care intră în **lume**  
 și cel care pleacă din **lume**”.

„**Tai** lacrimă caspică pe lamă elastică  
**tai** sângele, sudoarea și **maioneza**  
**tai** curentul, **tai** paragrafele, **tai** ciuful și **freza**.”

(Iaru 1990, p. 10–11)

A se observa semnele prezentificării (persoana I, timpul prezent) și sinonimia din limbajul curent a verbului *a tăia*: *a lua beregata*, *a sfârteca*, (*a măcelări*, *a lua gâtul*, *a lua capul*), acestea din urmă regăsindu-se în poem unde anafora e suspendată.

De o altă factură, mai concentrată, este anafora din *Est etica*, unde contextul este politizat, imperfectul verbului „trădând” o aspirație în viitor, după căderea comunismului:

„Lângă tarabă, Brejnev Leonid, cu un succes nebun  
**vindea** carne tocată de tun  
**vindea** puieti de mesteacăn rusești, veritabili.  
 [La concurență cu Husak.] [...]  
**vindea** pulpă sau coapsă înmieresmată cehoslovacă”.

(*Ibidem*, p. 24)

Aruncarea în derizoriu a numelor cândva celebre (Leonid Brejnev), cu prenumele postpus, iar Husak și Jaruzelski nici nu mai dispun de prenume, aluzia la diverse fronturi de război, ca și la revoluția cehă etc., este secundată de o ironie grea, chiar plină de naturalism.

**3.8.** Ceea ce s-a observat la postmoderniști este cultivarea, de către unii dintre ei, a anaforei nominale<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Și poezia romantică exersează anafora nominală, Mihai Eminescu selectând în anafora un lexem din registrul specific al acestui curent:

„**Visul** apelor adânce și al stâncelor cărunte,  
**Visul** selbelor bătrâne de pe umerii de deal.”

(Eminescu 1958, p. 29)

Cât îi privește pe Lucian Blaga și Tudor Arghezi, aceștia o notează, unul mai reticent (Blaga), în *Lumina*:

„**o sete** era de păcate  
**o sete** de lume și soare”

(Blaga 1995, p. 3)

iar T. Arghezi aproape demiurgic:

„**Un semn**, și tâmpla cerului s-apleacă.  
**Un semn**, și uraganul s-a trezit.  
**Un semn**, și neamuri noi s-au zămislit!  
 [Dar **semnul** mâna mea nu vrea să-l facă!]”.

(Arghezi 1959, p. 100)

În special, la Magda Cârnelci există această structură; în *Requiem în stil clasic*, poeta notează anafora nominală, la început, prin sinonimie poetică comparativă:

„Cu **un vaier bătrân** [...]   
Ca **un vuiet enorm**”. [...]

(Cârnelci 1989, p. 124)

pentru ca (*în clipă*), anafora nominală să se poată interpreta și ca o anadiploză, la aceasta contribuind versul scurt liber format dintr-un singur cuvânt:

„**Clipa**  
**clipa** crește [cristal monstruos  
se dilată cuprinde  
privirea oarbă a lumii  
fața ei devastată”].

(*Ibidem*, p. 30)

În schimb, în *Ars exilum mundi*, anafora cu lexemul *poetul* se generalizează, coplesind ultima strofă a poemului în intenția actualizării unei metamorfoze așteptate. E tot o anaforă totalizantă:

„**Poetul** dănuie singur prin ruine  
**poetul** psalmodiază pentru bestii și fiare  
**poetul** se roagă la diamante și sânge  
**poetul** întreabă unde sunt noile temple  
**poetul** își recită singur stanțele printre hoituri  
**poetul** se mănâncă singur pe sine  
și se transformă în vorbe”.

(*Ibidem*, p. 110)

O altă strategie a poetei se poate sesiza în încărcarea anaforei nominale pe mai multe versuri, pentru ca, prin sinonimie regresivă, să cuprindă întregul poem. E vorba de lexemele *țipăt*, *geamăt*, *scâncet*:

„[Aud mereu **țipătul** tău sugrumat, patrie]  
**țipătul** tău mut, înecat în oroare și teamă, [...]  
**țipătul** urcă din adâncuri [...]  
**Geamătul** lui îndelung ne distruge tăcut [...]  
**țipătul** tău, patrie, de agonie străveche, [...]  
[Către cine îndrepti, patrie, **scâncetul** tău fără margine?]

(*Ibidem*, p. 118)

**3.8.1.** Și alți postmoderniști au recurs la anafora nominală, dar incomparabil mai puțin frecventă, ca ocurență, față de Magda Cârnelci. E vorba de Nichita Stănescu, în poemul *Amintiri de când eram piatră*:

„[O neputință de a spune doi]  
o **neadunare** cu nimeni,  
o **neadunare** cu nimicul,

*[ca un răget luminos  
mi-a explodat în creier]*”.

(Stănescu 1985, p. 126)

în care ideea de negare este predominantă (vezi pronumele negative: *nimeni, nimic*), dar și prin derivate cu prefixul *ne-*, mai puțin curente, dar poetice, chiar în anaforă.

**3.8.2.** Mircea Cărtărescu forțează toponimice în anaforă, dar, în același poem, revine la forma clasică a acesteia, nerenunțând la diverse prepoziții:

*„Peste Bucureștiul [cu ziduri și glorii  
răsăriseră sorii” [...]  
Peste Grădina Icoanei și Cișmigiu  
[un soare de seu]*”.

(Cărtărescu 1984, p. 9)

*„[între ei se iscau legături]  
ca între chimicale, ca între borduri,  
ca între planete, ca între zmee”.*

(*Ibidem*, p. 9)

**3.8.3.** Incomparabil mai ambiguu, Florin Iaru, în *Histrionul rozelor* din volumul *Înnebunesc și-mi pare rău*, realizează o anaforă nominală dintr-un determinant adjectival substantivizat și un radical (imitând bâlbâiala):

*„[ochii durdulii  
ai iubitelor mele imaginare ca diafragma]  
roz bul  
roz bul  
roz bulbucată”.*

(Iaru 1990, p. 91)

ținând spre un parigmenon (repetarea unor cuvinte cu radical comun) eșuat.

**4.** Dar anafora convoacă și alte părți de vorbire, de exemplu pronumele personal, intenția ținând de sensul general al curentului din care face parte poetul.

**4.1.** Subiectivitatea romantică e maximizată la Mihai Eminescu prin repetarea în anaforă a sintagmei *eu singur* (pronume personal și adjectiv calificativ/modificator), subliniind liminarul situației sentimentale:

*„Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,  
Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor,  
[Căci mie mi-a dat soarta amara mângâiere  
O piatră să ador]*”.

(Eminescu 1958, p. 18)

**4.1.1.** La N. Stănescu, un întreg poem, format din șapte distihuri și un vers liber separat, e edificat pe anafora totalizantă *Eu sunt* la începutul fiecărui distih, de fapt, la începutul fiecărui enunț, într-o exuberantă identificare cu natura și o acută căutare de sine:

„**Eu sunt** o locomotivă cu aburi  
[în urma căreia șinele se evaporă.]  
**Eu sunt** o pasăre care zboară  
[în urma căreia aerul se pietrifică.]  
**Eu sunt** un cuvânt care se rostiește  
[lăsând în urma lui un trup.]  
**Eu sunt** timpul ce sare  
[dintr-un ceas care se cristalizează.]  
**Eu sunt** iarba  
[cocoșată de verde]  
**Eu sunt** foamea alergând  
[înaintea unei burți.]  
**Eu sunt** cel care se naște  
[dintr-o mamă atât de adevărată]  
[pe cât de neadevărat sunt]”.

(Stănescu 1985, p. 159)

Dar potrivit atitudinii generale a postmodernismului, prin anafora la pers. a III-a singular, se ajunge la idee, în detrimentul altor trăiri; tot la N. Stănescu în partea II: *Nervul divin*:

„[Acest punct de culoare albasatră  
care-și zice pământ]  
**el este** ochiul  
**el este** patul de odinioară  
**el este** patul de odihnă  
[al vederii în genere]”.

(*Ibidem*, p. 164)

De aici, caracterul deductiv, rece al mesajului poetic, specific acestui curent și creatorului lui.

**4.2.** Pronumele relativ *ce* este o variantă anaforică preferată de M. Eminescu, dar și de N. Stănescu, cu intenții poetice diferite:

„[Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice]  
**Ce** din frunze îți doinește, **ce** cu fluierul îți zice,  
**Ce** cu basmul povestește?”.

(Eminescu 1958, p. 28)

„**Ce** n-am făcut eu, măcar tu să faci.  
**Ce** n-am trăit eu, prea mult este”.

(*Ibidem*, p. 178)

Se poate sesiza diferența dintre discursul persuasiv la romantici și cel pragmatic la postmoderni.

**4.3.** Registrul pronomelor în anafora e bogat la romantici, ca și la postmoderni. La M. Eminescu, există un interogativ *cine*, retoric, desigur, dar și un nehotărât *tot* (un cuantificator), cu forme flexionare, ambele pronume organizate la început de vers, dar și la cezură:

„**Cine-i** acvila ce cade? **Cine-i** stânca ce se sfarmă?  
**Cine-i** leul ce închide cu durere ochii săi?  
**Cine-i** tunetul ce moare umplând lumea de alarmă?”

(*Ibidem*, p. 21)

sau:

„**Tot** ce-n țările vecine e smintit și stârpitură,  
**Tot** ce-i însemnat cu pata putregiunii de natură,  
**Tot** ce e perfid și lacom, **tot** Fanarul, **toți** iloții,  
**Toți** se scutură aicea și formează patrioții”.

(*Ibidem*, p. 118)

**4.3.1.** Nichita Stănescu începe fiecare vers cu relativul *cine*, dar el ilustrează și începuturile enunțurilor, întrucât versul liber permite acest comportament anaforic:

„[atât îți zic, urlă de durere]  
**Cine** strigă și **cine** zbiară, **cine** urlă și **cine** se vaită  
**cine** se-ngroapă în miros și în putoare și în dampf de miazmă,  
**cine** plânge  
și **cine** se sarează  
**cine** se amărăște  
și **cine** se zguduie și se hohotește și se zbate,  
**cine** se jupoaie, se rupe, se smulge  
[acela nu-și aduce aminte de nimic]”.

(Stănescu 1985, p. 133)

Și apropo de pronumele negativ *nimic*, acesta copleșește întregul poem *Oratoriu*, de Nichita Stănescu, încât, din douăsprezece versuri, opt conțin negativul *nimic*, care inițiază paradoxul total. Suntem în prezența aceleiași anafore totalizante:

„**Nimic** mai ambiguu decât linia dreaptă,  
**nimic** mai dureros decât nunta  
[... și mai străin decât sărbătorile anului nou]  
**nimic** nu este.

[...]

**Nimic** mai statornic decât aerul  
și **nimic** mai invizibil decât el”.

(*Ibidem*, p. 158)

Și pronumele independent *cel* urmat de o relativă îi furnizează poetului structuri anaforice totalizante, care transmit panseuri fără echivoc, ca niște concluzii științifice:

„*Cel care stă, nu este.*  
*Cel care mișcă, are trecut.*  
*Cel care arde, luminează.*  
*Cel care s-a stins, este orb*”.

(*Ibidem*, p. 142)

5. În anaforă pot figura și clasele gramaticale neflexibile: adverbul, prepoziția, conjuncția și interjecția.

5.1. Dotat cu sens, adverbul satisface mecanismul modalității pragmatice în plin proces enunțiativ, existând posibilitatea desemantizării acestuia, atunci când inițiază o alternanță<sup>4</sup> a acțiunilor. E cazul adverbului *acum* într-o anaforă eminesciană din *Epigonii*:

„*Acum secolii străbate, o minune luminoasă,*  
*Acum râde printre lacrimi când o cântă pe Dridri*”.

(Eminescu 1958, p. 28)

5.2. La Tudor Arghezi, adverbul modalizator de incertitudine *poate*, din poemul *Despărțire*, intensifică sentimente de regret, generate de o previzibilă dramă:

„*Poate mai bate încă momentul de atunci,*  
*Poate-a tăcut îndată și-așteaptă să mai vie*  
*[Îmbrățișarea veche, din nou precum a fost]*”.

(Arghezi 1959, p. 88)

5.3. La Ion Barbu întâlnim anafora adverbială, dar în termeni mai fermi, indicând precis un loc al trăirii sentimentelor de dragoste. Începe să se contureze ușor raționalismul modernist și chiar postmodernist într-un poem erotic, numit *Pentru marile Eleusii*:

„*[Pe Calichor, în templul încins de roci calcare,]*  
*Acolo te așteaptă, cucernic, dorul meu:*  
*Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu*  
*[De gânduri, de neliniști, de-adâncă-nduioșare]*”.

(Barbu 1964, p. 18)

<sup>4</sup> Valoarea modală alternativă a adverbului temporal *acum* nu e descrisă în gramaticile academice ale limbii române (GLR 1963, GALR 2005); nu am găsit-o nici la Nica 1988, p. 81–166, și nici la Iordan 1944. Totuși, Iorgu Iordan (1944, p. 173) discută adverbul *aici... aici*, pentru *acum... acum*, argumentând că „spațiul se poate percepe cu unele din simțurile noastre propriu-zise (văzul, pipăitul), pe când timpul numai cu ajutorul minții”.

5.4. E firesc să exemplificăm adverbul în anaforă la Nichita Stănescu cu *desigur*, care e un adverb de certitudine al modalității epistemice, deoarece post-moderniștii lucrează mai ales cu aceasta. Este o anaforă atipică, fiind notată la începutul fiecărui vers, care, dispunând de versul liber, se poate considera enunț:

„**Desigur**, pentru recea întemeiere a furnicii  
[eu sunt zeu cu putere,  
vai, nu numai de moarte.]  
**Desigur**, eu mă închipui furnică  
[pentru zeul meu  
pe care totuși mi-l pot imagina prin mântuire.]  
**Desigur** și zeul meu are zeul lui”.

(Stănescu 1985, p. 130)

La sfârșitul poemului *Anatomia, fiziologia și spiritul* (din care am citat mai sus), poetul vehiculează grupul adverbial *ba nu* (Dragoș 2004–2005), devenind tot mai categoric prin dubla negare<sup>5</sup> a unor stări trăite sau consemnate, inițiind un „dialog interior” controversat, trunchiat:

„**Ba nu**, eu mă clatin atârând  
de capătul privirii mele [...]  
**Ba nu**, trece o pasăre magnetică [...]  
**Ba nu**, se aude cum se deschid ferestre [...]  
**Ba nu**, se deschid ferestre și o pasăre [...]  
**Ba nu**, aripa păsării parcă deschide ferestre”.

(*Ibidem*, p. 134)

5.5. Magda Cârneci, în schimb, surprinde momente delicate, reale, după 1989, cu semiadverbul *tocmai* (GALR 2005, p. 597), având rol de modificador de intensificare și precizare, într-un discurs poetic ritmat și chiar rimat din *Liberty* (*Quintet politic* 1992):

„**Tocmai** începusem să scriem împreună o epopee și innuri  
**tocmai** începusem să vorbim o limbă universală  
**tocmai** începusem să iradiem un fel de lumină albastră  
[și să semănăm cu toții cu buna fecioară]  
**tocmai** ne urcasem veseli pe rug  
[ca să luminăm zorii vineți pentru ultima oară]”.

(Cârneci 1989, p. 104)

În poemul *Manifest* din ciclul *Quintet politic* se observă lesne o construcție anaforică totalizantă, pe baza adverbului *acum*, concordat temporal cu contextul pragmatic, căruia poeta îi imprimă o ironie deconstructantă, ca idee de viață:

<sup>5</sup> „[...] li se recunoaște mai greu fie numai sensul modal, fie însuși statutul adverbial” (Avram 1997, p. 255).

„*Acum e bine.  
Acum suntem liberi.  
Acum avem ce să mâncăm și să bem.  
Acum nu ne mai bate nimeni la cap.  
Acum putem să înfulecăm munți de mititei și sarmale.  
Acum putem să bem quintale de țuică.  
Acum putem să rupem florile și să călcăm pe peluze.  
Acum putem să aruncăm hârtii și semințe pe jos.  
Acum nu ne mai bate nimeni la cap.  
Suntem liberi*”.

(*Ibidem*, p. 112)

Și poemul se continuă cu încă cincisprezece versuri în aceeași manieră, pentru ca strofa ultimă să aducă manifestări din imediatitatea socială, dar renunțând la anaforă:

„*Bă, noi muncim, nu gândim. Nea Nae, dă-i una!  
Cetățeni, cu toții la urne! Tanti Ileana bate măsura!  
Haide națiune! Tot înainte! Ura!*”

(*Ibidem*, p. 114)

6. Anafora claselor gramaticale neflexibile a fost completată, pe baza criteriului semantic, și cu adverbul, întrucât acesta posedă sens, dar și generează diverse sensuri contextuale. Adverbele relative, prepozițiile și conjuncțiile și interjecțiile sunt solicitate în anaforă, datorită calității lor de a realiza structuri ritmate sau structuri enumerative, de cele mai multe ori. Un rol important al acestora este de a susține enunțurile-vers argumentative<sup>6</sup>.

7. Evoluția anaforei de la clasici la postmoderniști marchează o de structurare a acesteia până la a se constitui în refren, metamorfoza începând încă de la moderni. Dar ceea ce marchează diferența între clasici și moderni, moderniști și postmoderniști, este semnificația grea de sens, de trăiri a primilor și devierea spre discursiv, spre mecanic, spre spectacol frastic repetitiv la cei din urmă, încât, pornind de la o simplă repetare a unui cuvânt, se ajunge la acapararea în totalitate a poemelor prin acest mecanism. De aici până la joc și căderea în derizoriu nu mai e decât un pas. La acestea se adaugă coborârea în imediat, în contingent, ceea ce erodează transpoziția poetică postmodernistă, de unde rezultă și diversificarea metodei critice aplicate: stilistica intențională pentru clasici și observații pragmatice pentru ceilalți (forme imperative performative, prezentul ca timp al enunțării, ca și persoana I a verbului; cf. Dragoș 2000, p. 69–78).

<sup>6</sup> Ne propunem, într-o cercetare ulterioară, studierea acestor clase gramaticale prin stilistica și pragmaticele anaforei.

## SURSE

- Alecsandri 1957 = Vasile Alecsandri, *Poezii*, vol. I, II. Ediție îngrijită de G.C. Nicolescu, C. Căpălescu, G. Rădulescu. Cu un studiu introductiv de Cornel Regman, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
- Arghezi 1959 = Tudor Arghezi, *Versuri*, Cu o prefață de Mihai Beniuc, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959 (*Cuvinte potrivite*).
- Barbu 1964 = Ion Barbu, *Ocean*. Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Blaga 1995 = Lucian Blaga, *Opera poetică*. Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. Cuvânt-înainte de Eugen Simion. Prefață de George Gană, București, Editura Humanitas, 1995 (*Poemele luminii*).
- Cărtărescu 1984 = Mircea Cărtărescu, *Totul*, București, Editura Cartea Românească, 1984.
- Cârnci 1989 = Magda Cârnci, *Poeme/Poems*. Translated into English by Adam S. Sorkin with the poet, Pitești, Editura Paralela 45, 1989 (colecția „Gemini”).
- Eminescu 1958 = Mihai Eminescu, *Poezii*. Ediție îngrijită de Perpessicius, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958 (antume).
- Iaru 1990 = Florin Iaru, *Înnebunesc și-mi pare rău*, București, Editura Cartea Românească, 1990.
- Stănescu 1985 = Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor. Versuri (1957–1983)*, vol. I, II. Cuvânt-înainte de Nichita Stănescu. Prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, București, Editura Cartea Românească, 1985 (*Epica magna*).

## ABREVIERI BIBLIOGRAFICE. SIGLE

- Avram 1997 = Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*. Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 1997.
- Baudrillard 1978 = Jean Baudrillard, *La précésion des simulacres*, în „Traverses”, Févr. 1978 (10), p. 3–37.
- Dragoș 2000 = Elena Dragoș, *Introducere în pragmatică*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000.
- Dragoș 2004–2005 = Elena Dragoș, *Conversia morfologic-diacronică – sursă de implicare a pragmaticii*, Cluj-Napoca, în „Lingua” A. Lingvistică, an III–IV, 2004–2005, p. 7–13.
- GALR 2005 = *Gramatica limbii române*, vol. I, *Cuvântul*, II. *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- GLR 1963 = *Gramatica limbii române*. Ediția II-a, vol. I, II, București, Editura Academiei, 1963.
- Hassan 1987 = Ihab Hassan, *The Postmodernism Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio University Press, 1987.
- Humboldt 2008 = Wilhelm von Humboldt, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*. Versiune românească, introducere, notă asupra traducerii, tabel cronologic, bibliografie și indici de Eugen Munteanu, București, Editura Humanitas, 2008.
- Jordan 1944 = Iorgu Jordan, *Stilistica limbii române*, București, Institutul de Lingvistică Română, 1944.
- Istoria literaturii române* 1964 = *Istoria literaturii române*, vol. I. *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400–1780)*, București, Editura Academiei, 1964.
- Morier 1961 = Jean Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Morris 2003 = Charles Morris, *Fundamentele teoriei semnelor*. Traducere din limba engleză și cuvânt-înainte de Delia Marga, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003.
- Nica 1988 = Dumitru Nica, *Teoria părților de vorbire (aplicații la adverb)*, Iași, Editura Junimea, 1988.
- Parpală 1994 = Emilia Parpală, *Poezia semiotică. Promoția '80*, Craiova, Editura Sitech, 1994.

- Parpală 2011 = Emilia Parpală, *Sintaxa poeziei optzeciste: „Germinare” anaforică, paralelism, progresie tematică liniară*, în Parpală (coord.), 2011a, p. 77–85.
- Parpală (coord.) 2011a = Emilia Parpală (coord.), *Postmodernismul românesc. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă*, Craiova, Editura Universitaria, 2011.
- Petrescu 1996 = Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1996.
- Popescu 2011 = Carmen Popescu, *De la palimpsest la deconstrucția clișeului. Intertext și interdiscurs în poezia postmodernă a anilor '90*, în Parpală (coord.) 2011a, p. 183–190.
- Vianu 1957 = Tudor Vianu, *Metafora simbolică*, în idem, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

*STYLISTICA REDIVIVA. DIACRONIC SKETCH  
ON A SYNTACTIC IMAGE: ANAPHORA  
(Abstract)*

The article proposes a diacronic perspective on the anaphora in Romanian poetry, from the romantic poets to the postmoderns, emphasizing stylistic landing of the romantic poets and the pragmatic landing of the modern, modernist and postmodern poets.

**Cuvinte-cheie:** *anaforă, poezia română, poeți romantici, postmodernism.*

**Keywords:** *anaphora, Romanian poetry, romantic poets, postmodernism.*

*Universitatea Babeș-Bolyai  
Facultatea de Litere  
Cluj-Napoca, str. Horea, 31  
dredenadragos@gmail.com*