

ANAGrameLE LUI MIHAI EMINESCU

de

Ileana OANCEA, Nadia OBROCEA

În lucrarea publicată postum *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*¹, marele lingvist opune, în mod implicit, dar radical, teoria anagramelor celebrei sale teorii privind caracterul arbitrar al semnului lingvistic din *Cours de linguistique générale*. În acest fel, „limbajul poetic” este diferențiat net de comunicarea propriu-zisă, acesta fiind un „laborator” în care semnul lingvistic funcționează după norme proprii bine definite. În viziunea lui Ferdinand de Saussure, poezia își asumă capacitatea de a construi, sub limbajul ei propriu-zis, adică dincolo de suprafața textului poetic, al doilea limbaj, prin revelarea unor sunete și a unor fragmente fonetice inductoare de semnificație, veritabile nuclee fonosemantice, pulsând în textura poematică, capabile de a insinua și de a reconstitui anumite lexeme fundamentale sub aspectul sensului textual. Putem considera că avem aici o formă supremă de manifestare a creativității lingvistice, în sensul coșerian de *énergiea*.

Redăm, în continuare, definiția anagramei în termenii formulați de cel care urma să revoluționeze lingvistica, dintr-un punct de vedere teoretic esențial, opus „teoriei” anagramelor, prezentă, de asemenea, în manuscrisele sale: „En me servant du mot d’anagramme, je ne songe point à faire intervenir l’écriture ni à propos de la poésie homérique, ni à propos de toute autre vieille poésie indo-européenne. Anaphonie serait plus juste, dans ma propre idée: mais ce dernier terme, si on le crée, semble propre à rendre plutôt un autre service, à savoir celui de désigner l’anagramme

¹ Jean Starobinski, unul dintre reprezentanții marcanți ai școlii geneveze, a descoperit un alt manuscris al lui Ferdinand de Saussure, pe care l-a publicat în anul 1971, considerând că acest text saussurian produce a doua revoluție coperniciană în lingvistică, după cea din *Cours de linguistique générale*. Acest text poate fi considerat ca o „contra-lingvistică”, evidențiind personalitatea complexă și paradoxală a marelui lingvist. Descoperim aici un fel de Saussure contra Saussure, într-o gândire de tip fundamental semiotic.

incomplète, qui se borne à imiter certaines syllabes d'un mot donné sans s'astreindre à le reproduire entièrement.

L'anaphonie est donc pour moi la simple assonance à un mot donné, plus ou moins répétée, mais ne formant pas anagramme à la totalité des syllabes.

Ajoutons qu'«assonance» ne remplace pas anaphonie, parce qu'une assonance, par exemple au sens de l'ancienne poésie française, n'implique pas qu'il y a un mot qu'on imite.

Dans la donnée où il existe un mot à imiter je distingue donc:

l'anagramme, forme parfaite;

l'anaphonie, forme imparfaite.

D'autre part, dans la donnée, également à considérer, où les syllabes se correspondent sans cependant se rapporter à un mot, nous pouvons parler d'harmonies phoniques, ce qui comprend toute chose comme allitération, rime, assonance, etc.². Altfel spus, „armonia fonetică” se referă, cum menționează Ferdinand de Saussure, doar la fenomene elementare de reiterare fonetică ce nu presupun constituirea unui al doilea nivel semiotic.

În esența ei, ideea lui Ferdinand de Saussure trimite mai ales la rafinarea semiozei poetice și la conștientizarea acesteia, caracteristică modernității. În poezia latină, așa cum a fost aceasta interpretată de Ferdinand de Saussure, anagrama formează o „artă combinatorică”, un cifru poetic, pe când în poezia modernă, în care fenomenul este, de asemenea, prezent, avem a face cu o „tehnică” poetică asumată conștient și aflată într-o strânsă relație cu conceptul de artă poetică modernă. „Mais il faut généraliser: Ferdinand de Saussure interprète la poésie classique comme un art combinatoire, dont les structures développées sont tributaires d'éléments simples, de données élémentaires que la règle du jeu oblige tout ensemble à conserver et à transformer. Seulement il se trouve que tout langage est combinaison, sans même qu'intervienne explicite de pratiquer un art combinatoire. Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre: une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un fond latent, un secret dissimulé, *un langage sous le langage* [s. n.]. Et s'il n'y a avait pas de chiffre? Resteraient cet interminable appel du secret, cette attente de découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse”³. Existența acestui „cifru” misterios poate fi și rodul unei receptări oarecum orientate în sensul afirmației lui Blaise Pascal: „nu m-ai fi căutat, dacă nu m-ai fi găsit”. Un studiu al vocației anagramatice

² Ferdinand de Saussure, în Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, [Paris], Galimard, [1971], p. 27.

³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 159-160.

moderne, în spiritul gândirii lui Ferdinand de Saussure, ar putea fi o contribuție importantă sub acest aspect. De fapt, „căutările” lui Saussure, contrazicând tocmai latura semiotică a lingvisticii saussuriene bazate pe arbitrarul semnului lingvistic, dezvoltă construcția sensului în tiparele motivante, de această dată, prefigurând un alt tip de semiotică, prin excelență *enérgeia*, manifestată la nivelul lingvisticii textului⁴.

Teoria sassuriană a anagramelor probează, în mod relevant, faptul că semnul lingvistic, în ipostaza sa poetică, antrenează o relație directă cu semnele lingvistice co-textuale, dar poate avea și o relație, mai subtilă, cu anumite fragmente ce aparțin acestor semne, elemente capabile, într-o primă instanță, de a le ilustra, de a le reitera și de a le actualiza fonetic. Astfel, în poezie, dimensiunea fonetică a semnelor lingvistice participă și ea la articularea sensului și, mai mult decât atât, este creatoare a unui alt nivel lingvistic propriu-zis (adică lexemele anagramate), suprapus nivelului inițial. Se realizează, în acest fel, printr-un proces de semioză specific, un plan semantic nou, „ascuns” dincolo de suprafața textului. Cele două niveluri lingvistice, care funcționează ca „în oglindă”, până la un anumit punct, în sensul în care cel de-al doilea este conținut în primul, cooperează eficace la construcția sensului textual polivalent în poezie.

În raport cu teoria anagramelor⁵ elaborată de Ferdinand de Saussure, lucrările de retorică și de stilistică (tratate, studii, dicționare, enciclopedii) definesc anagrama ca fiind o figură ce constă în permutarea sunetelor unui cuvânt, pentru a obține un alt cuvânt, „o permutație grafică, constând într-un joc al literelor”, cum menționează Heinrich F. Plett, care include anagrama în categoria figurilor gramaticale, axate pe cod și specifice expresiei, mai exact a metaplasmelelor bazate pe permutarea sunetelor⁶.

⁴ Cf. Eugenio Coșeriu, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*. Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare, [Roma], La Nuova Italia Scientifica, 1997. Căutările saussuriene se fac în spiritul teoriei lui Eugeniu Coșeriu, de mai târziu.

⁵ Pentru a ilustra fenomenul anagramelor, așa cum a fost el conceput de către Ferdinand de Saussure, redăm, în continuare, două dintre anagramele investigate de marele lingvist. Numele propriu APOL(L)Ō este anagramat, în viziunea lui Ferdinand de Saussure, în secvențele: AD MEA TEMPLA PŌRTĂTŌ. și Dŏnŏm AMPLŌM VICTŌR. A se vedea, în acest sens, Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 70-72.

⁶ Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text. Semiotică. Lingvistică. Retorică*. În românește de Speranța Stănescu, București, Editura Univers, 1983, p. 161, 170, 324.

În cele ce urmează⁷ ne propunem să ne apropiem de domeniul „cuvintelor de sub cuvinte”, la Mihai Eminescu, și să încercăm, astfel, să-l descifrăm, prin câteva elemente care să ne permită să descoperim și o altă dimensiune a unei vechi probleme a eminescologiei: armonia poetică. În felul acesta, armonia poetică eminesciană se dovedește a fi, în perspectivă saussuriană, cu mult mai complexă, adică având câteva ipostaze de natură semantică, cu o pondere specială din punctul de vedere al poeticității.

Aspirația spre motivarea muzicală a versului, deci o anumită complicare a discursului pe latură sonoră, o înregistrăm la Mihai Eminescu încă în poeziile de tinerețe. Ea se rafinează mai apoi, demonstrând, astfel, faptul că armonia poetică eminesciană reprezintă o tehnică de potențare semantică, dar și de creație semantică. Poetul savura, în felul acesta, crearea unui alt tip de *mimesis* decât cel clasic, el situându-se deopotrivă la nivelul semnificantului poetic, în care „imitația” este, în mod fundamental, construcție textuală. Astfel, arta poetică de tip mimetic a poeziei românești contemporane lui Mihai Eminescu face loc unui *vizionarism* poetic, specific modernității⁸, în care o latură semnificativă o constituie ceea ce simbolesc francezi numeau *wagnerianism* poetic.

„Revoluția” poetică eminesciană trebuie căutată într-o simbioză particulară între transparența clasică (poezia nu pune probleme de decodare, cum se întâmplă cu poezia lui Stéphane Mallarmé) și ambiguitatea modernă, aceasta putând fi găsită în modul particular prin care textul își subliniază natura „autotelică”, în chiar transparența lui. Există, la Mihai Eminescu, un „dialog” între paradigma clasică, ce-și sublimizează treptat prezența, prin ceea ce Tudor Vianu⁹ numește „scuturarea podoabelor”, și paradigma modernă, în care exuberanța imagistică a liricii tradiționale face loc, uneori, verticalizării sensului, adică unui spațiu al semnificării, devenind o emanație a textului ca *énergiea*. Observația, de altfel, fundamentală a lui Tudor Vianu, privind „scuturarea podoabelor”, trebuie completată cu existența acestei noi axe a semnificării, devenită pregnantă în unele creații eminesciene în care există, astfel, o

⁷ A se vedea, în această arie de probleme, Ileana Oancea, „Armonia” poetică eminesciană, în „Caiet de semiotică”, nr. 9, 1992; *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998; *Eminescu, l'univers du texte*, în *Atti del convegno internazionale „Mihai Eminescu”*, Venezia, 18-20 maggio, 2000, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2001; *De la complexité cachée de la poésie eminescienne*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, nr. 3-4, 2003.

⁸ Vezi Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1975.

⁹ A se vedea Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*. Cuvânt omagial de acad. Al. Philippide. Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, București, Editura Tineretului, 1965.

compensare a „deficitului” imagistic, situată la un alt nivel: cel fonosemantic. Aici trebuie integrată fascinantă și cathartica muzicalitate eminesciană, care nu trebuie redusă doar la simplele armonii sonore de diverse tipuri. Căci „muzicalitatea” modernă are o valoare semiotică profundă, pe care tânărul Mihai Eminescu începuse să o experimenteze.

Prin activarea semnificantului și antrenarea lui în procesul semiotic, Mihai Eminescu schimba poezia română din interior, fără ostentația lui Alexandru Macedonski, de exemplu, dar extrem de concludent pentru evoluția poeticității aflate la răscrucea celor două drumuri fundamentale din lirica românească a secolului al XIX-lea.

Universul eminescian are coerența unei lumi proprii, în care o anumită reiterare a unor lexeme fundamentale face ca această lume să existe în sine și pentru sine. Ea este, în mod esențial, o lume textuală. Aceste lexeme sunt „lucrate” de poet prin integrarea lor în textura versurilor, care se face și pe latura semnificantului. În plan mai general, marele val al armoniei poetice eminesciene întâlnește wagnerianismul poetic modern. El antrenează fenomene poetice deosebit de subtile, care vin în atingere cu statutul semnului lingvistic.

Cum simte Mihai Eminescu ceea ce plutea în aer și ceea ce fusese formulat de Paul Verlaine cu atâta claritate: „De la musique avant toute chose”? Activând ceea ce în limbajul-comunicare este inoperant. Altfel spus, caracterul arbitrar al semnului lingvistic face loc, în plan textual, valențelor acustice ale semnificantului care colaborează activ la instaurarea sensului.

Vom încerca să demonstrăm, prin câteva exemple, acest wagnerianism poetic, și, odată cu el, complicarea discursului liric eminescian în spiritul modernității. Ceea ce unii au numit obsesia muzicală eminesciană sau eufonia poeziei eminesciene este însă cu mult mai mult decât atât.

Poezia *Când* (1869), antrenând o imagine poetică intensă, bazată pe o structură complexă, turnată în versul *Când cântă ai somnului ginii nătângi*, își creează un nou volum de semnificație, prin activarea anagramei din subtextul versului.

Redăm, în continuare, strofa care interesează interpretarea noastră:

Când luna prin nouri pe lume veghează,

Când fiece undă se-mbracă c-o rază,

Când cântă ai somnului ginii nătângi

Tu tremuri și plângi.

Situată la un prim nivel al sensului textual, imaginea realizată de Mihai Eminescu, în acest punct al poeziei, – adormirea sau ațipirea, moțaiala, piroteala, dormitarea etc. fiind asociată unui cântec al „giniilor” –

este susținută, în plan secund, printr-un fenomen de „sonorizare”, la nivel textual. În plus, somnolența sau starea intermediară între veghe și somn, care, fiziologic vorbind, se caracterizează printr-o „diminuare a activității spontane motorii și psihice”¹⁰ și printr-o „reducere a reacției față de stimulii mediului extern”¹¹, ilustrată prin lexemul *nătâng*¹² („neputincios, slab, neîndemânatic”), stare, marcată, în special, printr-un fel de „haos”, funcțional la nivelul vizualului și la nivelul auditivului, transpare în lectura propriu-zisă a versului.

Giniile sau duhurile, ființe mitologice, dansează (precum tradiționalul Moș Ene) într-o mișcare browniană, după o muzică proprie, confuză, de fond, muzica acestora, de un dinamism ușor, fiind un soi de cântec interjecțional și nazal, asemenea cântecului de leagăn.

De altfel, una din observațiile fundamentale ale lui George Călinescu, vizând poeticitatea eminesciană, este tocmai această somnolență, acest „ronron”, această vrajă narcotizantă a versurilor, care, după marele critic, este inanalizabilă, ceea ce a stârnit reacția interpretativă a lui Dumitru Caracostea, în *Arta cuvântului la Eminescu*, pe care, din această cauză, George Călinescu îl numește criticul fonologic¹³.

În acest fel, imaginea care susține întreaga structură a versului devine foarte realistă, conferind organicitate și o oarecare „senzualitate” poeziei, imitând elocvent și aproape organic „ronronul”, senzația acută de somnolență. În plus, trebuie recunoscut faptul că substanța articulatorie a sunetelor înseși utilizate de Mihai Eminescu în acest vers, într-un mod deliberat, favorizează impunerea imaginii în planul conștiinței lucide, dar și al subconștientului.

Într-o altă perspectivă de interpretare, cu implicații evidente la un nivel semantic secund, putem afirma că în acest vers este anagramat, în structura de profunzime, dar prin elemente sesizabile la suprafața textului poetic, lexemul *cânt*, acela care consolidează, prin predicție, structura versului și care are o valoare semantică fundamentală în text:

c â n d c â n t n n n t â n g.

Considerăm că în cadrul tipului de lectură pe care îl propunem, trăsătura distinctivă de «sonoritate»/«surditate» poate fi anulată – fapt ce nu antrenează consecințe majore asupra profilului fonetic al versului –, această trăsătură marcând diferența între consoanele [c] și [g], [t] și [d],

¹⁰ *Micul dicționar academic*, vol. I-IV, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001-2003.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Acest lexem este utilizat într-un sens cvasietimologic: „leneș”.

¹³ George Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 86. Cf. Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

altfel consoane identice la nivelul celorlalte trăsături distinctive. Această trăsătură distinctivă, capabilă să realizeze o alternanță între sunetele sonore și cele surde, din componența poeziei, necesară traiectului „sonor” specific cântecului descris de poet, permite repetarea sunetelor și a fragmentelor fonetice creatoare ale anagramei, axate pe lexemul fundamental *cânt*.

Mecanismul după care funcționează anagrama în structura versului este următorul: lexemul *cânt* apare anagramat în structura versului amintit, prin subzistența lui, în lexemul *când*, precum și în *tâng*, cu care se poate identifica printr-o operație de permutare a sunetelor din interiorul său și printr-o anulare a diferenței de sonoritate dintre [c] și [g], [t] și [d], prezența repetată a lui *n* în componența versului respectiv marcând importanța acestui sunet în susținerea anagramei. Considerăm că în versul citat nu se creează o simplă eufonie, prin repetarea sunetelor sau a fragmentelor ilustrate mai sus, însuși lexemul *cânt*, prezent, mai mult sau mai puțin complet, în aceste elemente, fiind reconstituit pe parcursul desfășurării versului.

Interesant devine faptul că lexemul care induce o structură motivantă, la nivelul semnificantului, trimite chiar la ideea de muzicalitate, *a cânta* fiind unul dintre lexemele ce fac parte din vocabularul fundamental al poeziei eminesciene¹⁴. Din punctul nostru de vedere, anagrama investigată mai sus n-ar avea nicio relevanță de semnificare, dacă prezența sa n-ar stimula planul semantic propriu-zis al textului respectiv.

Ce putem reține încă de pe acum este faptul că structura anagramatică conține lexeme cu o importanță fundamentală în vocabularul poetic al lui Mihai Eminescu, ceea ce demonstrează faptul că Eminescu le sesiza pe ambele coordonate: semnificant și semnificat.

În poezia *Când privești oglinda mării* (1869), figurează, în prim-plan, o altă imagine extrem de sugestivă: aceea a vântului ca un cântec, imagine, în fond, foarte clară și comună, dar care la Mihai Eminescu devine de o intensitate aparte, prin asocierea vântului cu actul creației: *cânt* – *vânt*.

Redăm, de asemenea, strofa integrală a poeziei interpretate din acest punct de vedere:

Și al luncei vânt de vară
Călduros
Cântă-n lira mea amară
Languros.

¹⁴ Vezi Tudor Vianu, *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, Editura Academiei Române. 1968.

Imaginea poetică, inedită și oarecum confuză, creată prin intermediul unei structuri simetrice, moderne, aduce în prim-plan „lira amară” (asociere non-mimetică incongruentă, cultivată mai ales de modernitate), ce exprimă existența unui creator melancolic, dominat parcă de un fenomen din exteriorul său: „vântul de vară”. Astfel, lexemul *languros* indică, în acest context, mai degrabă visarea și melancolia, decât voluptatea.

În subsidiar, apare anagramat același lexem, *cânt*, care susține, de asemenea, prin predicție, structura întregii strofe:

nc â n t d

c d

c â n t -n

ng.

Din punctul nostru de vedere, aici nu avem de-a face cu o simplă aliterație, ci cu o anagramă dispersată în text, anagramă care este conținută în planul fonetic propriu-zis al poeziei.

Fenomenul îl întâlnim mult mai rafinat în sonetul [*Când însuși glasul*] (1879), în care, de asemenea, apare anagramat, într-un „limbaj” existent sub „limbajul” propriu-zis al poeziei, lexemul *cânt*:

c â n d î n g g â n d t c

-ngân cânt n d c.

Redăm, în continuare, strofa integrală a sonetului ce vehiculează anagrama amintită:

*Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii,
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?*

În cazul de față, anagrama se instituie într-un „laborator” al sensului textual, bazat pe un algoritm bine determinat. În structura de profunzime a versului, lexemul anagramat, *cânt*, este susținut de verbul predicat *a îngâna*, situat în aceeași zonă a cântecului (sau chiar a vorbirii): „a cânta cu jumătate de glas”¹⁵ (sau „a articula sunete deslușite sau încurcate”; „a vorbi cu jumătate de glas”; „a se suprapune astfel încât să nu se mai distingă bine”; „a reproduce glasul cuiva” etc.)¹⁶. Trebuie reținută și următoarea definiție, ce pare a fi foarte adecvată în acest context: „a se lăsa cuprins de un sentiment discret”¹⁷. De asemenea, lexemul *cânt* este prezent, într-o formă „mai” sonoră, în lexemul *gând*. În plus, lexemul

¹⁵ *Micul dicționar academic*, ed. cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

când, dar și alte sunete, izolate sau în grupuri, insinuează, în plan fonetic, lexemul fundamental *cânt*.

Examinând planul semantic propriu-zis al poeziei, putem afirma că, în acest caz, sentimentul de adorație, de venerare a iubitei este exprimat, într-o primă instanță, într-un plan al senzației, sentimentul înscriindu-se, de altfel, și într-o zonă a vibrațiilor sonore. Imaginea poetică constituită aici, de către poet, adânc relevantă – când „creierul” este în repaus, începe să se manifeste „inima”, cu avatarurile ei – se caracterizează printr-o dimensiune accentuat sonoră, ce dezvoltă și un dinamism propriu. Polivalența textului este încrustată în minimum de elemente figurative.

Ceea ce putem constata este faptul că Mihai Eminescu are un univers poetic bine structurat în care își construiește poezia. Sintagma *cântului îngânat*, în asociere cu *gândul*, o întâlnim, sub forma *gândului îngânat*, aflat, din nou, în relație cu *cântul*, în, probabil, cea mai complexă structură anagramatică eminesciană, pe care o întâlnim în poezia *Dintre sute de catarge* (1883). Anagrama redată mai înainte, din sonetul [*Când însuși glasul*], reia, din nou, lexemele fundamentale: *cânt*, *gând*, *îngâna*. Sunt structuri înghețate, oarecum virtuale, migrante, blocuri fonosemantice, adevărate materiale de construcție, care își revelează potențialitățile de semnificație în noile texte, ceea ce evidențiază faptul că poezia eminesciană nu „lucrează” realul, ci „lucrează” „un real” care îi este propriu și care se interpune, ca lume, între poet și planul referențial.

Redăm catrenul final din poezia *Dintre sute de catarge*, unde ne întâmpină, pe o asemenea structură, cea mai relevantă anagramă, după opinia noastră, din creația eminesciană, în care *gândul îngânat* este nucleul semantic ce concentrează linia melodică și semantică a poetizării, ca intuiție pură, o adevărată energie semantică solidificată, în sens coșerian:

Ne(i)nțeleș rămâne gândul
Ce-ți străbate cânturile,
Zboară vecinic, îngânându-l,
Valurile, vânturile.

Aici sunetele închise *î* + nazală țes textul și, în același timp, conferă volum semnificării, prin reiterarea lor atât la nivelul strofei, cât și ca bază a anagramii *gândul îngânându-l*. *Gândul* este înfășurat în *îngânându-l*, prin reiterarea secvenței *în*, având valențe melancolizante legate de un general non-sens existențial promovat de text:

(i)n în gândul
în
în gân ân du-l
în.

Anagrama ne arată că sunetele creează un volum al semnificării, prin „oglundirea” celor două lexeme care sunt și lexemele centrale ale acestei arte poetice conținute de ultima strofă a poeziei, după regimul stilistic al „cuvintelor de sub cuvinte”. În plan sonor există un val al unei muzicalizări intens disforice (*gândul îngânându-l*), iar, în plan semantic, *gândul îngânat* reprezintă esența artei poetice moderne care vizează ambiguitatea, opacizarea semnificației. Observăm, astfel, că anagrama se plasează în punctul central al semnificării. Ea are menirea de a ne introduce într-o zonă a sensului în care orice discursivitate l-ar putea distruge, răpindu-i caracterul ilimitat. Ne amintim cuvintele lui Mihail Sadoveanu care spunea că la Mihai Eminescu cuvintele despărțite de la facerea lumii se întâlnesc și se logodesc într-o bucurie tainică. Ele se logodesc aici pe ambele laturi ale semnului lingvistic.

Cât de departe este „armonia sonoră” a acestui catren, atât de rafinat sub aspectul formei și care trimite la o lume de semnificații de mare profunzime¹⁸, de explicația maioreșciană vizând muzicalitatea poeziei eminesciene, pe care marele critic a sesizat-o cu acuitate, dar pe care a văzut-o ca fiind doar o influență a poeziei populare!

Poezia *Rugăciune* (1880) constituie, de asemenea, un argument elocvent pentru analiza fenomenului anagramelor la Mihai Eminescu.

Strofa integrală a poeziei care reprezintă obiectul interpretării noastre este următoarea:

*Crăiasă alegându-te,
Îngenunchem rugându-te
Înalță-ne, ne mântuie
Din valul ce ne bântuie.*

În exemplul de față, apare anagramat lexemul *rugând*, acesta reverberând în întreaga strofă, fapt ce îi amplifică semnificația. *Rugăciunea*, ilustrată prin verbul la modul gerunziu *rugând* – lexemul cel mai important al poeziei – este redată fonetic, prin fragmente relevante, în întreaga strofă, acest lexem fiind anticipat sau reluat, de părți ale lui. În acest fel, el nu mai poate fi citit izolat, ci numai în raport cu celelalte fragmente – ca urmare a impactului sonor deosebit de accentuat creat de această figură textuală care provoacă și o intensă și gravă muzicalizare a sensului.

Anagrama prezentă aici are un profil foarte „bogat” și elocvent:

c r g â n d u - t
î n g n u n r u g â n d u - t

¹⁸ Cf. Ileana Oancea, *O semioză paradoxală sau apelurile textului poetic*, în *Semioștilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998.

î n - n n â n t u
d n u c n â n t u.

În poezia *Rugăciune*, textualizarea lexemului *rugând*, prin fenomenul anagramării, produce un plus de semnificație pe axa fonetică a versurilor, rugăciunea însăși transpare, în plan sonor, printr-o nazalizare pregnantă, prezentă în lexemele din structura anagramei.

Poezia, dotată cu o figuralitate esențializată, funcționează ca o veritabilă rugăciune ce se manifestă ca o matrice textuală „lucrată” într-un regim al sonorității devenite semnificative.

În poezia *Când* (1869), fenomenul anagramelor funcționează într-un mod aparte, el vehiculând un alt lexem ce aparține vocabularului fundamental al poeziei eminesciene, *luna*:

Când luna aruncă o pală lumină
Prin merii în floare-nșirați în grădină,
La trunchiul unuia pe tine te-aștept,
Visând de deștept.

Aici lexemul *luna*, anagramat în versul *Când luna aruncă o pală lumină*, impune, de asemenea, acest tip particular de lectură a poeziei:

n luna a un al lu n.

Lexemul *luna*, sesizabil, în mod repetat, în structura fonetică a versului, prin inducerea unor sunete din componența lui, își manifestă aici capacitatea de textualizare a sensului poetic.

În acest sens, este interesant să ne amintim faptul că în toate cele patru variante ale poeziei *Mai am un singur dor*, Mihai Eminescu menține sintagma *alunece luna*, sintagma având o structură anagramatică, dotată în plus cu o pregnantă muzicalitate. Lexemul *luna* este „conținut” în verb, în maniera saussuriană a „cuvintelor de sub cuvinte”.

Faptul că Mihai Eminescu își structurează universul poetic pe latură fonosemantică, într-un univers imaginar în care luna ocupă un loc central, îl demonstrează și poezia *Lasă-ți lumea ta uitată* (1883).

Redăm, în continuare, un exemplu, în acest sens, din această poezie:

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Anagrama aferentă acestei strofe deține următoarea configurație:

a la ul luna l n
l n u-l l a

**l a n a l u n
a l u n u a.**

În acest caz, este anagramat lexemul *luna*, susceptibil, de asemenea, prin semnificația sa, de a consolida planul semantic propriu-zis al textului, lexemul respectiv fiind prezent, într-un mod evident, atât în structura de suprafață, cât și în structura de profunzime a versurilor. În prim-plan semantic, imaginea creată de poet, o metaforă ilimitată¹⁹, se instituie într-un fenomen dinamic, în măsura în care lumina însăși este dinamică.

În această poezie, lexemul *luna* participă, în mod pregnant, la creșterea în volum a sensului, „reflectându-se”, prin fragmente ale lui, în versurile poeziei, construind o adevărată figură textuală care coexistă cu alte figuri retorice funcționale la suprafața textului poetic. Strofa analizată de Tudor Vianu, pentru a demonstra caracterul ilimitat al metaforei la Eminescu, conține și acest fenomen al „cuvintelor de sub cuvinte”, care scoate în evidență cât de complexă este arta poetică eminesciană și cum planul semantic propriu-zis al textului poetic colaborează cu planul sonor, într-o inextricabilă relație.

Reluăm, în final, un exemplu magistral analizat de Mihai Pop și reluat de Mariana Neț, care susține elocvent ideea avută în vedere.

*Când printre valuri ce saltă
Pe baltă
În ritm ușor,
Lebăda albă cu-aripele-n vânturi
În cânturi
Se leagănă-n dor;
Aripele-i albe în apa cea caldă
Le scaldă,
Din ele bătând,
Și-apoi pe luciul, pe unda d-oglinde
Le-ntinde:
O barcă de vânt.*

Redăm, în continuare, un paragraf deosebit de relevant din analiza propusă de Mariana Neț: „*Poemul* Lebăda se dovedește astfel a fi o macrofigură; el conferă expresie lingvistică unei instanțe care mediază între figurile generale sub presiunea textului și textul poetic însuși considerat ca o figură. [...] *Textul poetic își creează propriul spațiu referențial, propria situație de discurs, o virtualitate ce se reconstituie în*

¹⁹ Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 117.

*procesul analizei prin punerea în relație a contextelor lingvistice ce presează asupra figurilor, fiind în același timp determinate de acestea*²⁰.

Funcționând într-un prim-plan textual, imaginea poetică de o frapantă modernitate, a lebedei – barcă de vânt, conține *a posteriori* o bază solidă pentru desfășurarea sensului.

Poezia *Lebăda* își asumă chiar și la nivel naiv o dublă lectură, anagrama lexemului *lebăda* fiind atât de accentuată încât aceasta devine pregnantă în timpul lecturii, evidențiind, astfel, un nivel care, în cazul exemplelor comentate mai sus, era resimțit în special în limbajul de sub limbaj. În cazul de față, anagrama nu numai că subzistă în subtextul poeziei, ea transpare în mod clar la suprafața textului poetic, poezia vehiculând astfel, în mod cvasiparadoxal, două texte. În plus, trebuie subliniat faptul că, dintre cele două texte antrenate de poezie, cel al anagramei este mult mai evident, acesta reconstituind sonor, pe parcursul poeziei, lexemul *lebăda*, sub forma unui gerunziu: *lebătând*.

Anagrama constituie, astfel, un nivel textual care funcționează în plan fonetic și, deopotrivă, intuitiv, celălalt nivel textual necăpătând sens complet decât în urma interpretării. La nivelul funcției lor semnificative, cele două texte devin complementare, impunând un sens având două dimensiuni, una orizontală și una verticală. În fond, semantic vorbind, anagrama „verticalizează” sensul poetic, acționând, în special, ca un catalizator de sens, iar în planul consecințelor, impune semnificantului poetic relevante valențe semantice.

Nivelul textual de suprafață, adică poezia propriu-zisă, acționează spațial și vizual, creând o imagine poetică de tip narativ în care este inserată și o doză minimală de figuralitate. Anagrama, cât și ritmul poeziei, de un dinamism evident, trimițând la Dimitrie Bolintineanu, de exemplu, funcționează într-un tip de *mimesis* care se desprinde de tradiția poetică. Ea intensifică imaginea și vizualitatea ei particulară, situând-o, în același timp, la un nivel fonetic intens perceptibil.

Ceea ce am mai putea sublinia aici este relația dintre orizontul teoretic și lectura textului, aici fiind valabilă aserțiunea lui Pascal amintită mai sus. Existența teoriei saussuriene a anagramelor a facilitat această lectură de tip anagramatic deosebit de interesant. Structurile anagramatice pot fi identificate numai la nivelul lingvisticii textului.

În mod clar, poezia poate fi văzută ca un experiment poetic, scoțând în evidență imensele disponibilități creatoare ale marelui poet.

²⁰ Mariana Neț, *Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian. O perspectivă semiotică*, București, Editura Minerva, 2000, p. 134.

Eminescu nu este un mit, ci el reprezintă o realitate artistică, proteică, vie, mereu de descoperit.

Mihai Eminescu a fost preocupat mereu de textualizarea sensului în diverse grade și în diferite etape ale creației. El și-a asumat valențele muzicale ale modernității după un cod poetic pe care am putea să-l numim „eminescianism”.

Am putea chiar conchide că Mihai Eminescu este unul dintre cei mai „tehnic” poeți români, tehnică niciodată ostentativă, „ascunsă” în spatele transparenței de factură clasicizantă. Complicarea discursului poetic eminescian ar trebui căutată dincolo de această transparență înșelătoare, din care am încercat să deslușim un procedeu stilistico-retoric cu existență pur textuală. A vorbi despre poetica eminesciană, în întreaga ei complexitate, presupune și o astfel de abordare.

BIBLIOGRAFIE

- Anghelescu, Mircea et al., *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei Române, 1976.
- Bousoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1975.
- Caracostea, Dumitru, *Arta cuvântului la Eminescu*, București, Institutul de teorie literară și folclor, 1938.
- Călinescu, George, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Coșeriu, Eugenio, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*. Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare, [Roma], La Nuova Italia Scientifica, 1997.
- Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.
- Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil: terminologia fundamentală a analizei textului poetic*, București, Editura Științifică, 1995.
- Eminescu, Mihai, *Opere*, I-III. *Poezii*. Ediție critică de D. Murărașu. Postfață de Eugen Simion, București, Editura „Grai și suflet – Cultura națională”, 1995.
- Micul dicționar academic*, vol. I-IV, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001-2003.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1975.
- Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura Științifică, 1972.
- Neț, Mariana, *Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian. O perspectivă semiotică*, București, Editura Minerva, 2000.

- Oancea, Ileana, *Istoria stilisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.
- Oancea, Ileana, „*Armonia*” poetică eminesciană, în „*Caiet de semiotică*”, nr. 9, 1992.
- Oancea, Ileana, *Semiostilistica*, Editura Excelsior, Timișoara, 1998.
- Oancea, Ileana, *Eminescu, l'univers du texte*, în *Atti del convegno internazionale „Mihai Eminescu”*, Venezia, 18-20 maggio, 2000, Editura Universității „Al. I. Cuza, Iași, 2001.
- Oancea, Ileana, *De la complexité cachée de la poésie eminescienne*, în „*Studia Universitatis Babeș-Bolyai*”, nr. 3-4, 2003.
- Oancea, Ileana, Tasmovski-de Ryck, Liliana, *Mortua est și oximoromul de identitate*, în „*Analele Universității din Iași*”, 2003-2004.
- Plett, Heinrich F., *Știința textului și analiza de text. Semiotică. Lingvistică. Retorică*. În românește de Speranța Stănescu, București, Editura Univers, 1983.
- Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957.
- Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*. Cuvânt omagial de acad. Al. Philippide. Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, București, Editura Tineretului, 1965.
- Vianu, Tudor, *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, Editura Academiei Române, 1968.

LES ANAGRAMMES DE MIHAI EMINESCU

(Résumé)

Cet article vise à mettre en évidence les structures anagrammatiques dans la poésie de Mihai Eminescu, à partir de la vision théorisée par Ferdinand de Saussure dans l'ouvrage publié à titre posthume, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*.