

11.3. Personajul literar

Personajul literar este o categorie estetică funcțională fără de care literatura ar fi greu de imaginat. Importanța primordială a personajului derivă din specificitatea literaturii de reflectare cu precădere a omului în relațiile sale cu natura și societatea. Literatura se inspiră din viață, iar aceasta este întâi de toate trăire umană.

Orice prezență omenească în literatură capătă numele de personaj. Etimologic denumirea provine de la lat. *per* – prin și *sono, -are*, a suna, a răsuna prin; în franceză *personnage*, din latinescul *persona*- care însemna deschizătura în masca actorilor antichi prin care ieșeau vorbele acestora, mască de teatru. Sinonim cu actor sau actant, mască, erou, figură, caracter, portret, personajul nu trebuie identificat cu persoana reală. El este, mai degrabă, o ființă de hârtie, cum îl numea Marian Popa (*Homo fictus*), o „reprezentare mentală”, „un construct al intenționalității auctoriale”. Personajul literar este o creație a scriitorului, o modalitate specifică a literaturii de a reflecta omul în relațiile cu natura și viața socială. Idealurile scriitorului, experiența lui de viață, ideile, gândurile și sentimentele se proiectează în personaje literare. Valoarea unei opere, mai ales epice, ar fi greu de definit dacă nu am vorbi despre personajele sale. Analiza literară își concentrează de aceea atenția cu prioritate asupra caracterizării de personaje. Când ne gândim la opere din literatura română sau universală, ne vin adesea în minte, în primul rând personaje literare, datorită reliefului artistic și a valorilor exemplare. Istoria unei literaturi este, într-un anumit sens, istoria personajelor sale, deși în spatele lor noi putem și trebuie să descoperim psihologia scriitorului sau o psihologie de clasă, elemente de viață și istorie socială a timpului când au fost create. Uneori simple ficțiuni artistice, fără o identitate reală precisă, personajele literare ne farmecă prin adevărul pe care îl comunică, intră în existența noastră spirituală, ne place să ne identificăm cu ele sau să le condamnăm în numele unor idealuri umane superioare.

Nu de puține ori, mai ales în ultima perioadă, obișnuitele istorii sau dicționare au fost suplinite sau înlocuite de dicționare de personaje. Bibliografia, bogat reprezentată și în recomandările noastre, conține numeroase lucrări de felul acesta. Revista de didactică a limbii și literaturii române, *Perspective*, dedică un întreg număr (2 (13) /2006) problematicii complexe, teoretice și practice a personajului. Florica Bodiștean subliniază faptul că, pe bună dreptate, personajul este întotdeauna un construct al intenționalității autorului, un construct logic, egal cu sine, prin care scriitorul vrea să demonstreze ceva „Ca imagine ficțională animată, e dublu construit pe o dimensiune exterioară, ca o ființă socială, și pe o dimensiune interioară, ca ființă psihologică. Noțiunea de personaj nu se

limitează la ființele umane, dar, dacă nu e ființă umană, personajul va fi în mod obligatoriu un substitut al acestuia, o reprezentare din lumea animalelor, plantelor, obiectelor sau o reprezentare alegorică (Moartea, Dreptatea, Grija, Spaima) căreia i s-au transferat atribute omenești. Discursul basmului, al povestirii fantastice, al legendei sau al fabulei apelează la astfel de personaje pentru a da corporalitate unor realități abstracte, pentru a crea iluzia unui cosmos în care toate nivelurile comunică sau, pur și simplu, pentru a prezenta oblic, prin comparație implicită, aspecte la care morala publică se arată refractară”.

Personajele literare au fost împărțite în clase și categorii, după cele mai variate criterii: locul ocupat în structura operei, atenția și amploarea cu care sunt caracterizate de autor, semnificația etică etc. În funcție de importanța și amploarea pe care o iau în susținerea acțiunii, personajele pot fi *principale*, *secundare* și *episodice*, *individuale* sau *colective*. În raport de ideal, personajele se împart în *pozitive* și *negative*. Complexitatea și caracterul evolutiv al naturii umane exclude schematismul caracterologic și categorisirea în personaje exclusiv bune, virtuozose și exclusiv rele sau stigmatizate de viciu. Personajele mai pot fi *schematice*, *statice* și *plate*, construite în jurul unei singure trăsături, idei sau calități dominante și, prin opoziție, *complexe*, când prezintă un cumul de trăsături caracteristice. Din punctul de vedere al manifestărilor sufletești se vorbește despre personaje *statice* sau *neevolutive* și *dinamice*, în permanentă mișcare, evoluție și transformare.

Într-o carte specială, *Poetica genurilor literare*, Florica Bodiștean acordă un spațiu larg problematicii personajului în cadrul textului narativ, după ce aceeași revistă de didactica limbii și literaturii române, *Perspective*, dedicase genurilor literare numere tematice: textul epic (nr. 10/2005), textul liric (nr. 11 /2005), textul dramatic (nr. 12/2006). Din clasificarea personajelor după variate criterii (după locul deținut în acțiune, după funcția îndeplinită, după gradul de individualitate, evoluție, complexitate sau densitate psihologică etc.), nu lipsește nici criteriul raportului personajelor cu realitatea, care pot fi: legendare, mitologice, fantastice, alegorice, istorice etc. Interesantă este și privirea istorică a evoluției personajelor, determinate ideologic și estetic, în funcție de idealul de umanitate, specific diferitelor epoci: Literatura Antichității promovează idealul de *kalokagatheea*, a omului Frumos, Bun și animat de Adevăr. Evul Mediu face apologia *omului damnat*, Renașterea cultivă tipul de *homo universalis*, Romantismul, *omul baroc*, contorsionat, Realismul promovează *personaje tipice* în *împrejurări tipice*, cu deosebire *omul mărunț*, omul obișnuit, comun, veridic, concret, ca ființă istorică. Secolul XX experimentează *omul ca flux al conștiinței* (romanul de tip proustian) și *omul ca simplu*

comportament, impus mai ales de proza americană (Hemingway, Caldwell, Steinbeck). Radicale sunt experiențele moderniste și postmoderniste care contestă categoriile consacrate ale literaturii, inclusiv ale personajului, prin încercări de disoluție sau pulverizare a eroilor în conformitate cu fragmentarismul exagerat al vieții. Această stufoasă clasificare nu constituie o normă sau o regulă obligatorie, dar cunoașterea ei poate fi de folos în interpretarea textului literar.

În caracterizarea unui personaj scriitorul se folosește de procedee directe și indirecte. A caracteriza un personaj înseamnă, în esență, a evidenția trăsăturile fizice și morale ale acestuia, așa cum se desprind din opera literară analizată. Niciun gen literar nu este lipsit de posibilitatea de a apela la personaje. Cele mai obișnuite sunt în genul epic. În operele literare aparținând genului dramatic, caracterizarea de către autor apare de regulă prin indicațiile scenice și în tabela de personaje. În lirică, caracterizarea este implicită, confesivă sau mărturisită. Caracterizarea directă poate fi făcută de către scriitor, de alte personaje sau de personajul însuși (autocaracterizarea, monologul interior). Caracterizarea indirectă reiese din acțiuni, fapte, conduită, gânduri, frământări, gesturi, reacții ale personajului la mediu, din aspectele sale exterioare, din felul cum se exprimă. Toate acestea oferă indicii în legătură cu locul, timpul, condiția socială sau intelectuală a personajului.

Am ales ca exemplu de caracterizare, dintre multele posibile, personajul principal Tudor Șoimaru din romanul istoric *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu, pentru a putea fi urmărit în conexiune cu organizarea subiectului din același roman.

Pribeag de când era copil, în vremuri de restriște și cumpănă pentru țară, după ce a slujit mulți ani în oștiri străine, Tudor Șoimaru se întoarce în satul natal, chemat de amintiri vagi și de dorul nestins după neamuri și pământul unde a văzut lumina soarelui. Cantemir bei nu înțelege această grabă spre locurile copilăriei și, în comparație cu firea tătarilor, „copii ai pustiei”, „mișcători ca nisipurile”, descoperă la moldoveni o „boală” a statorniciei, o suferință după ținuturile natale. În drum spre ocinele părintești, o întâmplare neprevăzută, iubirea aprinsă pentru fata Orheianului, pare că-i va schimba gândurile. Dar icoana înnegurată a tatălui mort, amintirile și dorința puternică de a face dreptate îl atrag cu o forță tainică, misterioasă spre casă. Realitățile satului îl întorc treptat cu fața spre adevăr. Stroe Orheianu, boierul din Murgeni, este ucigașul tatălui său. El smulse cu forța ocinele strămoșești asupra cărora răzeșii aveau urice și întărituri de la Alexandru Vodă și Ștefan cel Mare pentru ajutorul vitejesc la hotarele țării.

Personajul literar Tudor Șoimaru este prezentat în evoluție, de la oșteanul viteaz care slujește cu credință la toate stăpânirile, luptând pentru un ideal individual abstract,

până la identificarea cu suferința celor mulți: „Înainte nu mă temeam: eram singur. Astăzi mă tem: sunt legat de lucruri statornice”. Experiența aspră asupra vieții, dezamăgirea în dragoste, umilirea îl fac să înțeleagă că între el și neamul lui Orheianu n-a fost decât blestem și sânge, că între răzeși și boieri nu poate exista armonie sau împăcare, ci numai ură și luptă.

Pe Tudor Șoimaru îl cunoaștem din caracterizările altor personaje și din propriile sale acțiuni. Cantemir bei îi remarcă „sufletul ciudat” și o „limbă dulce”: „Om ca dânsul, cu inimă tare și cu patimă năprasnică, se izbește cu fruntea de multe stânci ale vieții”. Simeon Bîrnovă îi surprinde, lângă crucea lui Ionașcu, „sufletul prea pățimaș”, „ochiul sălbatic și obrazul ca de mort”.

Analiza psihologică se face cu mijloace obișnuite, limitate de cele mai multe ori la notarea gesturilor, atitudinilor, reacțiilor, comportamentelor ce trădează stări sufletești. Când află că boierul cel mai mare din Murgeni l-a lăsat orfan și că a umilit tot satul: „Tudor Șoimaru rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiți, înfricoșați de groază lăuntrică. Abia avu puterea să se stăpânească, înghiți greu de câteva ori și rămase privind întunecos spre mormântul de dinaintea lui”.

Iată și câteva mijloace stilistice de caracterizare a personajelor. Epitetele, foarte frecvente, exprimă nuanțat trăirile dragostei: *ochii învâpăiați, otravă dulce; șovăiala sau teama: ochii înfrigurați, ochii rotunjiți, înfricoșați de groază lăuntrică*; mânia: *ochiul sălbatic, obrazul ca de mort*. Se observă frecvența notare a reacțiilor ochilor, ferestre larg deschise spre ascunzișurile sufletului. Multe comparații sunt luate din natură și din limba vietăților sălbatice. Înfruntarea sângeroasă de la începutul romanului e elocventă: oștile murmură „ca o vâjâire de pădure”, sângele curge „ca o ploaie” etc. Când șovăie, Tudor Șoimaru e „ca o fiară flămândă care se domolește numai lângă pradă. Răzășul se trase la cuibul de pe Lăut, ca un vultur rănit”. Când Orheianu ridică asupra lui buzduganul, Tudor e „turbat ca fiara, cu ochi crunți și cu obrazul ca de var”. Metaforele sunt simple, puțin deosebite de comparații: „În sufletul lui Tudor Șoimaru bântui într-adevăr o furtună grozavă”. Impresia de mărire, de întindere spațială sau de regresivitate în timp se exprimă prin substantive și adjective abstracte: *singurătățile Prutului, întinderi nemărginite, depărtări, liniște nesfârșită, străinătăți, adâncimile singurătății*.

Natura este în concordanță cu starea sufletească a personajului. Când tânărul îndrăgostit de fiica Orheianului intră în Șoimărești și nu cunoaște adevărul despre tatăl ei, satul îi apare scaldat în lumina dimineții, în pacea și liniștea unei zile de duminică, cu răzeși îmbrăcați în straie de sărbătoare. Când asistăm la răzbușarea crudă și la înfăptuirea

dreptății sau când se anunță vremuri grele, natura se prezintă altfel: „Era un cer fără soare și mohorât deasupra și soseau de la munți, pe vârfurile înălțimilor, nouri zdrențuiți”.

Posibilitățile de analiză și caracterizare a personajelor sunt practic nelimitate. Reflectarea artistică prin convenția poveștii și a personajului literar constituie un mijloc fundamental de cunoaștere și de figurare a omenescului în literatură.

11.4. Instanțe ale textului literar (autor, narator, personaj, cititor)

Instanță, în înțeles propriu, înseamnă element constitutiv, parte componentă, categorie ce reglementează, ordonează, organizează sau conduce un anumit domeniu de activitate. Literatura, ca posibilitate de comunicare, nu poate exista fără un autor, narator, eventual personaje și cititor. Cuvântul **autor** provine de la latinescul *auctor*, *-oris* și se traduce prin autor, creator, inventator; fondator, făptaș; îndemnător, sfătuitor, propunător; om de încredere, garant, chezaș. De regulă autorul și naratorul se identifică cu scriitorul. Dar sunt și situații când, din varii motive, autorul sau scriitorul își maschează identitatea prin diferite artificii, pretexte sau figuri ale alterității, ale proiectării în alte euri (pretextul manuscrisului găsit, viziunea străinului, proiectarea în alte timpuri sau spații etc.).

Naratorul sau povestitorul este cel care narează, povestește frumos și, de regulă, le știe pe toate. Termenul provine de la latinescul *gnarus* – cunoscător, expert, bine informat, derivând la rândul său din rădăcina indo-europeană *gnâ* – a cunoaște, de aici narator și narațiune. Personajul ca instanță narativă l-am prezentat în subcapitolul anterior, iar în ceea ce privește **cititorul** ar fi bine să se rețină câteva lucruri esențiale. El este a doua instanță, receptoare, strâns legată de emițător, autor sau narator, indiferent cât este de real sau imaginar, transparent sau opac. Scriitorul și semioticianul italian Umberto Eco, preocupat de aspectul pragmatic al comunicării, în *Limitele interpretării* (Editura Polirom, 2007), deosebește trei intenții în interpretarea unui text literar, care nu mai au nevoie de traducere: *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*. Intenția denotativă a autorului n-a existat și nici nu poate exista vreodată într-o formulare conotativă deplină a cititorului, fiindcă intervine intenția operei ca sistem a cărei competență virtuală, nelimitată nu poate fi depășită niciodată de performanța limitată a scriitorului individual, fie el chiar genial. Pe lângă intențiile autorului și semnificațiile de adâncime a operei, în interpretarea unui text mai pot interveni conotațiile cititorului, determinate de cultura și sensibilitatea acestuia, de mutația gusturilor și valorilor estetice în permanentă devenire.

În „Cursul de poezie”, ținut la Universitatea din Iași, publicat în *Principii de estetică* (1939), G. Călinescu era îndreptățit să avertizeze că de neînțelegerea unei poezii, mai ales ermetice, ambigui, dificile, nu se face întotdeauna vinovat numai autorul, ci și lipsa de cultură estetică a cititorului, observație perfect valabilă și astăzi.

11.5. Tipuri de naratori și narațiuni

Naratorul și narațiunea ca instanțe literare sunt de o varietate deconcentrantă, uluitoare și cu toate acestea, din nevoia de cunoaștere și sistematizare, ele pot fi reduse la un număr limitat de forme narrative fundamentale sau tipuri de naratori și narațiuni. Naratologul olandez Jaap Lintvelt dedică acestor noțiuni de teorie literară modernă o carte specială, tradusă și la noi din limba franceză (Jaap Lintvelt. *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, 1977). Tipologia narativă a lui Jaap Lintvelt, după cum îi sugerează și titlul, se înscrie în tradiția teoriilor centrate pe problema „punctului de vedere”, concept pus în circulație încă din secolul al XIX-lea de scriitorul american Henry James. Încercarea de tipologie narativă a lui Lintvelt are la bază opoziția între ceea ce în teoria literară modernă, mai ales cea franceză, s-a convenit a se numi **narator** și **personaj**. Pornind de la un pasaj din cartea teoreticianului francez Gerard Génette, *Figures*, III, Lintvelt va stabili cinci tipuri de naratori și tot atâtea feluri de narațiuni: „Alegerea, romancierul o face nu între două forme gramaticale, ci între două atitudini narrative (ale căror forme gramaticale nu sunt decât o consecință mecanică): să povestească istoria prin unul dintre «personajele» sale sau să o facă să fie povestită de către un narator străin față de această istorie [...] De vreme ce scriitorul poate în orice clipă să intervină ca *narator* în povestire, orice narațiune este, prin definiție, virtual făcută la persoana întâi [...] Vom putea deosebi aici două tipuri de povestire: unul cu naratorul absent din istoria pe care o povestește [...], celălalt cu naratorul prezent, ca *personaj* în istoria pe care o povestește [...] Numesc primul tip, din motive evidente, *heterodiegetic*, iar al doilea, *homodiegetic*” (Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, 1994, p. 66). În această carte, valorificând naratologia franceză, dar și pe cea anglosaxonă, germană, cehă, sovietică pe atunci, Jaap Lintvelt stabilește cinci tipuri de narațiuni: heterodiegetică – cu trei variante: auctorială, actorială și neutră – și homodiegetică, în două versiuni: auctorială și actorială.

În scopuri didactice, aceste tipuri de narațiuni, desemnate prin termeni aparent dificili, aproape rebarbativi, pot fi explicate etimologic și caracterizate prin cuvintele cele

mai simple, pe înțelesul tuturor, inclusiv pentru elevii din clasa a VI-a, al căror manual le introduce primele noțiuni despre narator, narațiune la persoana a III-a, narațiunea la persoana I, naratorul ca personaj.

În narațiunile heterodiegetice, autorul, uneori identificat cu naratorul, nu face parte din istoria pe care o povestește, este în afara ei (în gr. *hetero* – în afară și *diegesis* – istorie. În limba germană și azi la istorie se mai zice *diegese*). În narațiunile homodiegetice, în schimb, autorul sau naratorul face parte din istoria povestită, se identifică cu ea, este în interiorul ei (de la gr. *homo* – egal cu, identic și *diegesis* – istorie).

Deosebirea între narațiunea auctorială și cea actorială este ca între cuvintele latinești de la care provin: *auctor*, *-is* – autor, creator, inventator; fondator, făptaș; om de încredere, garant, chezaș, și *actor*, *-is* – cel care pune în mișcare, înfăptuitor, *dramatis persona*, cel care acționează, personaj, erou. Între autor și actor, între narațiunea auctorială și actorială s-ar putea introduce aceeași deosebire ca între Creator și creat, Dumnezeu și om, Scriitor și operă. Metafora sau mitul Demiurgului pentru scriitor se explică prin capacitatea acestuia de a crea noi lumi verbale, dacă se poate cea mai bună dintre lumile posibile. Într-o scrisoare către Louise Colet, Gustave Flaubert este de părere că „artistul trebuie să fie în opera sa precum Dumnezeu în creație, nevăzut și atotputernic, încât să-l simți pretutindeni, dar să nu-l vezi”.

În narațiunea heterodiegetică auctorială inițiativa îi aparține autorului, omniprezent și omniscient, care dispune de o percepție externă și internă nelimitată. Informațiile date de către narator depășesc informațiile deținute de fiecare personaj în parte. Destinile eroilor sunt dirijate riguros de naratorul demiurg, așa cum se întâmplă în proza realistă de observație socială și problematică morală. Momentul narațiunii este, de regulă, ulterior părților relatate, cu posibilitatea de a face retrospective sau anticipări sigure. În general, timpul istoric este relativ lung. Naratorul auctorial sau omniscient știe mai mult decât personajele sale ($N > P$), perspectiva narativă este obiectivă, relatarea evenimentelor se face la persoana a III-a, timpul trecut, prezentat ca terminat. Modelul narativ tradițional, clasic avea ca prezență dominantă naratorul omniscient. Este vorba despre scrieri de tip balzacian, *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon sau *Ion* de Liviu Rebreanu.

În narațiunile heterodiegetice actoriale naratorul cedează atributele sale unui actor, erou sau personaj care știe mai multe decât autorul său ($N < P$). Chiar dacă autorul prin diferite mijloace, artificii sau pretexte se ascunde în spatele personajelor, viziunea rămâne tot exterioară, din afara istoriei povestite sau mimate. Este vorba despre scrieri, nuvele, romane de tip comportamentalist sau behaviorist, (Doamna de la Fayette, *Principesa de Clèves*, Montesquieu, *Scrisori persane*, Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, *Adio arme*,

Pentru cine bat clopotele?, Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). În narațiunile heterodiegetice actoriale perspectiva aparține unuia sau mai multor personaje, naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personajele sale. Drept consecință, percepția exterioară și interioară, extrospecția și introspecția sunt limitate, perspectiva narativă e subiectivă, relatarea se face la persoana I și a II-a, momentul acțiunii este, de regulă, la timpul prezent. Se pot face și întoarceri, dar anticipările sigure sunt imposibile. Timpul istoric este, în general, scurt.

În narațiunile homodiegetice are loc o identificare sau o substituie a autorului cu personajul (N=P). Naratorul substituit sau identificat cu un personaj face parte din istorie, își narează propriile sale trăiri sufletești. Acest tip de narațiuni se realizează sub două forme: *auctorială*, când autorul, identificat cu naratorul se narează pe sine ca personaj (eu narant). Este cazul romanelor autobiografice, amintirilor, confesiunilor, jurnalelor, cu autorul mărturisit ca fiind personajul scrierii (Radu Petrescu, *Oceanul întors*). În varianta homodiegetică *actorială* naratorul-personaj se lasă aparent narat de un alt personaj (eu narat) prin pretexte sau artificii ca substituiri de nume, scrisori sau jurnale găsite, care trimit transparent la biografia autorului asimilat cu personajul (I.M. Lermontov, *Un erou al timpului nostru*). Limita între narațiunea heterodiegetică auctorială și homodiegetică actorială este curgătoare, uneori greu de separat, dar *Maitreyi* (1933), de exemplu, de Mircea Eliade, este fără îndoială un roman autobiografic, fiindcă, după cum mărturisește autorul în *Jurnal și Memorii*, n-a făcut decât să-și înlocuiască numele cu Allan sau să schimbe meseria lui Dasgupta. De altfel, nemulțumită de unele pasaje din roman, Maitreyi Devi i-a răspuns după 40 de ani cu un roman replică, *Dragostea nu moare* (1974), în care fiica filosofului Surendranath Dasgupta își ia numele de Amrita, botezându-l pe Eliade Mircea Euclid.

În practica literară sunt opere în care unul sau altul dintre tipurile narative descrise poate să predomină sau să fie unic, deși în cele mai frecvente cazuri ele alternează, se amestecă, se combină.

Există în teoria literară modernă și o tendință de modelare sau schematizare funcțională a narațiunii, după cum naratorul și personajul îndeplinesc o funcție obligatorie sau primară și o funcție opțională sau secundară. Naratorul își asumă obligatoriu actul narativ, îndeplinind astfel o *funcție de reprezentare*. Rolul esențial al personajului este de a participa ca *dramatis persona* la acțiunea romanescă. El exercită astfel o *funcție de acțiune*. Funcția de reprezentare a naratorului face pereche cu *funcția de control*. Naratorul poate încadra discursul personajului în propriul său discurs, pe câtă vreme invers este exclus.

Personajul exprimă întotdeauna atitudinea sa subiectivă față de evenimentele narative și îndeplinește deci o *funcție de interpretare*.

Funcțiile obligatorii ale naratorului și ale personajului se pot schimba între ele în așa fel încât funcțiile obligatorii ale naratorului devin funcții opționale ale personajului, iar funcțiile obligatorii ale personajului devin funcții opționale ale naratorului, astfel încât naratorul ar putea, și el să-și manifeste poziția ideologică exercitând *funcția de interpretare*. Naratorul poate îndeplini deopotrivă funcția de acțiune, identificându-se cu un personaj, care de aici înainte își asumă funcțiile de reprezentare și de control. Naratorul se va asimila în acest caz personajului, astfel încât opoziția funcțională va fi neutralizată.

11.6. Noțiuni de versificație și stil

Noțiunile de compoziție literară prezentate până acum priveau mai mult structura, organizarea, forma internă a speciilor genului epic în proză. Dar, încă de la primele epopei antice, literatura ca imitație creatoare a naturii s-a scris și în versuri de o anumită măsură, picioare metrice sau ritm, rimă, organizare strofică, capabile să surprindă sau să sugereze în plus unitatea de structură și armoniile universului. Versificația, alături de numeroase figuri de stil sau abateri de la întrebuintarea obținută a limbii, contribuie la o mai puternică individualizare a scriitorului și o suplimentară sensibilizare a cititorului.

Încă din clasa a V-a, din prima clasă de gimnaziu, elevii sunt familiarizați cu cele mai obișnuite și accesibile figuri de stil ca personificarea, epitetul, comparația, enumerația, repetiția, potrivite cu gândirea animistă a copilului, care atribuie obiectelor și fenomenelor din natură atribute ale ființelor vii, omenești. Conform principiului linear și concentric al învățării, în clasa a VI-a, pe baza unei poezii de Eminescu (*O, rămâi...*), se introduc noțiunile de versificație (versul, strofa, măsura, ritmul, rima), metafora, ca figură de stil, antiteza și hiperbola. În clasa a VIII-a se reiau cunoștințele de versificație, se repetă și se sporesc cunoștințele despre metaforă, antiteză, hiperbolă și se introduc noțiunile noi de aliterație și asonanță. La clasa a VIII-a, materia fiind organizată pe genuri literare, liric, epic, dramatic, se repetă întâi elementele de versificație, aliterația, asonanța și inversiunea, epitetul, metafora și se introduc ca noi figurile de stil, simbolul, alegoria și oximoronul. Manualele din învățământul liceal obligatoriu, la clasa a X-a, unele și de clasa a XII-a, consideră necesare unele cunoștințe despre stil (direct, indirect, indirect liber), calitățile generale ale stilului, stiluri funcționale, iar la clasa a XII-a, sub formă de schemă recapitulativă, se rezumă prozodia sau versificația și figurile de stil.

Din mulțimea greu de cuprins a noțiunilor de versificație și stil le vom prezenta în continuare într-o formă sintetică, recapitulativă numai pe cele cerute de manualele școlare și programa de bacalaureat.

Versificația, în Antichitate, **prozodia** (de la lat. *pro* – pentru și *ode* – odă, cântec, poezie, de regulă eroică), studiază versul din punctul de vedere al măsurii (numărului de silabe), picioarelor metrice și ritmului, rimei, organizării strofice.

Versul (de la lat. *versus* – întorsătură) reprezintă un rând dintr-o poezie. I se mai zice, cu un cuvânt grecesc, stih, de la gr. *stihos* – rând. Totalitatea silabelor dintr-un vers se numește **măsură**. Unitatea ritmică superioară silabei formate deci din două sau mai multe silabe se numește **picioar metric**. Succesiunea lor regulată formează **ritmul**, iar totalitatea picioarelor unui vers alcătuiesc **metrul**. După cum vocalele erau lungi sau scurte (în greacă sau latină) sau accentuate și neaccentuate (în limbile moderne), versificația putea fi cantitativă sau calitativă. Se mai vorbește și despre **hemistih** (jumătate de vers), cezură, întreruperea, pauza, tăietura versului în două (*caedo, ere, cecidi, caesum* – a tăia, de unde numele lui Caesar; a nu se confunda cu *cedo, ere, cessi, cessum* – a trece), și despre **ingambament** (fr., *enjambement*), continuarea conținutului unui vers în versul următor.

Din punctul de vedere al numărului de silabe, cea mai frecventă măsură încă din Antichitate, mai ales în poemele eroice, era dodecasilabul, versul de 12 silabe. Versurile fără rimă, necunoscută în Antichitate, se numesc **versuri albe** sau cele care au un număr inegal de silabe, obișnuite în versificația modernă, sunt definite **versuri libere**. Într-un articol despre *Vers și poezie*, Tudor Arghezi numește versul „cristalizarea geometrică a poeziei”.

Rima este o potrivire muzicală, eufonică a sunetelor de la sfârșitul a două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Dacă ritmul, ca unitate prozodică importantă era propriu poeziei de la începuturile ei, rima apare mai târziu, în Evul Mediu, ca o podoabă sau ca un ornament eufonic de care poezia se poate lipsi. Versurile rimate cunosc o mare varietate formală de dispunere și organizare strofică. Din acest punct de vedere deosebim rime **împerecheate**, când rimează după schema (aabb), **încrucișate** (abab), **îmbrățișate** (abba) și **monorime**, când se succed trei sau mai multe versuri cu aceeași rimă.

Ritmul (de la gr. *rhythmos* – ritm, cadență) este cea mai importantă unitate prozodică, menită să surprindă succesiunea armonioasă a lucrurilor, a vieții în toate manifestările ei. De aceea se și numește o succesiune de silabe accentuate și

neaccentuate. Unii îl identifică cu piciorul metric, deși riguros vorbind nu înseamnă același lucru. Piciorul metric este o succesiune de două sau mai multe silabe indiferent de accent, pe când ritmul este o succesiune regulată de silabe accentuate sau neaccentuate de același fel.

Unele manuale școlare schematizează șapte tipuri de ritm sau picioare metrice, bisilabice, trisilabice, tetrasilabice:

- iamb $\text{—} \text{ / } |$ cu accentul pe silaba a doua;
- troheu $\text{ / } \text{—} |$ cu accentul pe prima silabă;
- dactil $\text{ / } \text{—} \text{—} |$ cu accentul pe prima dintre cele trei silabe;
- anapest $\text{—} \text{—} \text{ / } |$ cu accentul pe ultima dintre cele trei silabe;
- amfibrahul $\text{—} \text{ / } \text{—} |$ cu accentul pe silaba din mijloc, flancată de două silabe neaccentuate;
- coriamb $\text{ / } \text{—} \text{—} \text{ / } |$ cu accentul pe prima și ultima dintre cele patru silabe;
- peon $\text{ / } \text{ / } \text{ / } |$ cu o silabă accentuată și trei neaccentuate, accentul putând să cadă pe oricare dintre cele patru silabe.

Structura unor unități ritmice precum cele de mai sus, diferitele combinații și succesiuni nu sunt de cele mai multe ori un simplu joc fonetic. Ele sunt determinate de natura intimă a unor lucruri, stări, sentimente, idei și îndeplinesc anumite funcții estetice. Aristotel avea dreptate când în tratatul său *Poetica* observa că natura singură își impune ritmul necesar pentru fiecare tip de poezie.

Astfel, **iambul**, piciorul metric din două silabe, cu accentul pe silaba a doua, este cum spunea Eminescu „suitor”, grav, apăsător. *Melancolie* e scrisă în ritm iambic: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/Prin care trece albă regina nopții, moartă”. *Plumb* de Bacovia nu putea fi scris decât în ritm iambic: „Dormeau adânc sicriile de plumb”.

Troheul, oarecum opus iambului, picior scurt și el de două silabe, prima accentuată, a doua neaccentuată, este în general metrul stărilor sufletești optimiste utilizat pentru exprimarea unui sentiment de fericire, bucurie nedefinită, grație ușoară, beatitudine. Poezia populară este scrisă în asemenea ritm, valorificând natura veselă a cântecelor populare.

Dactilul este trisilabic, cu accentul pe prima silabă, potrivit pentru exprimarea unor stări precipitate, vioaie, iuți, „săltărețe”, cum le numea Eminescu, datorită mulțimii

silabelor scurte. *Iliada* de Homer e scrisă în întregime în hexamtru dactilic, vers eroic care poate sugera fuga, galopul, graba, veselia, pasiuni și sentimente violente: „Cântă, Zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul”.

Anapestul, oarecum opus dactilului, picior metric cu trei silabe, ultima fiind accentuată, e mai puțin utilizat în creația românească.

Amfibrahul, trisilabic, cu accentul pe silaba din mijloc, flancată de două silabe neaccentuate, este potrivit poemelor cu conținut narativ, legendar, de evocare, plutire sau visare: „Sunt suflet în sufletul neamului meu/Și-i cânt bucuria ș-amarul” (G. Coșbuc, *Poetul*).

Coriambul și **peonul**, ritmuri tetrasilabice, sunt mai puțin frecvente în versificația românească.

Ultima secvență din sinteza de compoziție literară, versificație și stil sistematizează noțiuni de circulație curentă legate de categoria estetică de stil.

Stilul (de la gr. *stylos*, lat. *stilus* – stilet, instrument de scris în Antichitate) numește felul de a fi, de a te comporta, de a te manifesta într-o împrejurare dată. În artă el a intrat cu înțelesul de semn, pecete, marcă strict individuală a unui creator, „omul însuși”, cum definea stilul naturalistul francez Buffon, deci omul în ceea ce are el mai individual, mai specific, mai caracteristic, unic și nerepetabil. Calitățile generale, unanim recunoscute ale stilului, sunt: claritatea, proprietatea termenilor, precizia, corectitudinea, puritatea, naturalețea, armonia, demnitatea, concizia, finețea, umorul, oralitatea. Din punct de vedere funcțional, al uzului practic, stilurile pot fi cultivate (literare) și necultivate (populare), beletristice, specifice artelor frumoase, și nonartistice (colocvial științific, publicistic, administrativ).

Efectele de stil se obțin prin ceea ce specialiștii consideră a fi o abatere de la uzul obișnuit, normal al cuvintelor numite figuri.

Figura de stil este deci o întrebuițare rară, mai puțin obișnuită a vorbirii și gândirii. Nu întâmplător anticii împărțeau efectele de stil în figuri ale vorbirii și figuri ale gândirii, separație perfect valabilă și astăzi. În locul unor definiții și exemplificări la care cei interesați pot accede ușor prin manualele de gimnaziu, din economie de spațiu, nu putem oferi mai mult decât o plauzibilă clasificare a figurilor de stil. Spuneam că încă din Antichitate figura se numea orice abatere de la întrebuițarea naturală sau normală a vorbirii sau a gândirii. Figurile vorbirii au loc la nivelul fonetic și morfosintactic al expresiei lingvistice, în timp ce figurile gândirii sau ale cugetării se produc la nivel semantic și compozițional. Este adevărat ca figurile gândirii nu se pot realiza fără materialul lingvistic comun cu figurile de cuvânt sau ale vorbirii, dar aceasta nu înseamnă

ca separarea între ele nu e posibilă. După ce facem precizarea că figurile de gândire sau semantice se mai numesc tropi (de la gr. *tropos* – răsucire, învârtitură), care se bazează pe sensurile răsucite, indirecte, figurative ale cuvintelor, putem oferi în final o clasificare, credem mulțumitoare, a tuturor figurilor de stil studiate și prezentate în manualele școlare, după următoarea schemă generală:

I. Figuri de vorbire, de cuvânt sau de expresie:

a) Figuri fonologice, la nivel fonetic: aliterația, asonanța, sincopa, afereza, apocopa, proteza.

b) Figuri morfosintactice, la nivel morfologic și sintactic: repetiția, enumerația, paralelismul sintactic, elipsa, perifraza, anacolutul, inversiunea, gradația (climaxul), anafora, epifora, interogația și invocația retorică.

În stilistica modernă figurile fonologice se numesc **metaplasme**, dincolo de substanța obișnuită a expresiei; iar cele morfosintactice, **metataxe**, dincolo de forma obișnuită a expresiei.

II. Figuri de gândire sau tropii, la nivel semantic, care se folosesc de sensul figurativ al cuvintelor, se pot realiza în trei feluri:

a) prin echivalență, cu relație analogică între termeni: metafora, epitetul tropul, comparația, simbolul și câteva varietăți metaforice: personificarea, alegoria, hiperbola, litota;

b) prin contradicție: antiteza, ironia, eufemismul, epitetul oximoronic;

c) prin contiguitate, cu relație logică între termenii care se substituie: metonimia, sinecdoca, antonomasa, epitetul nontrop.

În aceleași studii de stilistică modernă figurile de gândire sau tropii se mai numesc **metasememe** sau **metalexeme**, dincolo de semnificația obișnuită a înțelesului lexical, la care se mai adaugă **metalogisme**, dincolo de organizarea obișnuită a conceptelor. Alegoria și antiteza, de exemplu, în lipsa unor termeni mai potriviți, pot fi folosite și acceptate atât ca figuri de stil, cât și ca procedee compoziționale.

Figurile de compoziție se deosebesc de cele morfosintactice, care construiesc cuvinte și propoziții din sunete materiale, și prin aceea că, fiind preocupate de arhitectura, de armătura sau eșafodajul unor concepte abstracte, ele pot fi reprezentate, intuitiv, prin scheme sau figuri geometrice, care pot implica aspecte legate de viziunea generală, filosofică a scriitorilor. Romanul *Ion* de Liviu Rebreanu „un corp sferoid” se sfârșește precum a început, cu hora din bățătura casei Todosiei lui Maxim Oprea. *Dona Alba* de Gib Mihăescu și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil

Petrescu, preocupate de imposibilitatea unei iubiri absolute, platonice, ideale, pot fi reprezentate geometric printr-o asimptotă, printr-o linie curbă a aspirației omenesti spre desăvârșire care se apropie de linia dreaptă a perfecțiunii și pe care o atinge la infinit. *Glossa* eminesciană – formă fixă de poezie, cu concepția ei eleată despre prezentul etern și succesiunea mecanică, implacabilă a vieții și civilizației – poate fi reprezentată printr-o roată cu tot atâtea spițe câte strofe are poezia, adică zece, cifra perfecțiunii, în care ultima strofă reia într-o ordine inversă fiecare vers din prima strofă și care formulează pe scurt conținutul glossei: „Vreme trece, vreme vine,/Toate-s vechi și nouă toate;/Ce e rău și ce e bine/Tu te-ntreabă și socoate;/Nu spera și nu ai teamă,/Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă/Tu rămâi la toate rece”.

Manualele școlare, atunci și elevii, fac frecvent această confuzie între figurile morfosintactice, de formă a expresiei (metataxe), și figurile de compoziție, de formă a conținutului (metalogisme). Trebuie să ținem însă cont de faptul ca figurile morfosintactice afectează forma expresiei, care este o formă externă, materială, făcută din sunete, pe când figurile de compoziție sau de construcție operează în forma conținutului, care este o formă externă, abstractă a conceptelor generale. Alegoria, antiteza, paralelismul, după cum am mai observat, pot fi și figuri semantice sau tropi – deci de substanță a conținutului –, dar cu ajutorul lor putem construi, putem da o formă neobișnuită acestui conținut. Exemplul cel mai la îndemână este poemul alegoric *Luceafărul*, explicat de Eminescu însuși.

În afară de alegorie, antiteză, paralelism, numeroase figuri de construcție sunt legate de organizarea timpului sau deformările temporale în literatură în sensul extensiunii, comprimării, substituirii sau permutării timpului. Altele pornesc de la perspectiva sau unghiul artistic din care scriitorul privește realitatea, numite figuri ale privirii, cu scriitorul în afara operei, identificat cu opera sau mascat prin diferite artificii ca manuscrisul, jurnalul, scrisorile găsite, viziunea străinului, a personajului-martor etc.

Strofa, în aceeași ordine de organizare a conținutului, specifică genului liric, este o grupare de versuri, de obicei cu înțeles deplin, construită după anumite reguli prozodice sau metrice, măsură, rimă, ritm. Strofa alcătuită într-un singur vers se numește monovers sau monostih. Ion Pillat și-a intitulat un întreg ciclu de poezii *Poeme într-un vers*. Strofa alcătuită din două versuri se numește **distih**, cea compusă din trei versuri, **terțină**, din patru, **catren**.

Catrenul a dat și numele unei forme fixe de poezie, alături de **sonet**, **rondel**, **glossă**, **gazel**, **pantum**, dintre cele mai cultivate în literatura română.