

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DIN PITEȘTI
FACULTATEA DE LITERE**

LANGUAGE AND LITERATURE
EUROPEAN LANDMARKS OF IDENTITY

LIMBA ȘI LITERATURA
REPERE IDENTITARE ÎN CONTEXT EUROPEAN

Volumul I

**Editura Universității din Pitești
2007**

LANGUAGE AND LITERATURE

EUROPEAN LANDMARKS OF IDENTITY



LIMBA ȘI LITERATURA

REPERE IDENTITARE ÎN CONTEXT EUROPEAN

Referenți științifici :

Dan-Horia MAZILU (Academician, Academia Română)
Gheorghe MIHĂILĂ (Academician, Academia Română)
Grigore BRÂNCUȘ (Academician, Academia Română)
Nicolae SARAMANDU (Profesor, Directorul Institutului de Fonetă și Dialectologie al Academiei Române)
Jean-Michel ELOY (Profesor, Université de Picardie, Laboratorul de Studii Sociolingvistice asupra Contactului Limbilor și Politicilor Lingvistice, Franța)
Francis CLAUDON (Profesor, Universitatea Paris XII, Franța)
Jean-Louis COURRIOL (Profesor, Universitatea Lyon 2, Franța)
Didi-Ionel CENUȘER (Conferențiar, University of Mingdao, Taiwan, R.O.C.)
Gheorghe CHIVU (Profesor, Universitatea București)
Alexandrina MUSTĂȚEA (Profesor, Universitatea din Pitești, Departamentul de Limbi Romanice, România)
Procopie P. CLONȚEA (Profesor, Universitatea din Pitești, Departamentul de Limbă și Literatură Engleză, România)
Nicolae OPREA (Profesor, Universitatea din Pitești, Departamentul de Limbă și Literatură Română, România)
Gabriel PĂRVAN (Conferențiar, Universitatea din Pitești, Departamentul de Limbi Romanice, România)
Corina-Amelia GEORGESCU (Lector, Universitatea din Pitești, Departamentul de Limbi Romanice, România)

Redactor coordonator :

Lect. univ. dr. Corina-Amelia GEORGESCU

Colectiv de redacție :

Asist. univ. drd. Adriana APOSTOL
Asist. univ. drd. Valentina GEORGESCU
Lect. univ. dr. Tiberiu MARCU
Lect. univ. drd. Adrian SĂMĂRESCU

TABLE OF CONTENTS

I. ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE

A. ROMANIAN LITERATURE

Mariana ANDREI	
<i>M. Sebastian. La sincérité de la pensée exprimée</i>	9
Simona ANTOFI	
<i>Le (Méta)discours critique post-moderne et le problème de la légitimation.....</i>	14
Clara ARMEANU	
<i>L’image du pouvoir totalitaire dans « BREVIAR » de Mircea Horia Simionescu.....</i>	18
Lavinia BĂNICĂ	
<i>La chronique médiévale – topos fondamentaux</i>	25
Andreea BĂRBULETE	
<i>The male character in Ioana Postelnicu’s prose of psychological analysis</i>	30
Mircea BÂRSILĂ	
<i>Nichita Stănescu. Pulsatory poetry.....</i>	37
Romulus BUCUR	
<i>ROMANIAN- JEW WRITER: A PLEA FOR IMAGOLOGIC APPROACH</i>	42
Camelia CHIRILĂ	
<i>Dimensions of war literature in Camil Petrescu’s works.....</i>	48
Florentina COSMESCU	
<i>“The journal of happiness” ora discourse on a happy imprisonment.....</i>	56
Alina CRIHANĂ	
<i>La mythologie de l’artiste dans les romans de la dictature.....</i>	64
Ionela DIMA	
<i>La structure des textes narratifs chez C. Negruzzi.....</i>	72
Nicoleta IFRIM	
<i>Textual autoreflexivity and fractal recurrence :from the fractal text to the mirror’s projections.....</i>	77
Oana ILINCA-ȘTEFĂNESCU	
<i>Le conteur Ion Minulescu –un Ion Creanga symboliste</i>	85
Dan Horia MAZILU	
<i>Entre histoire et littérature : édification des „mythes”.....</i>	90
Mirela MIRCEA	
<i>Le motif du couple dans le roman de Breban « În absența stăpanilor ».....</i>	98
Carmen NICOLESCU	
<i>L’épithète dans la lyrique symboliste roumaine</i>	103

Mădălina NICOLOF DEACONU	
<i>The semantics of figures in Ion Barbu's poems</i>	108
Nicolae OPREA	
<i>Leonid Dimov and onyrisism. Artes poeticae</i>	117
Alina TISOAICĂ	
<i>Camil Petrescu's characters – "ideeas" or "living beings"?.....</i>	123

B. THE DYNAMICS OF ROMANIAN LANGUAGE

Oana CENAC	
<i>Old and new in the problem of the adverbial</i>	128
Maria CHIVEREANU	
<i>La catégorie de l'aspect roumain.....</i>	135
Gheorghe COLTUN	
<i>Les principes de classification des propositions subordonnées.....</i>	138
Mihaela GĂITĂNARU	
<i>L'évolution du neutre roumain</i>	144
Ștefan GĂITĂNARU	
<i>La syntaxe des pronoms semi –indépendants</i>	148
Nadia HUȚULIAC	
<i>Thematic roles within the argument structure of transitive verbs.....</i>	152
Angela ICONARU	
<i>Critères de sous –classification des verbes –la transitivité.....</i>	160
Laura IONICĂ	
<i>Degree quantifiers in nominal and verbal context : a romanian /english approach</i>	170
Constantin MANEA, Camelia MANEA	
<i>Semantic mutations of technical –scientific terms : metonymy, simile, oxymoron and antonomasia.....</i>	176
Constantin MANEA, Rodica VELEA	
<i>Argot and familiar terms derived from languages for specific purposes.....</i>	182
Adina MATROZI	
<i>The present-day prepositions used in the romanian language.....</i>	196
Liliana SOARE	
<i>The works of the transylvanian's scholars and medical terminology – a general approach</i>	203
Cornelia STANCU	
<i>Observation sur la dérivation déverbale en roumain contemporain (concernant particulièrement la contribution du suffixe -eala)......</i>	211
Florența VONICA	
<i>Etude dialectale sur la catégorie du nombre</i>	219

C. DIDACTICS OF ROMANIAN

Ala BOLDESCU	
<i>Formation of axial orientation of pupils as based in popular creativity.....</i>	227
Larisa CASANGIU	
<i>Lessons in belles-lettres or how can somebody be inspired in teaching from fiction</i>	236
Loredana-Eugenia IVAN	
<i>Re-considering the reading of the literary text.....</i>	242
Nicoleta SĂMĂRESCU	
<i>La projection des cours universitaires pour e-Learning.....</i>	247
Nelu VICOL	
<i>Un type de stratégie communicative :les structures modi faciendi signa.....</i>	251

II. CULTURAL STUDIES

Laura BĂDESCU	
<i>IDENTITY AND DIFERENCE</i>	260
Doina BUTIURCĂ	
<i>G. Vico et la contribution anthropologique de Humboldt.....</i>	267
Cristina CERGAN	
<i>A study on Don Juan's myth.....</i>	275
Cristina Maria ANDREI CUȚUI	
<i>Visions of War in Dos Passos' "One Man's Initiation"& "Three Soldiers".....</i>	280
Cécile FOLSCHWEILLER	
<i>Pour qui, quoi et comment écrire dans les Principautés Unies ? Le jeune Maioreescu à la recherche de sa vocation.....</i>	285
Doinița MILEA	
<i>L'écriture comme «réalité de substitution » dans l'espace fictionnel postcolonial.....</i>	298
Adriana RUJAN	
<i>L'imaginaire myto – poétique dans les incantations contre les serpents : le motif de l'oiseau bigarre</i>	305
Adrian SĂMĂRESCU	
<i>L'oui – dire et la néolégende</i>	309
Minodora SIMION	
<i>Political System and Individuality in Burmese Days and Nineteen Eighty-Four.....</i>	315
Adriana TEODORESCU	
<i>The Life and the Work of the Brontë Sisters.....</i>	320
Alina VÎLCEANU	
<i>Translator/Interpreter and Intercultural Communication.....</i>	326

M. SEBASTIAN. LA SINCERITE DE LA PENSEE EXPRIMEE

Mariana ANDREI
Universitatea din Pitești

Résumé: *Le Journal de Mihail Sebastian, une œuvre exemplaire, peut-être sa plus importante création, montre une grande vitalité en révélant en même temps un écrivain soumis à des inquiétudes créatrices, au désir de communiquer avec quelqu'un. Cette œuvre peut être considérée comme une véritable histoire d'un esprit imaginaire.*

Mots-clés : *histoire, imagination, journal*

Autorul *Stelei fără nume* și-a început jurnalul la nici 28 de ani (februarie 1935), când se afla, după cum mărturisește, într-un *ceas greu*¹ și-l continuă până în 31 decembrie 1944, ultima zi a anului, când reîntors dintr-o excursie de la Diham, se regăsește *mai mult melancolic – aproape trist*, cuprins de *nu știu ce fel de oboseală veche*, ducând și aducând *incurabila mea singurătate* (p. 577).

În ciuda momentelor, nu puține, de oboseală și de descurajare, neîncercător că acest gen de scriere i-ar putea prinde *sunetul adânc al spiritului*², adept declarat al jurnalului lui Jules Renard care *consemnează, fără ipocrizie, tot ceea ce o conștiință de om poate cunoaște de-a lungul unei vieți care nu e totdeauna făcută din eroisme* (p.6), Mihail Sebastian *practică un tip de jurnal modern, folosind mai toate legile și abilitățile genului*.³

Am arătat și cu alte ocazii⁴ că jurnalul, ca expresie directă a autorului și ca gen fără reguli, care nu tinde la nimic și nu propune nimic, este apreciat diferit de cei care s-au arătat interesați de literatura subiectivă, fie teoretic, definindu-i principiile, fie practic, ca autori de jurnale.

Dacă Marin Preda și Camil Petrescu percep jurnalul ca pe un instrument terapeutic, nu literar, dacă pentru Liviu Rebreanu jurnalul apare din nevoia retragerii în sine, dacă Marin Sorescu se declară adeptul jurnalului ca document de însoțire, Mihail Sebastian își concepe jurnalul ca pe un depozit de date, un loc de refugiu, în care omul se eliberează de o anumită încărcătură sufletească inerentă vieții profane.

¹ *Criza fusese declanșată cu un an în urmă de scandalul în jurul romanului <De două mii de ani> și a șocantei prefețe a lui Nae Ionescu care justifica teologic antisemitismul – Mihail Sebastian, Jurnal, 1934 - 1944, prefață de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 2005, p. 5*

² E. Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 254

³ E. Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, p. 255

⁴ M. Andrei, *Jurnalul lui Liviu Rebreanu. Cronică sacră a vieții profane*, Primul simpozion internațional, Târgoviște, 12-13 noiembrie 2004; *Marin Preda – Jurnal intim, Prețul libertății*, revista de cultură Argeș, Pitești, nr. 8 (266) august 2004; *Însemnări de pe retină. Marin Sorescu, Jurnal*, Lucrările celui de-al III Congres Internațional, Language and literature: European Landmarks of Identity, Pitești, 18 – 20 noiembrie 2005

Dintre scriitorii citați, numai Marin Sorescu și-a scris jurnalul cu dorința de a fi publicat, manifestând, din această cauză, o anumită reticență în confesiune.

Jurnalul, definit precaut de Eugen Simion ca *un contract al autorului cu sine însuși, un contract sau un pact de confidențialitate care, dacă nu este distrus la timp, devine public și forțează porțile literaturii*,¹ nu este privit de autorii lui ca o operă de artă.

Astfel, Marin Sorescu, care scrie *ceva ca jurnalul și ca romanul* (după propria-i mărturisire) declară, că nu este adeptul jurnalului care vrea să devină literatură: *... pe mine nu mă interesează jurnalul care devine literatură. Ori, ori ... Literatura îmi place separat. Jurnalul mă interesează, așa cum spuneam, ca document și ca autenticitate*.²

În același spirit se declară și Mihail Sebastian, când vede în jurnal mai mult un document, decât o operă de artă, pentru că are *un accent de adevăr pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul: fiindcă literatura, oricât ar fi de bună, simulează*.

Și în concepția lui Mircea Cărtărescu, jurnalul, o *terapie*, are o funcție diferită de cea a cărților: *Jurnalul și cărțile au funcții diferite în economia scrisului meu. Jurnal scriu continuu, e modul meu de a respira în scris*.³

Nici Mihail Sebastian nu crede că jurnalul are vreo legătură cu literatura. Dovada ar putea fi o însemnare din 1 martie 1936, când *tulburat de câinele nostru, Doggy*, care avea *ceva omenesc în săritura lui spre mine, în explozia lui, plină de elan, plină de melancolie*, recunoaște că în descrierea acestei scene nu are de gând să facă literatură, pentru că *mi-ar fi și rușine aici* (p. 45).

Dacă este *artificial* în a ține un jurnal și dacă jurnalul nu-i servește *la mare lucru*, ce l-a făcut totuși pe Mihail Sebastian să țină un jurnal? Moda vremii după care nu puțini scriitori notau cu mai multă sau mai puțină consecvență și convingere în jurnalele lor sau „altceva”?

În prefața la Jurnal, Leon Volovici ne lămurește că acest *altceva* este *sentimentul că viața lui, traiectoria lui intelectuală a ajuns la un punct critic* și jurnalul îl poate ajuta să evite *naufraziul*, iar dacă nu – *poate rămâne, pentru cei ce vor veni, mărturia unui eșec care semnifică mult mai mult decât o înfrângere individuală* (p. 6).

Cuprins de dorința vădită de a nota tot, în ciuda momentelor, nu puține, de oboseală și descurajare, și nefiind convins că jurnalul poate deveni opera lui capitală, Mihail Sebastian ne-a lăsat mai multe jurnale într-unul singur. Alături de jurnalul intim al stărilor interioare, al experiențelor sentimentale se află un jurnal de creație ce cuprinde notații de laborator scriitoricesc, încă un jurnal al dramei evreiești ca și un jurnal intelectual și politic, cu relații complexe și sinuoase, pline de tensiuni și decepții din lumea politică și intelectuală frecventată de Mihail Sebastian.

Ne vom opri în rândurile care urmează asupra jurnalului intim din dorința declarată de a ne apropia, atât cât se poate, de **omul** Mihail Sebastian, care, scriind în jurnal, face un efort de luciditate, arătându-și caracterul complex de om matur, dar și de

¹ E. Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, p. 18.

² Marin Sorescu, *Jurnal, Romanul călătoriilor*, Editura Fundației Marin Sorescu, București, 1999, p. 7.

³ Mircea Cărtărescu, *România este fascinantă chiar și prin urâtenia ei*, Evenimentul zilei, 17 iunie 2005

copil, veșnic nesatisfăcut de sine, neîncrezător, disperat uneori, cu o sensibilitate în stare de perpetuă alarmă.¹

Provenind dintr-o familie care are gustul lamentației (p. 62), Mihail Sebastian se vede prost îmbrăcat, atât de stângaci, ferm convins că nu va izbuti niciodată să treacă dincolo, de o mizerie mai mult sau mai puțin lamentabilă că nu va face niciodată carieră, că nu va avea niciodată bani (p. 33).

Pentru că banii îmi și sunt indiferenți (p. 33), Mihail Sebastian cere de la viață doar puțin liniște, o femeie, cărți și o casă curată (p. 33).

Dar, pe măsură ce trec anii, jurnalul înregistrează sentimentul tot mai apăsător de izolare și naufragiu. Deși își păstrase o minte lucidă și o omenie autentică² Mihail Sebastian are impresia că este tot mai singur, că trăiește pe apucate, că este mereu obosit, incapabil de un efort susținut de câteva ore (p. 154), că dă dovadă de lene, de nehotărâre, de prostie (p. 154) și speriat permanent de trecerea timpului mă sperie gândul că vine primăvara, că a trecut deci încă un an și eu n-am făcut nimic (p.151).

De fapt, tot timpul se simte dominat de sentimentul ăsta de inutilitate (p. 155), într-o dispoziție cenușie, fără așteptări, fără deznădejdi, fără doruri, fără amoruri (p. 98), fără emoție, fără deznădejde, și mi se pare, fără speranțe (p. 104).

În timpul mutării în noua locuință din strada Antim 45, recunoaște că duce o viață dezorganizată – mult mai dezorganizată decât înainte (p.91) și că tot ceea ce i se întâmplă, rămâne într-un plan depărtat, el fiindu-și în același timp și martor: Tot ce mi se întâmplă trece undeva dincolo de mine, fără aderență – ca și cum nu m-ar privi (p. 91). Evenimentul în sine sau gustul lamentației îl face să mărturisească că am senzația că sunt șifonat, prăfuit de drum și că aștept să ajung undeva, pentru ca să mă schimb, să mă perii, să iau o baie, să mă transform (p. 91), pentru ca imediat să recunoască inutilitatea acestor gânduri, deoarece nu mă duc nicăieri, nu aștept nimic, nu mă așteaptă nimic (p. 92).

Trăind mereu într-o atmosferă de panică, de derută, cu aceleași întrebări fără răspuns, cu mereu aceleași lamentări (p. 149), autorul Jocului de-a vacanța, se simte singur, într-un oraș plin de scriitori, de actori, cu care ar putea comunica. Cu toate acestea recunoaște că nu am pe nimeni să văd în tot orașul acesta mare, n-am nimănui nimic de spus, n-am de la nimeni nimic de aflat (p. 150).

Și totuși, nimic din aceste sentimente, nimic din aceste lucruri delicate de reflecție, de reverie interioară (p. 105), nu transpare în exterior. Prietenii obișnuiți cu stilul său epistolar, confesiv dar discret, nu-i ghicesc vulnerabilitatea interioară, sensibilitatea în stare de perpetuă alarmă, fiind șocați de patetismul unor mesaje.

Vremea trece încet și viața pe care o duc cere nervi mai tari decât ai mei. Am clipe de exasperare, când aș vrea să urlu. Într-un fel mă sperie lipsa mea de rezistență nervoasă³, notează Mihail Sebastian într-o scrisoare trimisă lui Camil Petrescu într-un moment în care aștepta o înștiințare de concediere, încredințându-ne, parcă, de adevărul că pentru gustul lamentației, viața i-a dat un larg concurs.

Oboseala, neliniștea, melancolia, tristețea și incurabila singurătate a omului Mihail Sebastian, și-au pus amprenta și pe autorul unei opere literare, pline de farmec, în sensul că scrie atât de încet (p. 109), întrebându-se dacă acest lucru se întâmplă pentru că este prea leneș sau prea scrupulos (p. 108). Mă dezolează dificultatea mea de

¹ E. Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 260

² Eugen Ionescu, 1946

³ Florica Ichim, *Scrisori către Camil Petrescu*, II, Editura Minerva, București, 1981, p. 9

a scrie (p. 105) ... *Sunt sincer furios pe mine. Nu e admisibil să scriu atât de încet* (p. 109) ... *Dar nu merge, nu știu de ce: din descurajare, din dezgust de literatură sau pur și simplu din lene* (p. 146). Cel mai greu, i se pare, citându-l pe Jules Renard *c'est de prendre la plume, de la tremper dans l'encre et de la tenir ferme au-dessus du papier* (p. 71).

Nu o dată, Mihail Sebastian își exprimă dorința de a fi fericit sunt mai ales obosit și mi-e dor să fiu fericit, cu tot ce a trebuit să rămână în mine inutil, frânt, descurajat de când mă știu (p. 65.). Singurele lui momente de fericire adevărată sunt cele trăite la schi, atâta vreme cât am schiat am fost fericit (p. 134), aș vrea să închid ochii și să nu mai simt decât această plutire fără greutate (p. 110), zăpada mă odihnește, mă face mai tânăr, mă ajută să uit (p. 141), o impresie de soare, de multă lumină, de mare copilărie – ceva care seamănă cu fericirea ... (p.141).

Și totuși, acest *ceva care seamănă cu fericirea* este mai puternic decât fericirea însăși, pentru că face, ca prin miracol, o minune, cu ajutorul căreia dispar *amărăciunea obișnuită, întrebările stupide, regretele fără sens, viața asta făcută din petice, promisiuni călcate, așteptări fără termen, nemulțumiri confuze, mici speranțe obosite* (p. 152).

Puntea spre fericire o constituie muzica, iar aparatul de radio *un narcotic*.

Dar iubirea? *Să nu exagerăm* (p. 132), ne atenționează, fără menajamente, Mihail Sebastian, pentru că iubirea este mai mult *spaima de a fi singur ... un surâs, un început de emoție, o privire care așteaptă, care întreabă ...* și cam atât.

Mihail Sebastian a suferit un accident care a pus capăt celor 38 de ani de viață, lăsând încă o întrebare fără răspuns: *Există oare o viață mai complicată, mai stupid, mai fără sens complicată decât a mea?* (p. 193). Jurnalul se oprește în mod dramatic în ziua de 31 decembrie 1944 ultima zi a anului, când se simte *foarte bătrân* și mărturisește că de data aceasta n-a regăsit la munte exuberanța de altădată, cu toate că Bucegii îl emoționează și *o lumină albă, clară dădea relief peisajului de iarnă* (p. 577). E melancolic, e trist, e incurabil singur. Ne întrebăm dacă a presimțit, oare, că numai peste cinci luni va pleca, în mod neașteptat și nedrept, din această lume, plecare despre care pomenise pentru prima dată la 17 ianuarie 1939. *Nu mai e loc în viața mea decât pentru sinucidere sau pentru o plecare definitivă, undeva, în singurătate* (p. 193).

Dacă ne punem întrebarea cum de a rezistat, totuși, 38 de ani, într-o viață atât de complicată, răspunsul ar putea fi în rândurile scrise la 27 septembrie 1941, când transcriind în jurnal câteva rânduri din Shaw¹, Mihail Sebastian recunoaște că i se potrivesc, deoarece *trăiesc – și așa a fost totdeauna – trăiesc într-o stupidă serie de visuri, trecând dintr-unul într-altul, și nu sunt în stare să mă trezesc la realitate... De prea multă scârbă, de prea multă silă, ca să uit, ca să rabd, ca să mă amețesc mă refugiez în tot felul de ridicule visuri pe care le urmăresc zile întregi cu ochii deschiși. Se vede la Geneva având un milion de franci elvețieni* (p. 391), la Londra, lucrând la B.B.C., *pe un yacht plecat spre Alexandretta, spre Egipt, Palestina, în Pacific sau scriitor de piese de mare succes, care se joacă pe Broadway. Acestea sunt câteva din cele zece visuri pe care le poartă cu el, pe care le schimbă între ele și pe care nu le termină niciodată. Recunoaște că aceste visuri sunt ca un stupefiant, ca un somnifer, în timp ce viața se strânge în jurul meu strivitoare* (p. 391).

¹ Oh, the dreaming! the dreaming! the torturing, heart scalding, never satisfying dreaming, dreaming, dreaming, dreaming (John Bull's Other Island)

Jurnalul, *o operă exemplară, poate cea mai importantă operă a sa*¹, dă dovadă de o mai mare vitalitate decât opera sa literară, făcând mărturia unui om cuprins de neliniști creatoare, de o dorință vie de a comunica cu cineva, constituindu-se ca o veritabilă istorie a unui spirit imaginar.

Să păstrăm la loc de cinste jurnalul lui Mihail Sebastian, fie și numai pentru sensibilitatea cu care descrie o minunată zi de toamnă, deși își propusese ca în jurnal să scrie *fără literatură* (p. 45). El vede toamna cu *o lumină obosită, pudrată, tândră – în depărtare o ceață ușoară, argintie, aburită, din care orașul se desprindea ireal, ca într-o pânză de pictură, ca într-o fotografie reliefată. Și câte culori ... Și pomii desfrunziți, ieșind din ceață ca dintr-un abur pe care l-ar fi făcut propria lor respirație. Totul era de un desen foarte delicat, dar de o bogăție de culori explozivă* (p. 94).

Bibliografie

Mircea Cărtărescu, *România este fascinantă chiar și prin urâtenia ei*, Evenimentul zilei, 17 iunie 2005

Florica Ichim, *Scrisori către Camil Petrescu*, II, Editura Minerva, București, 1981

E. Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I-III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001

Marin Sorescu, *Jurnal, Romanul călătoriilor*, Editura Fundației Marin Sorescu, București, 1999,

¹ E. Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, p. 264

LE (META)DISCOURS CRITIQUE POST- MODERNE ET LE PROBLEME DE LA LEGITIMATION

Simona ANTOFI
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Résumé: Bien qu'il refuse l'idée de classification, de hiérarchie et de système, le postmodernisme et ses productions littéraires ont provoqué, depuis quelque temps, une série de tentatives de systématisation et de clarification conceptuelle qui se heurtent contre la tolérance bien connue du postmodernisme. Ainsi de suite, le (méta)discours postmoderne doit résoudre un double et difficile problème : d'une part, il faut qu'il se forge un métalangage qui puisse le valider comme tel. D'autre part, il faut que celui-ci soit opérationnel, efficace, pratique et généralement valable.

Mots-clés : concept, métalangage, postmodernisme

Preluând o idee a lui Steven Connor¹, s-ar putea spune că două sunt problemele pe care discursul critic postmodern le creează, le întreține și de care se tot lovește: pe de o parte, făcându-și în mod implicit reclamă, prin prea îndelungata dezbateră teoretică din jurul fenomenului și al termenului de postmodernism, își prelungește – artificial, ar spune unii – existența. Pe de altă parte, gradul mare de toleranță terminologică a postmodernismului însuși are drept efect proliferarea – *inflația*, i-ar zice Monica Spiridon² - de concepte aflate, multe dintre ele, în raport de (cvasi)sinonimie. *Conceptul* – fatalmente! – de *heterotopie*, forjat de Foucault, se dovedește încă o dată adecvat. Prinse într-un mecanism de autovalidare, aceste concepte pot pune în pericol chiar demersul critic ce ar putea intra, astfel, într-o nouă „criză a legitimării” altfel decât prin el însuși.

Amuzându-se ironic pe seama „jargonului critic fabricat de exegeți”, Monica Spiridon citează: „post-realist”, „post-umanist”, „post-ficțiune”, „post-structuralist”, „post-freudian”, „post-romantic”, „post-cultural” și ia pe cont propriu procedeul, fabricând în continuare: „post-mimetic”, „post-industrial”, „post-raționalist” etc.³ Haosul proteiform îi pare autoarei a se potrivi de minune celebrei enumerări borgesiene, citate de Steven Connor, în care animalele se ordonează în absența oricăror criterii – sau în conformitate cu toate criteriile cu putință, în același timp - pe baza unor asociații (presupuse și acelea) care nu fac decât să scoată mai bine în evidență dispariția raportului *centru – margine*, a oricărei ierarhii sau sistematizări. Animalele sunt, prin urmare, cele „care aparțin Împăratului, îmbălsămate, împlânzite, purceluși de lapte,

¹ V. Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Meridiane, București, 1999

² Spiridon, Monica, *Mitul ieșirii din criză*, în *Caiete critice* nr. 1-2, 1986, p.79

³ *Ibidem*

sirene, ireale, căței rățăciți, incluse în clasificarea de față, delirante, nemăsurabile, pictate cu o pensulă fină din păr de cămilă, et caetera, care tocmai au spart ulciorul de apă, care de la distanță par a fi niște muște”.¹

Fascinația exercitată de postmodernism asupra spiritelor carteziane care se erijează în teoreticieni ai postmodernismului duce la scheme conceptuale precum cea a lui Ihab Hassan, care păcătuiește, printre altele – și tocmai datorită schematismului – prin univocitate și lipsă a nuanțelor. Spicuim, întrucât lucrurile sunt binecunoscute, deja *clasicizate, canonice*: dacă Modernismul înseamnă *romantism / simbolism, scop, model și ierarhie, Obiectul artei / Opera perfectă, Creație / Totalizare* etc., Postmodernismul înseamnă *Dadaism*, (reamintim, Matei Călinescu pledează pentru considerarea avangardelor drept un fenomen subordonat și un simptom al modernismului²), *joc, accident și anarhie, proces / interpretare*³ etc. Un spirit mai puțin scrupulos ar putea asocia acest *periplu* (termen folosit de Ezra Pound în **Cantos**) printre concepte cu *gramatologia* lui Jacques Derrida, ca principiu de articulare a textului. Acesta din urmă, înțeles drept „un spațiu caracterizat nu atât prin identitatea sau diferențierea sa spațială, cât prin diferențierea sa temporală față de sine”, se află în raport direct cu propria sa istoricitate, respectiv cu „dimensiunea temporală a propriului război civil purtat cu sine însuși”.⁴ Faptul că este vorba despre discursul / textul critic nu schimbă datele problemei: constituit prin diferențiere fulguranță, conjuncturală, față de ceea ce l-a precedat, *recte* modernismul, postmodernismul și metadiscursul său navighează în apele tulburi ale derivei terminologice.

Un alt aspect trebuie luat în considerație. Dacă discursul literar se dorește a fi și un discurs critic (și invers), se înțelege de ce este favorizată forjarea unui nou termen – *critifiction* – vehiculat cu voluptate de teoreticienii români ai fenomenului literar postmodern, ca și *noua autenticitate, biografismul* etc. „Conștiința critică încorporată în text”, de care vorbește Ion Bogdan Lefter⁵, promotor fervent al cauzei postmodernismului românesc, și atacat dur de Ciprian Șiulea⁶, ar justifica, pe de o parte, recuperarea și recondiționarea conștientă a depozitului cultural existent, iar pe de altă parte ar gestiona cu luciditate regia de text, montajul livresc, artificii literare de orice fel. Așa stând lucrurile, *realismul* scriiturii postmoderne se naște atât ca efect al prezenței lucide a creatorului – ficționalizat, desigur – în text, cât și ca efect al (iluziei) transferării tot în text a senzațiilor imediate ale celui care (se)scrie.

Dezavuând postura de teretician al postmodernismului, Alexandru Mușina pune, totuși, în circulație, și definește un concept – *noul antropocentrism*⁷ – aflat în

¹ Connor, Steven, *op. cit.*, p. 20

² V. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Univers, București, 1995

³ Hassan, Ihab, *Sfășierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p.184

⁴ Connor, Steven, *op. cit.*, p. 32

⁵ V. Lefter, Ion Bogdan, *Secvențe despre scrierea unui "roman de idei"*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 138 - 152

⁶ Șiulea, Ciprian, *Retori, simulacre, imposturi*, Compania, București, 2003

⁷ Mușina, Alexandru, *Poezia – o șansă*, în Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația 60 în texte teoretice*, Vlasie, Pitești, 1999, p. 146. Tot aici se regăsește cunoscuta definiție a *autenticității* postmoderne: „Poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor nemediate, a privirii directe. Privirea trebuie să fie obiectivă, în sensul că între ea și realitate nu trebuie să se interpună limitele diverselor mitologii, clișee culturale etc. Aceasta îi conferă un plus de claritate, de autenticitate. În același timp, poezia devine mai personală, crește angajarea existențială vizavi de propriul text. Mai

raport de sinonimie, fie și parțială, cu *biografismul*. Angajarea directă a poetului postmodern în realitate aspiră să înlocuiască bagajul cultural de care individul uman creator este îmbibat poate mai mult decât oricine altcineva. Democratizată, secularizată, privirea poetului ar trebui să înceteze a mai fi vizionară, ar trebui să (se) încorporeze realul(ui) – prin biografia proprie – ceea ce înseamnă că instrumentele de facere lirică se pot schimba, ori scriitorii pot ambiționa să le schimbe, însă procesarea postmodernă a realului sau a literaturii nu duce decât la o altă convenție. La un alt ansamblu de procedee și de tehnici teoretizate și proclamate ca atare.

Fatalmente, postmodernismul și-a creat deja propriile mituri, propriile clișee culturale, propria recuzită. Iar (meta)discursul postmodern, propria istorie.

Mult mai aproape de realitatea psihică a eului creator – și de romantism – *psiheismul* este conceptul care denumște poezia ce aspiră să comunice „modurile psihice ale eului poetic”, „sentimente în mișcare”, poezia prin / în care „disponibilități formale să îi corespundă un conținut psihologic adecvat *noului umanism*”.¹

Ca o dovadă limpede a faptului că poetul postmodern tânjește după organicitatea lumii romantice, după perspectiva esențialistă, ca și după efortul vizionar de recuperare / restaurare a coerenței prime, Simona Popescu crede într-o *poezie a realului* pentru care esențial este „efortul vizionar de înțelegere a lumii ca organism viu, și nu doar în « anatomia » ei, ci mai ales în « fiziologia » ei – la nivelul funcțiilor și relațiilor.”² Faptul este de natură să repună în discuție fragmentarismul postmodern și chiar chestiunea (trans)figurării realității tocmai prin încercarea de a o înțelege, adică de a o interpreta.

Merită amintită, printre toate aceste încercări de clarificare terminologică, formula lui Gheorghe Crăciun – *poezia tranzitivă* – care dobândește, în *Aisbergul poeziei moderne*,³

o fundamentare istorico – literară solidă. Criticul demonstrează existența unui curent poetic considerat pe nedrept de ordin secund, care a însoțit, de-a lungul istoriei literaturii universale, mișcarea formelor *poeziei reflexive, nobile, adevărata poezie*. Percepută cu dificultate ca atare și admisă cu dificultate în câmpul esteticului, *poezia tranzitivă* este democratică, și-a secularizat instrumentele și temele, și-a secularizat miturile și menirea. Ca urmare, „materia din care se hrănește poezia tranzitivă este cotidianul, banalul, biograficul, viața imediată, comună, obiectivă”, iar limbajul care i se potrivește este „limbajul simplu, umil, al străzii și al casei, sintaxa inodoră a conversației cotidiene, vocabularul formelor, reclamelor și ziarelor”.⁴ Dirijarea conceptelor spre utilitatea lor practică, încercarea de a exprima specificul postmodern al discursului literar sau, în cazul de față, poetic, are, în opinia noastră, șanse reale de a suspenda pericolul derivei terminologice.

Mai tehnicistă și, tocmai de aceea, mai ușor de acceptat, perspectiva Magdei Cârneli – preluată ca argument și de Gheorghe Crăciun – mizează pe eliberarea scriiturii de constrângerile în mod tradițional acceptate ca validare implicită, ca și pe radicalizarea atitudinii creatorului în ceea ce privește construcția imaginilor – simbol.

modestă totodată, mai puțin supra sau para umană, mai puțin mitică și mai mult cotidiană se vrea această poezie.”

¹ Vlasie, Călin, *Poezie și psihic*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 133 - 135

² Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în în Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă*.

Generația 60 în texte teoretice, Vlasie, Pitești, 1999, pp. 187 - 188

³ Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Paralela 45, 2002

⁴ *Idem*, p. 115

Altfel spus, re-prezentarea lumii - fragmentară, orizontală, neierarhică – se face prin restructurarea instrumentarului de creație, prin (anti)retorică, înainte de a se face prin deconstructurarea vechilor articulații ale constructului imaginar pe care convenim a-l numi realitate. „S-a observat deja [...] « reificarea » realului și a discursului acestei poezii, « prozaismul » ei căutat, anexarea celor mai diverse și mai contradictorii domenii ale imanentului și imaginarului, fără nici o limitare, fără nici o pudoare, fără vechile prejudecăți și pretenții, instituind poate altele, o asumare « la sânge » a lumii și implicit o angajare mult mai profundă, mult mai subtilă, mai nuanțată, dar prezentă întotdeauna, în condiția ei. De-metaforizarea și directetea discursului, o retorică discursivă și complexă, de largă respirație și amploare, tonul « deliricizat » și « banalizat », construcția pe mai multe etaje și mozaicată a versului. Asumarea ironiei și comicului, a grotescului și derizoriului, ca pe categorii la fel de capabile (și poate mai oneste, mai critice, mai implicate) să « dezvăluie esența », ca și tragicul, liricul ori sublimul. Asumarea, din interior și fără false alarme, temeri, clamări, a condiției umane și a societății tehnologice contemporane, cu binele și răul ei, nu numai la nivelul vocabularului și la cel al construcției interioare a versului, la nivelul sintaxei, dacă se poate spune astfel, la nivelul intim al imaginii, și mai ales la nivelul unui mod nou de a simboliza și gândi simbolul.”¹

Întrucât lumea postmodernă este proteică, procesuală, ambiguă, contradictorie, refuzându-se cartografierii și conceptualizării, *poezia tranzitivă*, care aspiră la a o încorpora, la a și-o însuși în mod substanțial, înlocuiește metafora cu o figură de contiguitate, metonimia, și împrumută tehnici din fotografie, pictură, cinematografie, comunicații de masă, publicitate sau reclame. „Colocvialitatea și corporalitatea vorbirii, acțiunea, adevărul punctual, indeterminarea, imanența stărilor și a reacțiilor”² sunt caracteristici pe care, asumându-și-le dezinvolt, poezia de acest tip se așază în vecinătatea – sau chiar se intersectează – prozei, a anecdoticii, a limbajului cotidian.

Atrăgătoare și convingătoare, perspectiva lui Gheorghe Crăciun asupra postmodernismului și asupra producțiilor sale literare pare a surclasa alte opinii, mai interesate de clasificări și sistematizări sterile decât de practica literară vie.

Rămâne de văzut dacă aceasta din urmă, mereu în mișcare, nu va invalida (și) o teorie care pare a-și revendica, în ansamblul luărilor de poziție similare, un statut aparte.

Bibliografie

- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Univers, București, 1995
 Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Meridiane, București, 1999
 Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Paralela 45, 2002
 Hassan, Ihab, *Sfășierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986
 Lefter, Ion Bogdan, *Secvențe despre scrierea unui "roman de idei"*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986
 Mușina, Alexandru, *Poezia – o șansă*, în Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația 60 în texte teoretice*, Vlasie, Pitești, 1999
 Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația 60 în texte teoretice*, Vlasie, Pitești, 1999
 Spiridon, Monica, *Mitul ieșirii din criză*, în *Caiete critice* nr. 1-2, 1986
 Șiulea, Ciprian, *Retori, simulacre, imposturi*, Compania, București, 2003
 Vlasie, Călin, *Poezie și psihic*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986

¹ Apud Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, p. 285

² *Idem*, pp. 332 - 333

L'IMAGE DU POUVOIR TOTALITAIRE DANS « BREVIAR » DE MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Clara ARMEANU
Universitatea din Pitești

Résumé: *L'étude se propose de mettre en évidence l'intention satirique et parodique du texte du **Breviar**, qui démonte les stratégies du mensonge utilisées par la propagande du Pouvoir en prouvant l'incongruence qui se trouve entre l'utopie des discours politiques - qui essaient d'imposer une variante unique de monde - le meilleur des mondes possibles- et de l'investir à une valeur de vérité absolue et le monde réel.*

Mots-clés : *parodie, satire, utopie*

În cel de-al treilea volum al tetralogiei, *Breviarul (Historia calamitatum)*, Mircea Horia Simionescu alcătuiește un alt tip de inventar, al erorilor lumii, șlefuit „o epopee veninoasă, satiră și fișă de temperatură”¹, o alegorie care se transformă într-o imagine – parabolă a umanității, o replică parodică la vechile descrieri ale lumii.

Mircea Horia Simionescu își structurează volumul urmărind modelul acelor istorii și cronici medievale a căror caracteristică este dezvoltarea fragmentară a narațiunii. Prima parte a *Breviarului*, narativă, se dezvoltă din unghiul de vedere al unui vorbitor, un actor care își schimbă mereu măștile, luând înfățișarea unor animale, păsări sau chiar obiecte, intervențiile vizând ideea violenței și a măcelului planetar. Cea de-a doua parte, rezervată comentariului celor povestite, se intitulază *Note* și asigură continuitatea cu celelalte cărți ale ciclului prin exercițiul stilistic, al referinței culturale, calamburului, al perspectivei ironice, al trimerilor fals enciclopedice și bibliografice, al secvențelor kitsch. În *Notele* cărții este intercalată o povestire autonomă, aparținând comentatorului-narator, un discurs al unui Vorbitor mesianic, care aduce imaginea multiplă a Puterii totalitare, cu toate înfățișările și numele ei.

Acest text-discurs debutează în versiunea realismului de tip balzacian, iar formele narațiunii și ipostazele naratorului provin din sistemul de enunțuri ale acestui gen de roman clasic: „Era dimineață, ora 9.45, soarele își trimitea razele pieziș”, iar fraza continuă sub semnul obiectivării, dar, de la următoarea frază, discursul adoptă tehnicile enunțurilor fracturate și fragmentate, dar mai ales, procedeul postmodernist al multiplicării începuturilor și al acțiunilor narate. Discursul narativ devine sincopat, întrerupt, des-compus și re-compus, construit și de-construit, apelând la soluția juxtapunerii imaginilor și chiar a suprapunerii lor în „montajul” dat de privirea naratorului. Insistând asupra temporalității descriptive, dezvăluind puțin câte puțin

¹ Simionescu, M. H., *Licitația – cursiv Bio-Bibliografic*, Paralela 45, Pitești, 2003, p.245

diversele aspecte ale unei scene fixe, textul introduce, la început, aspectul suspensiv al unei povestiri clasice, însă stabilește o perspectivă cronologică iluzorie prin intermediul unor sintagme temporale contradictorii: „era dimineață”, „era pe înserat”, „se înnoptase”, un timp fără temporalitate.

Hipertrofia privirii naratorului, suspendă narativul și, în pofida preciziei descrierilor, impresia de stranie și nefamiliaritate a lumii înfățișate subminează realismul descrierilor, creând imaginea unui univers halucinant: „o ceață galbenă, iernatică învăluia zidul casei cu acoperiș roșu, ce se dovedea a fi o gară, o întreprindere, o intrare în cimitir.”

O mulțime pestriță, gălăgioasă este în așteptare. O galerie aparte de personaje ia naștere din amănuntele semnificative, din frânturi de replici sau din gesturi stereotipe: rând pe rând, pentru un scurt timp doar, apar în prim-plan un domn de la bancă, un revizor școlar, un meșteșugar mărunț, un bucătar, personaje pe cât de diferite prin preocupările, vârsta și apartenența lor socială, pe atât de asemănătoare prin atracția față de *Cel care va veni*.

Atmosfera încărcată, tensionată este amplificată de venirea celui atât de așteptat, care capătă înfățișări multiple: a unui erou popular „călare pe un cal alb, în frunte îi strălucește o stea cu inimă de smarald”, a unui pustnic „învăluit într-o rasă călugărească cenușie, aspră”, a unui înalt funcționar „înconjurat de consilieri și experți”, a unui biciclist câștigător al cursei Paris – Lille ș.a. Imaginea nou-venitului se compune din elemente disparate, dar care produc un univers polemic de natură să provoace și să lărgască orizontul de așteptare al receptorului.

Figura acestui domn misterios încearcă să prindă contur din mărturiile personajelor, texte diverse ca formulă combinând parodic limbaje diferite (o doamnă vorbește în stilul Chiriței „e tobă de învățătură, je vous le jure”), din numirea profesiunilor sale (topometru, patron de fabrică, marinar, avocat, mecanic de locomotivă, preot, tinichigiu), din succinte caracterizări („E doct ca un zeu și frumos ca regina Suediei”, „Domnul practică fericirea universală, e cel mai apt dintre miile de futurologi”), dar, în spatele acestor măști se ascunde chipul Puterii totalitare. În finalul discursului primește un nume, Robert Hinter, cu specificația că este numit așa de un ofițer care nu reușea niciodată să rețină numele corect al comandanților, iar comentariul *Notelor* îndepărtează orice confuzie. Anonimul a înfățișat, parabolic, cum a funcționat mecanismul care „l-a urcat pe celebrul caporal până la gradul de cancelar al Reichului”.

Funcția acestui personaj este de a transmite ideologia unei societăți noi, menite să o înlocuiască pe cea existentă. Alunecarea dinspre prezent în trecut și dinspre prezent spre un timp închipuit, dincolo de „acum” sau „atunci”, stă permanent sub semnul aluziei livrești, în tonul adeseori ironic al naratorului deslușindu-se o intenție parodică, de demonstrare a locurilor comune ale discursului. Se dovedește a fi o lume totalitaristă în care ideologia distruge realitatea pentru a pune în locul acesteia o imagine golită de orice conținut, o utopie a cărei funcție este „de a propune o societate alternativă”. Este o lume atemporală: „Veacul care începe (nu mă obosesc să-i mai dau un număr)” sugerându-se astfel orice sistem totalitar care – indiferent de coloratura sa politică – substituie realului o ficțiune construită după toate regulile utopiei.

Eforturile susținute ale Puterii de a impune o unică variantă de lume – cea mai bună dintre lumile posibile – și de a o investi cu valoare de adevăr absolut, fapt care duce, inevitabil, la distrugerea vieții reale, sunt ilustrate de discursul reprezentantului ei. Discursul este compus prin frecvente modificări de registrul epic, este dilatat prin conexiuni multiple, denaturate uneori, dobândește treptat un curs aleatoriu, o imprevizibilă desfășurare. Gustul pentru colaj, unde denumirea pentru obiecte, extrasele

din ziare, fragmente din scrisori, telegrame se asociază unor referințe livrești, constituie un discurs metatextual și transtextual.

Societatea totalitaristă anihilează în mod pragmatic conștiința critică și cultivă sistematic predispoziția unui număr mare de oameni pentru ideile gata primite. Existența oamenilor se desfășoară pe planuri diferite: pe de o parte, cel al realității în care individul se zbate să trăiască și, pe de altă parte, cel al utopiei în care se plasează proiectul societății totalitare, scopul ultim fiind crearea așa-numitului „om nou”, în fond reducerea individului la o categorie, la un obiect, depersonalizarea ființei umane, în primul rând, prin îndocrinarea ideologică.

Lumea utopică se definește printr-o sănătate deplină, prin optimism și armonie, iar oamenii sunt frumoși, fericiți și înconjurați de bunătate. Clima și natura sunt controlate atent, iar animalele „și-au reprimat agresivitatea și și-au cizelat manierele”. O lume beneficiind de evoluția tehnicii, în care domină supraabundența („secolul minunilor tehnice și al plăcintelor cât ușa”), iar toți oamenii se dăruiesc cu plăcere muncii: funcționarul „își va dăruia toată energia, cu o dulce plăcere, jocului subtil cu mașina lui de scris”, medicul „își va stăpâni cu dăruire sentimentele la întâlnirea cazului tipic de ulceratie gastrointestinală”, minerii vor merge la ocnă să spargă sare cântând.

S-ar putea crede că este imaginea unei lumi dominate de libertate, dar în realitate este un spațiu concentrațional, iar aplicarea ideilor expuse în discurs a început deja. Oamenii adunați pentru a-l asculta pe Profet constată că sunt împiedicați să depășească un anumit perimetru, asigurat de o desfășurare impresionantă de forțe militare, din care „nici pasărea nu iese prin rețelele de sârmă ghimpată”, dar nu fac nimic pentru a-și recâștiga libertatea. Ei ori nu sunt conștienți de lipsa libertății, ori s-au împăcat deja cu soarta, ori sunt sub vraja cuvintelor, îndocrinați de ideologia puterii și prinși în activitățile mărunte, cotidiene: „Eu am de croșetat, dragă, nu-mi pierd vremea, și dacă printre picături mai prind un cuvânt de-al lui, sunt fericită”.

Duplicitatea comportamentului uman într-o astfel de societate este reflexul crizei de realitate generate de sistemul politic, dar indică și o profundă criză morală, gradul de alterare a umanității ființei într-un astfel de context.

Între utopia discursurilor politice (sau a articolelor) menită să legitimizeze Puterea și să convingă populația de bunele sale intenții și lumea reală nu există nicio congruență. În discursul oficial al reprezentantului Puterii se descoperă o veritabilă strategie a falsului care are ca scop crearea unei pseudorealități.

Noua societate își manifestă vocația totalitaristă și voința de putere nelimitată dispunând, organizând și planificând existența cotidiană a indivizilor. Obsesia controlului deplin al vieții intime a fiecăruia dintre membri societății este semnul evident al unei patologii politice care face din oameni personaje manipulabile.

Lumea este divizată în deținători ai puterii, care sunt înconjurați de opulență, și servitori care trăiesc, în subsoluri rezervate lor, în rezervații afectate în suburbii sau în case subterane, sub mări și lacuri, în condiții de aspră sărăcie („în cameră – o mobilă lineară, din metal și placaj, cu un pat și o etajeră pentru cărți, cu câteva rafturi pentru rufărie”), lipsiți de hrană, de viață intimă, cu o viață riguros planificată de Putere: „ore de somn sau de zacere fără perspective, cu pauze pentru privirea prin fereastră la zidul din față, cenușiu”, epuizați de muncă: „soția va sosi de regulă pe la miezul nopții, fericită de a fi fost remarcată în activitatea ei, va servi în sufertașe supă pregătită cu ajutorul unor pilule violet-gălbui, se va arunca în pat, obosită, transpirată de prea intensă participare la problemele păcii și ale războiului”, crescând copii „căliți de frigul nopții” și maturizați prematur. Dragostea va fi și ea organizată conform unor norme riguroase, reglementată prin regulamente, copiii se vor naște „prin efort fizic și derută

morală” și vor fi „suprimați din vreme cei ce fac dovada inadaptabilității lor la condițiile economice, sociale și militare ale timpului, predispuși la judecarea epocii, chinuții de prea multe întrebări și scormonitorii în lumea umedă a aparențelor, nemulțumiții sensului literal al cuvintelor, căutătorii cu lumânarea etc.”.

Imaginea lumii reale transpare din telegramele-scrisori sau din articolele de ziar citate în cadrul discursului său de reprezentant al Puterii. Scrisul, textul are dublă funcție: dezvăluie realul și parodiază articolele menite să legitimeze Puterea. Când Profetul lumii noi își începe discursul, toți oamenii în știau deja fiind publicat în ziar, iar când, din cauza unor defecțiuni tehnice, nu mai funcționează microfonul, oamenii știu că în ediția de a doua zi a ziarului discursul va fi publicat. Ideologia puterii totalitare e neschimbată și, deși sunt cunoscute efectele ei, oamenii o acceptă fără opoziție evidentă, devenind instrumente docile sau refugiindu-se într-o lume culturală neimplicată politic.

Duplicitatea comportamentului uman într-o astfel de societate este refluxul crizei de realitate generate de sistemul politic, dar indică și o profundă criză morală, gradul de alterare a umanității ființei într-un astfel de context. Duplicitatea contaminează toate domeniile activității umane, suspendând etica și transformând ipocrizia în mod de viață.

Existența în ziar a discursului încă nerostit, promovează ideea scrisului ca instrument de propagandă, absența unei prese libere care să sancționeze la timp aberațiile și crimele puterii.

Sistemul totalitar recurge obsesiv la dihotomia expresie conținut, absolutizând fondul, mesajul patriotic al operei, și ignorând cu desăvârșire forma artistică pe care o consideră auxiliară și total neesențială. Judecând literatura prin prisma utilității ei sociale, ideologia totalitară impune pseudovalori în detrimentul celor autentice. Reprimarea sistematică a valorii estetice în societatea totalitară constituie un pas important în anihilarea individualității umane. „Omul nou” conceput de propaganda de partid trebuia să fie exponentul perfect al spiritului gregar, incapabil să-și afirme identitatea, și, tocmai de aceea, manipulabil, căruia îi este cultivată infantilitatea și dependența față de o putere care propovăduiește virtuțile mesianice ale partidului unic și ale reprezentantului Puterii. Prin intermediul ideologiei sale Puterea își exercită neîntrerupt controlul asupra spațiului literar. Și nu doar contemporaneitatea cade sub incidența conformismului dogmatic, ci și tradiția culturală. Formula lui Orwell „cine controlează trecutul, controlează viitorul”, surprinde mentalitatea Puterii care încearcă să modeleze colectivitatea respingând valoarea etică și propunând o literatură doar aparent mimetică, saturată de imagini false despre realitate, de lozinci și de situații – tip. Reprezentantul Puterii afirmă, încercând să convingă mulțimea de avantajele lumii noi: „Ce buchiseați în ziarele vremii pline de fanteziile unor gazetărași ca Balzac și Victor Hugo? Istorioare de adormit copii, chestii incredibile, bazaconii scornite și găngave. Iată New York Prospect de astăzi (...) Ei, întrevedeți sublimul? Recunoașteți geniul secolului?”

Din articolele ziarelor și din telegramele-scrisori se dezvăluie lumea reală, dominată de teroare, de reprimări dure ale nevoilor și de muncă infernală. Cinismul, apetența pentru minciună și disimulare, utilizarea frecventă a „limbajului de lemn” care escamotează realitatea, proprii discursului politic sunt în opoziție cu structurile cotidiene, cu stilul simplu și familiar din scrisorile unor oameni obișnuiți. O scrisoare anunță răpirea unei femei („Iubite tată, îți anunț...”), alta aduce imaginea muncii dure a unui tânăr ce lucrează la construcția unui pod și constituie o replică dată literaturii idilice consacrate vieții constructorilor de pe șantiere, cât și ideii de eroism socialist, în

alta un profesor se plânge de efectele industrializării și ale poluării asupra orașelor, iar un articol de ziar dezvăluie o lume dominată de masacre, militarizată, impunându-și puterea prin forța armată: „A fost ordonată împușcarea demonstrativă a peste 400 de cetățeni(...). După-amiază au fost aruncate în aer primăria, spitalul, fabrica de jucării, uzina de apă.”

Dacă scopul declarat al Puterii totalitare este emanciparea ființei umane, rezultatul practic al unui asemenea regim este privarea individului de libertate, anularea personalității sale, reducerea lui la statutul de simplu pion într-o masă de manevră sortită ignoranței, sărăciei și, mai ales, bunului plac al unui despot: „Renunțând la aberația republicană, se va reintroduce curând monarhia absolută(...). Oamenii se vor supune conform principiului că adevărata cunoaștere a binelui, a adevărului, a idealurilor morale nu poate fi operată decât de un singur om – cel mai pios dintre toți, cel mai omnipotent dintre toți – or la cine se referă toate aceste atribute dacă nu la persoana divină, purtătoare de coroană și bici?”

Discursul utopic are forță germinatoare continuă, generează imagini ale lumii noi, o lume marcată de invenții fanteziste, nefolositoare sau de lucruri deja inventate: „În sectorul utilajelor vor avea de înregistrat unele invenții cu totul revoluționare: șurubelniță cu ecran, cratiță de doi litri, ziare și reviste de rafie, dispozitiv de știrbit diftongi, cronometru de răzgândire, capse, descreșterea importantă a imperfecțiunilor congenitale și ereditare, prin gătuirea prostului care face pe deșteptul, noi specii utile de plante și animale – boul deștept și omul la casa lui...”, o lume condusă de secretare, o lume în care Puterea cuprinsă de megalomanie înalță construcții mărețe, săli de ședințe, în care să-și expună minciunile și cinismul.

Oamenii sunt prinși în mirajul unor promisiuni false, proiectându-și chiar ei utopia asupra vieții copiilor lor: „copii nu vor avea nici un fel de dificultăți la învățătură. Scrisul și cititul se vor deprinde instantaneu”, iar tinerii vor fi toți intelectuali, obligatoriu cu studii tehnice, cu soții laureate, pasionate de scris (se satirizează literatura facilă, „plină de descrieri nostalgice ale peisajului rural, amintind episoade ale copilăriei fericite”).

Refuzul sistematic și ostentativ al compromisului și implicării în minciuna politică, promovată de ideologia totalitară, ca și independența față de „linia” trasată de propaganda Puterii, refuzând întregimentarea ideologică și temele Puterii caracterizează atitudinea unui singur personaj, cel aflat sub masca „proaspătului director-adjunct al unei bănci”, care schimbă total politica instituției bancare. Personajul care acționează spre a-și construi, sartrian, destinul prin fapte, cunoaște fără întârziere răspunsul concret al regimului: trebuie să te abții să decizi vreodată să trăiești altfel, răspuns care-l va îndrepta spre începutul sfârșimării dramatice a vieții: „Nu l-au lăsat liniștit nici după dureroasa lui retragere, l-au urmărit cu îndărătnicie la ferma din Bretania, au continuat să-l contacteze, să-l cointerezeze, să-i propună, să-l prospecteze, să-l convingă. Nefericitul, nu mai avea nici o putere, era ostenit și dezamăgit (...) bărbatul întreprinzător de altădată a obosit iremediabil, și topindu-se văzând cu ochii, nu a mai întrevăzut decât o singură soluție de ieșire din infern: sinuciderea”. Inserția de elemente autobiografice este evidentă.

Parodiarea discursurilor politice totalitare este clară: domnul Pretext de Barcelona aduce salutul tehnicienilor și inventatorilor din insulele Canare, reprezentantul armatei coloniale britanice pe cel al militarilor, un grup de copii „odraslele cămășilor negre – cămășile negrisoare” oferă, în ovațiile mulțimii, crengi înflorite și stegulețe, reprezentantului Puterii.

Mulțimea care ascultă discursul Vorbitorului mesianic compune un adevărat spectacol al străzii, cu siluete schițate atent, cu modificări de planuri precum într-un reportaj filmat dintr-un unghi ascuns protagoniștilor. În ciuda unei construcții influențate de discursul supraréalist, cu ruperile voite ale fluentei și ale logicii interioare ale enunțătorilor, textul profesează un joc al inimaginabilului în combinație cu trimiteri directe la real, care este treptat asumat, asimilat, înscris într-o imagine care reconstruiește, dând impresia perpetuă de haos, de fragmentar.

Textul este alcătuit din multiple voci (dominanta narativă este aceea a plurilingvismului, concept bahtian) care dau impresia de bălci zgomotos, de circ – local al schimbării măștilor – de spectacol al lumii dominate de plăcerea ludicului. În momentele în care se întrerupe discursul, mulțimea se joacă sau asiată la un spectacol de circ: „apărură pe scena montată în grabă o motociclistă pentru zidul morții (femeia știa să înghită și săbii), un mușunache, trei pisici de Angora pe biciclete”. Oamenii se joacă asemenea copiilor („băza de preferință, dar și titirezul, popa-prostul, dambilușca, cercul și surceaua, porcii râd, coarda, bilele, și oina...”) sugestie pentru inocența lor, neatinsă de ideologia discursului politic.

Revolta mulțimii față de Putere se manifestă sporadic, dezorganizat și este repede înnăbușită, deoarece ea cuprinde doar un mic grup de oameni („un grup de tineri desfăcuseră piatra pavajului și, cu bolovani grei, tot loveau tăbliile tribunei”) ceilalți refuzând să se implice („Părăsiră piața cât se poate de grăbiți, pentru că gluma se îngroșă și nimeni n-avea interesul de a produce încurcături, despre care pe urmă să scrie ziarele, în fel și chip...”). Se induce ideea unei vinovății unanime și a unei responsabilități egale, care anulează în fond distincția dintre victime și călăi.

Singurul care rămâne să se opună agresiunii ideologice, transformării utopiei politice în mod de viață pentru oamenii reali, este scriitorul, lucid, caustic și intransigent care, prin literatura sa, să demonteze strategiile minciunii utilizate de propaganda Puterii. Ca într-o epopee scriitorul invocă muza pentru a-l ajuta în încercarea sa: „Ajută-mă, Muză, dă-mi puterea să-l trec în anale alături de ceilalți falși prooroci și dă-mi, buno, iscusința să înfățișez cititorului credința mea că asemenea vorbe goale se vor pronunța mereu mai rar.” De altfel, întregul roman simionescian are desfășurarea, adesea deconcentrantă, a unei epopei compuse nu prin armonizarea căutărilor, ci prin extrema lor proliferare.

Mircea Horia Simionescu transformă literatura într-un instrument de acțiune, metodă de subversiune decisă în obiectivele sale: explorarea, subminarea, și transformarea societății.

Romanul transpune o supraréalitate creată prin multiple amplificări, prin hiperbola proprie eposului servita de discursul verbal, logos și lexis, aflându-se sub zodia fabulosului, a mitului și a istoriei. Întâlnim în meditația naratorului obsedanta întrebare despre ființă și despre legitimitatea demersurilor ei. Peste toate străjuiește ideea raporturilor etice și a posibilităților de a descoperi o șansă unei ființe neîmpăcate în vreun fel cu compromisurile, duplicitatea, falimentul moral și capitularea în fața mediocrității agresive, a rutinei, automatismelor și degradării valorilor umane. Se face simțită în pledoaria naratorului o tensiune și o violență polemică prezidate de nostalgia inocenței pentru că lumea, lumea aflată în neconținute prefaceri și metamorfoze sociale și morale – ele au loc nu fără convulsii, spasme, dureri, soluții parodice sau groțesti, caricaturale sau profund grave – este un imens spectacol.

Mircea Horia Simionescu este, fără îndoială, unul dintre acei scriitori ce pot fi considerați, alături de Calvino, John Barth sau Nabokov, prozatori care „se joacă” și

„joacă” cu/în o mare varietate de formule narative, dezvăluindu-și, în această vădită propensiune ludică, gustul pentru experiment și pasiunea pentru literatură.

Gustul pentru colaj, unde extrasele din ziare, fragmente din scrisori, telegrame, denumirea unor obiecte se asociază unor suferințe livrești constituie un discurs metatextual și transtextual. De altfel, în roman coexistă toate cele cinci tipuri de transtextualitate indendificate de Gerard Genette. Utilizând frecvent citatul sau aluzia, autorul recurge și la alte două operații – transpunerea și imitația - indicii arhitextualității.

Breviarul, considerat „parodie acidă á la Swift, dar colorată urmuzian¹” cu punct de plecare în „numeroase alegorii și basme culte, parabole (tip Swift), utopii satirice, apărute în mai toate epocile²”, al cărui „gen proxim nu poate fi decis, ci doar aproximat: utopie critică, alegorie istorică, povestire science-fiction, fabulă sau parabolă, morală³”, este definit de autor, chiar în interiorul volumului: „Suntem departe de a avea în față un roman! [...] Atacând energic literatura, autorul cărții n-a mers decât până la jumătatea drumului său epic, de unde, întorcând privirea, s-a simțit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărât să nu fie slab ca o muiere și nici sever ca un tratat științific, și-a continuat drumul, aici avântându-se înaripat, cu cântecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulele reci și lapidare, aici zăbovind metodic, cu șublerul și micrometrul în mână, ca să studieze plăsmuirile evanescente, părelnice umbre ale fanteziei [...]. În cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat, nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte și, pusă sub ochii unui alfabet, îi produce individului pe buze și în interior, un bâzâit ușor și voluptos”⁴.

Bibliografie

- Călinescu, M. *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași, 2005
Dobrescu, C., *Modernitatea ultimă*, Univers București, 1998
Genette, G., *Introducerea în arhitect* (1997), trad. de Ion Pop, Univers, București, 1994
Negrici, E., *Literatura română sub comunism*, Fundația PRO, București, 2003
Oprea, N., *Dicționarul scriitorilor români*, Albatros, București, 2001
Ricoeur, P., *Eseuri de hermeneutică*, trad. de Vasile Tonoiu, Humanitas, București, 1995
Robbe - Grillet, A. *În labirint* (1959), trad. Dumitru Țepeneag, în *Secolul 20*, nr.7/1967
Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Cartea Românească, București, 1989
Simionescu, M. H., *Breviarul (Historia calamitatum)*, Cartea Românească, București, 1980
Simionescu, M. H., *Licitația – cursiv Bio-Bibliografic*, Paralela 45, Pitești, 2003
Todorov, T., *Confuntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX* (1992), trad. Traian Nica, Humanitas, București, 1996
Zamfir, M., *Discursul anilor '90*, Fundația Culturală Română, București, 1997

¹ Negrici, E., *Literatura română sub comunism*, Fundația PRO, București, 2003, p.387

² Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Cartea Românească, București, 1989, p.300

³ Oprea, N., *Dicționarul scriitorilor români*, Albatros, București, 2001, p.246

⁴ Simionescu, M. H., *Breviarul (Historia calamitatum)*, Cartea Românească, București, 1980, p. 257

LA CHRONIQUE MEDIEVALE – TOPOS FONDAMENTAUX

Lavinia BĂNICĂ
Universitatea din Pitești

Résumé: *Qu'est-ce que signifiait pour les chrétiens médiévaux l'intersection avec des mondes différents de celui qu'ils connaissaient ? Quelles sont les syntagmes qui mettent en évidence l'antithèse chrétien-non chrétien ? Les érudits médiévaux roumains ont reçu une éducation religieuse, donc, leurs textes dénotent une évidente pratique du texte biblique. Pour une telle mentalité religieuse, le Turc est, tout d'abord, l'athée, l'infidèle ; son image est introduite dans les textes par une pléiade des symboles et des archétypes portant une connotation négative.*

Mots-clés : ,christianisme, moyen âge, symbole

Ideea unui cosmos creștin acționând unitar în fața haosului păgân nu se susține în realitate însă ea poate fi identificată și demonstrată printr-o analiză arhetipală și retorică a textelor care circulau în medievalitatea românească. Mai întâi, iată tipurile de texte în care apar o suită de sintagme ce ar putea să contureze ideea unei antiteze de substanță între creștini și păgâni. Prima categorie de texte este desprinsă din cronici, texte cărturărești de natură istorică, oratorică sau literară. Cealaltă categorie o reprezintă scrisorile principilor creștini din Răsărit către curțile regale occidentale sau către papalitate.

Ceea ce mă interesează este să identific sintagmele care conturează antiteza creștin-păgân. În primul rând trebuie spus că retorica Evului Mediu nu pune accentul pe originalitate, aceste sintagme fiind stereotipii, locuri comune, figuri ale unei retorici de tip recursiv, după modelul literaturii populare.

Cărturarii din principate se bucuraseră de o educație religioasă, textele lor, deși laice, denota o evidentă familiaritate cu textul biblic. Pentru o astfel de mentalitate religioasă turcul este, în primul rând, păgânul, necredinciosul.

Dar să vedem, mai întâi, ce înseamnă pentru creștinii medievali intersecția cu lumi diferite de a lor. Alteritatea i-a speriat întotdeauna pe oamenii necivilizați. Celălalt este străinul care vorbește o altă limbă, care are alte obiceiuri, care se închină altui Dumnezeu și dispune de alte sisteme de valori. Dar el nu trebuie ignorat pentru că, prin cunoașterea lui, omul își poate afla propria identitate. Grigore Ureche este cronicarul care studiază sistematic imaginea Celuilalt. Prin cunoașterea Celuilalt, cel de lângă tine, poți să îți asiguri spatele sau poți să acționezi în favoarea ta. Ureche îi studiază pe toți vecinii Țărilor Române, pe leși, pe tătari, pe unguri. Toți aceștia sunt dușmani, indiferent de religie, în cazul unui atac. De aceea, turcii sunt, din punct de vedere psihologic, un alt tip de dușman. Ei nu deranjează prea mult prin cultura lor necunoscută românilor (pentru că aceștia s-au străduit să o cunoască), ci prin faptul că sunt

invadatori. Este elocvent în acest sens un exemplu din luptele lui Ștefan cel Mare: a se lupta cu ungurii, cu leșii sau cu turcii, pentru el era totuna, important era să învingă. Și aceeași situație este și în cazul lui Mihai Viteazul. El lupta cu ungurii în aceeași măsură în care lupta și cu turcii.

Omul pune accentul, după cum afirma Rudolf Otto¹ și psihologii protestanți începând de la Luther, pe ceea ce este irațional, necunoscut. Când în sufletul omului irupe sacralul, acesta este cuprins de o stare de anxietate. Pentru că lumea musulmana nu este aproape de creștini, nu o percep ca pe o alteritate imediată și este văzută ca aparținând sacralității. Iruperea sacralului în experiența conștiinței este o hierofanie oricând posibilă și care poate fi însoțită de acest sentiment de angoasă, de straniețate. Este ceea ce se întâmplă cu religia musulmană. Fiind ceva nou pentru creștini, aceștia se tem de ea. Când creștinii afirmă despre păgâni că sunt “dușmanii crucii”, “prevestitorii lui Antichrist”, “Satana”, “dușmanii creștinătății”, ei vad în păgâni alteritatea, văd ceea ce ei nu sunt. Toate aceste metafore sunt forme de expresie pentru retorica timpului și, faptul că turcii sunt numiți “Satana” sau “Antichrist”, arată legătura lor cu sacralul, cu divinitatea, pentru că Dumnezeu are, pe lângă agenți benefici (Îngerii), și agenți malefici (Demonii, Dracii). În acea epocă a existat ideea că Dumnezeu este și bun, și rău. Iar turcii au fost văzuți ca trimișii lui Dumnezeu pentru a-i pedepsi pe creștinii păcătoși.

Un alt motiv de spaimă față de turci este acela că ei le produc oamenilor moartea, necunoscutul de care ei se tem. Sacralul irupe cu un maximum de violență, de aceea el este perceput de conștiință ca mister îngrozitor și fascinant (*mysterium tremendum et fascinans*). Este *tremendum* pentru că irupe o alteritate maximă: legătura cu divinitatea prin moarte, și este *fascinans* pentru că nu are nimic în comun cu ceea ce este deja cunoscut. Aceasta amenință ego-ul, care se umple de groază la ideea dispariției sale individuale și a trecerii în necunoscut.

Alteritatea este omniprezentă în discursul istoric. Arhetipul unității încearcă să supună lumea unui principiu unificator. Religiiile, gândirea magică, filosofii încearcă să ofere un maximum de coerență diversității fenomenelor. Conceptul unității creștine în fața Islamului, și, invers, al unității islamice în fața creștinătății, se înscriu în structura mitică a Imperiului. Pentru că unitatea universală să se realizeze, există totdeauna un Altul care trebuie anihilat, conform dialecticii unitate-alteritate. După părerea lui Jung, întotdeauna Celalalt este vinovat de războaie și nimeni nu vede că toată lumea este posedată de dorința de a face ceea ce evita și-i provoacă frica. Și în situația pe care o analizăm aici, Celalalt este implicat și acuzat în mod sistematic, fie că este vorba de turc, ungur, polon, rus sau german.

Pentru antici, specia umană era “fărămițată”. Creștinismul a fost acela care, cel dintâi, a afirmat explicit unitatea sa fundamentală și destinul său unic. Lumea trebuia să fie unificată în adevărata credință.

Turcii nu sunt caracterizați prin sintagme ale stigmatizării, ci prin faptele de cruzime pe care le întreprind, dar care nu erau singulare în epocă, deci nu pot fi puse pe seama religiei lor: “Pe mulții au și robii, cu furiș, femei, fete, copii. Rămas-au bieții oameni numai cu sufletele, bătuții și strunciunații cum era mai rău și mai amar, cum nu se poate nice a scrie, nice a să povesti caznele și ucisurii lor ce au avut de tătari” (Neculce). Foarte des se repeta verbele tăiau, ardeau, robeau, jefuiau, prădau, omorau, atunci când se descriu invaziile turcești. Dar aceste trăsături negative comportamentale ale turcilor, foarte drastic definite, sunt rezultatul acelei cunoașteri unilaterale la care

¹ Otto, R., *Sacralul*, Dacia, Cluj, 1996, p.38

sunt supuși creștinii. Iată ce spune Ștefan că au făcut ungurii în Moldova: “Au înaintat prădând țara, nimicind și arzind cu cruzime, prefăcând în cenușă orașele și satele, ucigând copiii și necinstind bisericile și săvârșind multe nelegiuri pe care nu se cuvine nu numai a le spune, dar nici a le gândi și pe care nu le-au făcut niciodată nici păgânii turci sau tătari”. Concluzia care se poate desprinde de aici este că sintagmele cele mai frecvente care caracterizează antiteza creștin-păgân, nu aparțin unei sfere simbolico-religioase, ci unei retorici a spaimei. Oroarea pe care turcii au stârnit-o nu este de natură religioasă, ci strict umană. Pe creștini nu i-a speriat atât faptul că invadatorii erau păgâni, cât faptul că erau invadatori. Revenind la nivel discursiv, putem afirma că sintagmele “turc păgân”, “dușmanul crucii”, “pedeapsa creștinilor”, “neprietenul crucii”, “preacurvariul turc”, “păgân varvar”, “dușmanii cei prea cruzi ai Crucii lui Hristos” sunt determinări retorice. Radu Greceanu expune un întreg repertoriu negativ caracterizând turcul: “păgân rău, vrășmaș creștinilor, trufaș blestemat” și “om nebun, rău și lacom”.

Cealaltă categorie de sintagme “cu chip de fiară și cu inima sălbatică”, “lupi răpitori”, “lei sălbatici și lupi încruntați” se pot analiza la nivel arhetipal și psihanalitic și încadra într-o paradigmă a terorii.

Animalul sălbatic trimite la arhetipul devorator al Botului Dințat, înarmat cu dinți ascuțiți, gata să sfărme și să muște, și poate fi asociat cu simbolul sângelui: “ca ei ca niște lei cască gurile să înghită pre toți, fiind țara plină de nevoi și de sărăcie” (Letopisețul Cantacuzinesc). Imaginea băutorului de sânge trimite la arhetipul monstrului, căpcăunului și, prin extindere, la arhetipul Vaginei Dentate. Este tranziția între schema animației și voracitatea sadică, țipătul animal, mugetul pe care gura înarmată îl supradetermină. Se asociază aici strigătele de luptă cu strigătele unor făpturi semianimale care urlă. În botul animal se concentrează toate fantasmalele înspăimântătoare ale animalității: agitație, masticare agresivă, mârâieli și răgete sinistre. Pentru imaginația occidentală animalul feroce prin excelență este lupul, temut de întreaga Antichitate și de Evul Mediu. Dublul lupului este câinele, simbol și el al morții, reprezentând aceeași imagine înfiorătoare a Botului Dințat. Lupul este simbol al morții, este o imagine a animalului devorator, rudă cu timpul distrugător, prototip al tuturor căpcăunilor din folclorul european. Căpcăunul este dublul diavolului, cu sensul activ de a înghiți, de a mânca, este imaginea răului devorator. Trecerea timpului înseamnă moarte, deci schimbare. De aici se naște arhetipul refuzului istoriei și dorința de a-și depăși condiția. Pe plan religios, lupta contra lumii reale și contra istoriei s-a manifestat prin ideologiile și mișcările milenariste ce aduc în prim-plan arhetipul vârstei de aur. Teroarea în fața schimbării și morții devoratoare simbolizează primele două teme negative inspirate de simbolismul animal.

Un alt arhetip al fricii, cel care creează haosul este colcăiala, una dintre primele manifestări ale animalizării. Această mișcare anarhică dezvaluie imaginației animalitatea și învaluie cu un nimb peiorativ multiplicitatea care se agită. Este simbolul răului, al distrugerii. Acest simbol este asociat imaginii mulțimii invadatoare. Balaurul este tot un simbol devorator. El este punctul comun unde se adună voracitatea feroasă și colcăitoare.

Negrul este o culoare cu conotații negative, Diavolul fiind întotdeauna negru sau continuând ceva negricios. Așa se explică în Europa ura străveche față de mauri. Baudoin spune: “musulmanii sunt pentru creștini ceea ce era Troia pentru greci, ceea ce redutabila genune a inconștientului e pentru conștiința limpede”¹. Maurul devine un fel

¹ Durand, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, București, 1998, p.115

de diavol și distanța dintre el și căpcăun nu este mare. Ambii sunt reprezentați adesea acoperiți cu păr negru sau având barba de culoare închisă.

În aceeași linie izomorfă se înscrie tulburătoarea figură a orbului. Simbolistica creștină ne-a transmis simbolismul dialectic al bisericii în opoziție cu Oarba Sinagogă, reprezentată întotdeauna cu ochii legați. Numeroase valorificări negative sunt adăugate de conștiința populară unor atribute ca “chior” sau “orb”, iar sensul moral nu face decât să dubleze semantic sensul propriu. Orbirea este sinonimă cu infirmitatea inteligenței, este o conștiință decăzută, este dublul inconștient al sufletului. Au existat în istorie cazuri când oamenii erau orbiți, unii chiar de frații lor, cu scopul de a-i poci, omul diform fiind asociat de conștiința populară cu o metamorfoză a diavolului. Astfel, pentru a scăpa de fratele său care voia și el domnia Moldovei, Ștefan Voievod, fiul lui Alexandru cel Bun, îl orbește pe Iliș. Nu mai este vorba despre o conștiință creștină, ci de instinctele primare ale ființei umane, de dorința de putere. Este o situație similară cu aceea comisă de sultanul Baiazid, care comite fratricidul pentru a-și elimina adversarul politic. Aici nu mai discutăm despre creștinism, ci de lupta pentru supremație, indiferent de religia protagoniștilor.

Un arhetip negativ este și acela pe care Jung îl numește Umbra. Aceasta este partea negativă a personalității. Întrupări ale Umbrei sunt Diavolul și Anticristul. Întâlnirea cu sine însuși este, mai întâi, întâlnirea cu propria umbra (îl traiesc pe celălalt în mine, iar Celălalt mă trăiește ca eu).

De cealaltă parte, imaginile creștinului luptător, trimit la paradigma înălțării pe care Durand o leagă de dominantă psihică sexuală. Din perspectiva psihoanalitică paradigma înălțării corespunde masculinității, arhetipul Regelui ale cărui simboluri ascensionale sunt sceptrul și spada. Verticalitatea sceptrului, agresivitatea eficientă a spadei sunt garantele arhetipale ale atotputerniciei benefice. Spada războinică este și spada dreptății, monarhul este în același timp mag inspirat, cu prerogative ascensionale, suveran jurist și factor monarhic ce poruncește grupului. Spada rămâne mereu legată de sceptru, fiind o activare polemică a acestuia. Spada și lancea sunt instrumente nobile, fiind folosite la investitura cavalerilor, simbolizând puterea și moralitatea. Aceste arme erau binecuvântate pentru a funcționa împotriva dușmanilor.

Un alt simbol al ascensiunii, foarte frecvent în mitica creștină, este scara, sinonimă cu crucea lui Hristos (“scara păcătoșilor” sau “scara divină”).

Toate simbolurile negative prezentate anterior accentuează eroismul ascensiunii. Aceste simboluri ascensionale sunt prezente și pe steagurile țărilor. De pildă, crucea, spada, corbul sunt tot atâtea simboluri creștine care fac uniunea cu divinitatea. Corbul cu crucea în cioc aduce hrană spirituală dreptcredincioșilor, tot așa cum i-a adus Sfântului Ilie hrana trupească. Crucea este și semn protector, purtător al sprijinului divin, dar și simbol ofensiv, acest semn permițând exprimarea directă sau indirectă a intențiilor și idealurilor de eliberare și înălțare națională, așa cum erau în epoca lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. Preamărirea acestui însemn lăsa să se vadă cu limpezime cine era inamicul. Crucea ca armă simbolică, în vecinătatea celorlalte arme reale, figurate în câmpul scutului emblematic, instaurează și susține ideea de cruciadă.

Ar mai fi un simbol de analizat, și anume acela al porții, cea poartă a creștinătății care este multiplicată (Rhodosul, Belgradul, Țările Române). Poarta simbolizează la Genepp trecerea dintr-o stare în alta. La el acasă, omul trăiește în profan; trăiește în sacru de îndată ce pleacă în călătorie și se afla, în calitate de străin, în vecinătatea unor necunoscuți. Trecerea este interzisă creștinilor, musulmanilor sau budiștilor; ei nu pot pătrunde și locui într-o parte a lumii nesupusă credinței lor. Prin

punerea sau fixarea limitelor, un anumit spațiu determinat este luat în posesiune de o anume grupare, încât încălcarea ca străin a acestui spațiu rezervat înseamnă un sacrilegiu sinonim cu pătrunderea unui profan pe un teritoriu sacru. Această interdicție are caracter magico-religios și orice trecere dintr-un spațiu în altul trece printr-o perioadă limită. Poarta este limita dintre lumea străină și cea domestică, dintre lumea profană și lumea sacră, de aceea trecerea pragului înseamnă pătrunderea într-o lume nouă. Este importantă în acest sens activitatea de “ungere” a domnitorilor, rit de purificare către starea de sacralitate. Românii devin locuitorii unor țări care sunt porți ale creștinătății și de aceea trebuie să fie apărate. Dacă aceste porți sunt desființate, atunci întreaga creștinătate va avea de suferit. Pe acest lucru mizează și voievozii români atunci când cer ajutor Europei.

Lumea creștină care trebuia apărată era numai o figură de stil, pe acest argument se baza cererea românilor ; dar în realitate, cosmosul creștin era doar o invenție retorică de persuasiune, care, în definitiv, nu a înșelat vigilența și prudența destinatarilor occidentali. Cea mai bună dovadă că această retorică nu i-a indus în eroare este aceea că rareori, ajutoarele implorate au sosit...

Bibliografie

- Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului*, Humanitas, București, 2000
Durand, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, București, 1998
Mazilu, D.H., *Noi despre ceilalți*, Polirom, Iași, 1999
Otto, R., *Sacrul*, Dacia, Cluj, 1996
Van Gennep, A., *Riturile de trecere*, Polirom, Iași, 1996

THE MALE CHARACTER IN IOANA POSTELNICU'S PROSE OF PSYCHOLOGICAL ANALYSIS

Andreea BĂRBULETE
University of Pitești

Abstract: *The woman (and her psychology), so thoroughly scrutinized by critical eyes, cannot exist veridically without her other half, the man. Women's quest to fulfill themselves through love – as if taken from Plato's theory of the whole split in half by envious gods – is oriented to men, who, most of the time, disillusion them. However, who are these men? Ioana Postelnicu does not settle for a unilateral point of view when analyzing her characters, so that her analytical prose brings about a male perception, it uncovers masculine psychologies. Despite their relatively small number if compared with the women's, the male characters portrayed by the writer make up a real, complex, and significant universe that is always to collide with the feminine one.*

Keywords: woman, man, characters

Bogdana, romanul de debut al autoarei, stă sub semnul prozei de analiză, de introspecție psihologică. Romanele scrise între cele două războaie diferă substanțial între ele atât din punctul de vedere al temei cât și al modului de abordare. Care a fost impulsul care a mânat-o pe Ioana Postelnicu pe calea romanului psihologic, în detrimentul celui realist sau simbolic? Răspunsul la această întrebare se poate construi pe două pietre de temelie. Opinia autoarei este că „scriitorul, în romanele pe care le creează, este oglinda epocii sale, a spațiului geografic, social în care trăiește. A stării psihologice care se făurește în sinea lui.”¹ La aceasta se adaugă și vârsta la care se află scriitorul în momentul conceperii operei: aceasta îi influențează accesul la anumite probleme grave și îi determină gradul de obiectivitate sau, din contră, de subiectivitate. Romanele și nuvelele apărute în perioada interbelică sub semnătura Ioanei Postelnicu au fost rezultatul unui suflet prea plin, cu visuri și năzuințe, care cereau să fie consumate prin introspecții și analize lirice. Nu trebuie negată nici înrâurirea pe care au avut-o asupra autoarei dezvoltarea prozei feminine, ideile culese din lectura operei lui Katherine Mansfield sau a Virginiei Woolf, și nu în ultimul rând, apariția în peisajul literar românesc, a unei prozatoare de talia Hortensiei Papadat-Bengescu. În această ordine de idei, este esențial de amintit că atât **Bogdana**, cât și **Bezna** – cel de al doilea roman al prozatoarei – au fost scrise în perioada „**Sburătorul**”, ambele venind în întâmpinarea unor idei și concepte pe care criticul Eugen Lovinescu le căuta și le admira în operele scriitorilor, deopotrivă debutanți și veterani. Toate aceste rațiuni și motive pot fi considerate fundamentul alegerii scriitoarei de a se avânta pe calea romanului psihologic.

¹ Buzilă, B., *România liberă*, anul XLII, nr. 12212, 6 februarie 1984, pg. 2, în A.Sasu – Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, vol. II pg. 1120

Pe tot parcursul vieții sale, Ioana Postelnicu a încercat să-și apere opera de etichetări, mai ales aceea de scriere feminină, referindu-se la sine ca la un autor, dar nu putem nega autenticitatea faptului că romanele **Bogdana** și **Bezna** se înscriu clar pe linia prozei feminine de analiză. Majoritatea personajelor sunt femei care se confruntă cu probleme și situații profund feminine. Dacă romanul de analiză se fundamentează pe trăirile și experiențele scriitoarei, nu este de mirare că sufletul feminin îi este mai accesibil. Dar Ioana Postelnicu reușește să-și salveze opera de păcatul unei viziuni unilaterale, părintitoare. Poate că personajele masculine sunt doar un mijloc de înlesnire a analizei afectului feminin, dar ele nu sunt nicidecum schematice sau lipsite de substanță.

În romanul **Bogdana**, personajul masculin care se evidențiază detașat este Adam Drăguș. Timp de aproape doi ani, după ce îl cunoaște și începe să lucreze pentru avocat, viața Bogdanei se limitează la sentimentele pe care le trăiește la birou; prezența lui Adam Drăguș este simțită permanent, îi înregistrează orice mișcare, îi cunoaște fiecare postură, rămânând totodată un simplu observator, de vreme ce, în mintea tinerei nu se nasc nici dorințe, nici speranțe legate de avocat. În toată această perioadă, între cei doi nu se înregistrează nici măcar un minim de conversație, de așteptat într-o relație profesională. Secunda în care Adam o vede, în care îi conștientizează existența, schimbă radical datele problemei. Deodată, Bogdana se transformă într-o femeie frumoasă – o apariție care îi trezește bărbatului instinctele și îi bânuie visurile.

Comunicarea dintre cei doi elimină verbalul; interacțiunea lor având loc la nivelul simțurilor. Adam o percepe ca pe o prezență feminină atrăgătoare, pe care trebuie să o stăpânească, pentru satisfacerea propriului său eu, iar Bogdana devine, prin prisma interesului lui Adam, o femeie dezirabilă, pentru prima oară în viața ei.

Prima încercare de apropiere din partea lui Drăguș, se izbește de un refuz, născut din pudoare și lipsă de experiență. Ceea ce în ochii Bogdanei este apărare instinctivă în fața unor reacții care îi sunt străine și care o umplu de spaimă, în viziunea lui Adam, este un joc al unei femei versate și abile, menit să-l stârnească și să-l prindă în plasă. Paradoxal, chiar pornind de la această convingere, avocatul este cu atât mai hotărât să o cucerească. Capitulara Bogdanei, după ce inițial împinge refuzul până la părăsirea slujbei, este bruscă și rapidă, venită – surprinzător – din faptul că femeia pare să se fi îndrăgostit.

Circumstanțele duc, inevitabil, la următorul pas logic: căsătoria. Din nefericire, ambii parteneri intră în acest mariaj, nu atât din motive greșite, cât orientați exclusiv spre sine. Bogdana realizează cu uimire că nu mai este nebăgată în seamă, că ceva din ea a declanșat sentimentele unui om pe care îl credea dincolo de posibilitățile ei de a-l atinge. Pasiunea lui Adam îi oferă, în sfârșit, pacea și bucuria, pe care le-a căutat toată viața sa. Tandrețea inițială cu care este tratată, mângâierile bărbatului o fac să se simtă o femeie completă; în dezmiertările lui, găsește partea din ea, pe care o simțise lipsă și pe care o dorește; prin intermediul lui Drăguș, Bogdana se metamorfozează. Pe deplin femeie acum, eroina se bucură de o dragoste calmă, care nu o tulbură, o iubire care îi permite să se regăsească. Deși este parte integrantă a unui cuplu, Bogdana se concentrează doar asupra prefacerilor care au loc în ea; miracolul trezirii ei la viață îi blochează contactul cu lumea reală, care îi devine indiferentă. Nu-și înțelege bărbatul, nu-l cunoaște, nu-i simte nemulțumirile. Este atât de complet prinsă în păienjenishul trăirilor sale, încât nici un element exterior nu trece granițele minții ei. Știe, în mod nedefinit, că fericirea pe care o încearcă, i se datorează lui Adam, dar mirarea că așa ceva i se poate întâmpla ei, o face incapabilă de a judeca limpede; nu este în stare nici să-și definească sentimentele față de el, să înțeleagă clar ce înseamnă să-l aibă pe Adam

în viața, în casa și chiar în patul ei. Pe de altă parte, Adam a fost cucerit, mai puțin de Bogdana cea adevărată și mai mult de o imagine, care i s-a arătat fragmentat, în semiobscuritatea unei serii târzii. Avocatul este fascinat de un corp ideal, care întâmplător, aparține Bogdanei. Pentru a potența ideea că pe Adam nu îl interesează nici mintea, nici sufletul Bogdanei, asistăm, în economia romanului, la schimbarea persoanei din perspectiva căreia se face analiza. Motivele care au dus la înfîrșirea relației dintre ei sunt, acum, prezentate prin prisma lui Drăguș. Această deschidere spre sentimentele bărbatului, (care dezvăluie un univers emoțional diametral opus celui al eroinei), este de natură să accentueze prăpastia care există între cei doi soți și de care aceștia nici nu sunt conștienți. Adam se gândește doar la calitățile fizice ale Bogdanei: „*Cum arăta Bogdana cea reală nu știa și nici nu-l interesa. Ar fi putut foarte bine să se întâlnească cu ea pe stradă și n-ar fi recunoscut-o.*”

Seninătatea și împăcarea de care se bucură eroina nu pot dura prea mult. Adam caută în soția lui femeia care i-a luat mințile cu perfecțiunea trupului ei, iar seara când o regăsește surpă întregul eșafodaj, pe care și-a construit Bogdana mult căutată sa mulțumire de sine. Momentul, în care bărbatul înlocuiește tandrețea cu pasiunea brută și instinctele, nu departe de cele animalice, preiau controlul, o trezește brusc la realitate. Confruntată cu ceea ce lumea modernă numește „viol conjugal”, decența și pudoarea înnăscute ale Bogdanei sunt grav afectate. Din punctul ei de vedere, violul nu este atât fizic, cât emoțional. Pentru prima oară, eroina trebuie să înfrunte adevărate față a soțului ei. Bogdana nu suportă atingerea acestui om crud, pe care îl percepe ca desfigurat de dorință, ochii măriți care o sperie, sau să audă vorbele șuierătoare și gâfânde. Ineditul comportament al lui Drăguș i se pare total surprinzător și enormitatea gesturilor lui îi repugnă. Experiența limitată pe care o are în ceea ce privește intimitatea care se naște între un bărbat și o femeie, o face și mai vulnerabilă în fața asaltului soțului ei. Un Adam complet nou, cu o fire pe care Bogdana nu a întrezărit-o sub masca unui calm confortabil, cu un tumult fizic nebănuit, o ia pe nepregătite, fiindcă resursele ei psihice nu sunt în stare să-i ofere soluția de a se descurca în astfel de circumstanțe. Bogdanei îi sunt străine tertipurile și șiretlicurile femeii; imaturitatea emoțională o împiedică să se folosească de puterea pe care dorința fizică i-o dă asupra lui Adam.

Adam este prototipul bărbatului care trăiește în virtutea unor schematisme de mentalitate. El trebuie să fie stăpânul absolut, să domine; pentru el femeia este proprietate, nu parteneră. Dacă este nevoit să-și consolideze poziția de „pater familias” prin mijloace coercitive, o face fără mustrări de conștiință și fără să se obosească să ia în calcul dorințele soției. Drăguș nu-și cunoaște soția, dar îi simte instinctiv imboldul rebelunii. Drăguș îi realizează, oarecum nedefinit, nemulțumirile, îi înregistrează micile semne de revoltă și reacționează prompt, pentru a contracara orice încercare a femeii de a tulbura așa-zisul firesc al lucrurilor printr-o schimbare. Când realizează că Bogdana începe să se dezvolte într-o direcție neașteptată pentru el, când această manifestă semne de maturizare, Adam întărește și mai mult legăturile care o țin prinsă de el. Bărbatul ajunge să vadă în ea semnele nesupunerii și are pentru ea sentimentele pe care le are un părinte pentru „*un fiu neascultător*”. Interesant este faptul că se folosește cuvântul „fiu” și nu „fiică”: un bărbat matur, cu mentalitatea lui Adam, nu se poate simți amenințat de o femeie, ci numai de un alt bărbat matur, care ar putea să-i uzurpe autoritatea de pe poziții de egalitate.

Drăguș rămâne bărbatul dominator, personalitatea de care femeia nu poate scăpa, soțul care deziluzionează. Imaginea tabloului preferat al lui Adam este simbolică pentru mentalitatea și comportamentul său: este o reprezentare sumbră a unei bufnițe, pictată „*urât și funebru*”, ai cărei imenși ochi bulbucați nu scapă, aparent, nici o mișcare

din casă. Alegerea unei imagini care zugrăvește o bufniță nu este făcută deloc la întâmplare. Simbolistica legată de această pasăre este foarte variată și apare în nenumărate culturi ale lumii. De cele mai multe ori această creatură a nopții este asociată cu întunericul, este un reprezentant al răului. Simpla ei apariție înseamnă cert indiciu al unei morți iminente. Poeți romantici, precum William Wordsworth, o foloseau frecvent în versurile lor, numind-o „the bird of doom” (pasăre a blestemului, a condamnării eterne). Blestem etern al soției pare și Adam în ochii Bogdanei.

Relația dintre Bogdana și Adam este dovada grăitoare că „dragostea nu are deloc același înțeles pentru cele două sexe, și aceasta este sursa unor grave neînțelegeri care le separă. Byron a spus – și avea dreptate – că în viața bărbatului dragostea nu este decât o ocupație, în timp ce pentru femeie reprezintă toată viața ei.”

Viziunea asupra personajelor masculine se schimbă relevant în următorul roman. **Bezna** nu mai portretizează existențe individuale, ci interacțiuni între bărbați și femei aflați în relație de cuplu. Chiar dacă proza este divizată în trei părți, fiecare dintre ele purtând numele unui personaj, analiza acestora se face pe întreg parcursul romanului.

Ștef Comănescu este o figură relativ obscură; aflat spre sfârșitul vieții, bărbatul se dezvăluie ca un personaj a cărui existență este definitiv marcată de sinuciderea – ironic, accidentală, - a soției sale. Atitudinea sa rezervată, „*temperamentul său ponderat*” nu îl ajută să fie un soț dezirabil pentru o nevastă pasionată și răsfățată. „*Alcătuirea sa feminină, moliciunea cu care-și alcătuiă cuvintele și lipsa energiei*” nu sunt atributele unui bărbat adevărat. Ștef este un caracter slab, fără vigoare și pasiune; este modelul omului doborât de circumstanțele nefaste ale biografiei sale. Autoarea nu insistă asupra psihologiei sale; prezența sa în economia romanului fiind justificată de rolul său de catalizator: boala și moartea sa sunt resortul, intriga de la care pornește trama romanului.

Nici cazul nepotului său, Alexandru Străjeru, nu pare mai fericit. Bărbatul se aseamănă oarecum cu Adam, mai ales în comportamentul său conjugal. Alexandru nu mai are nicio considerație față de soția sa, pe care a iubit-o cândva, nu-și poate înfrâna pornirile violente (abuzul verbal și fizic la care o supune, o împing spre o moarte timpurie), își neglijează fiul. Debutul romanului portretizează o familie pauperă, dar unită și fericită. Bunăstarea sa materială îl alienează moral. Relația extraconjugală cu Ema nu răspunde unei pasiuni, care ar putea fi justificată până la un punct; este consecința unei decăderi morale, pe care personajul nici nu o conștientizează. Moartea sa prematură nu zdruncină fundamental existența nimănui, cel puțin nu din punct de vedere afectiv.

În peisajul prozei postelniciene de analiză, Cosma este, poate, cel mai complet personaj masculin. Asupra sa, scriitoarea se oprește mai detaliat, urmărindu-i evoluția din copilărie până la maturitate. Cosma crește într-o mediu marcat de violență conjugală, de nefericirea mamei sale și de aparenta indiferență a tatălui. Adolescența și maturitatea îi sunt controlate de Ema, sentimentele sale față de ea trecând de la ură la recunoștință, până la totală dependență afectivă. Încercările sale de a-și schimba viața, de care este deplin nemulțumit, se soldează invariabil cu un eșec, mare parte datorat faptului că este o ființă slabă, rareori hotărât și niciodată independent. Prima tentativă de evadare într-un spațiu care să-l satisfacă este bizara legătură erotica, ce îl leagă de Clody. Incapabil să reziste senzualității copleșitoare a fetei, Cosma se aruncă într-o relație care nu duce nicăieri. Aventura este percepută de Cosma ca o „boală”, care trebuie ascunsă de ochii tuturor; când conștientizează că trebuie să se desprindă de Clody, pleacă din casă, neavând puterea de a pune punct atâta vreme cât locuiau sub același acoperiș. După eșecul căsătoriei sale – o altă tentativă de scăpare, Cosma va

ceda în final, lăsându-se antrenat, din nou, într-o conjunctură care, altădată, îl izgonise departe de casă, reluând aventura sa clandestină cu Clody. Talentul analitic al prozatoarei se dezvăluie în paginile în care sunt prezentate situații limită, dramatice, momente cu adevărat tragice, precum perioada pe care Cosma o petrece într-un spital de fizici. În ciuda aparentului șablon la care recurge autoarea, ea reușește, totuși, să nu banalizeze această traumatică experiență umană. Descrierea bolii, a morții, care plutește amenințătoare, a tristeților, ce însoțesc existența fiecărui pacient, este făcută la limita dintre naturalism și realism. Abundența detaliului, obsesia pentru amănunt creează o atmosferă apăsătoare, tensionată, lipsită de speranță. Cosma reușește să supraviețuiască acestei experiențe, dar din nefericire, ea nu-l face mai bun sau mai înțelept. Natura sa slabă, lipsa fermității morale, prelevă.

Nici unul dintre bărbații **Beznei** nu pare să fie modelul eroului, fie el și erou în sens cotidian. Fiecare dintre ei este prins în plasa mediocrității, a eșecului, a falimentului psihic. Există, totuși, un personaj care se detașează dintre exponenții acestei lumi amorfe. În întunericul dominator al scrierii, aparițiile lui Andrei sunt sinonime cu lumina. Toate personajele încearcă să-și băjbăie ieșirea din universul lor sumbru, dar fie nu au putere, fie nu sunt în stare să recunoască momentul în care o fac și, în ultimă instanță, eșuează. Unicul personaj, a cărui prezență este radiantă, este unchiul Andrei. Căsătoria cu o femeie mereu nesatisfăcută și mohorâtă, taciturnă și bolnăvicioasă, nu-i alterează veșnica exuberanță, optimismul cu care privește lumea. Modul în care o tratează pe Marta, dovedește blândețe, considerație, dar, mai presus de orice, generozitate. Nu este vorba de o formă materială de mărinimie, ci de un interes real, pe ca-l manifestă față de dorințele și sentimentele fetei. Lipsit de egoism sau de amărăciune, la gândul unei sorți potrivnice, bărbatul înțelege să trăiască, în cel mai pur sens al cuvântului. Natura sa îl împiedică să se cufunde în *beznă*.

Marta și Andrei formează singurul cuplu al romanului care se profilează distinct pe fundalul atâtor nereușite sentimentale. Tot ce lipsește celorlalte perechi, regăsim în legătura dintre ei. Comunicare, înțelegere, comuniune spirituală, aspirații similare și, mai presus de toate, dragoste. Maturizarea emoțională o face pe Marta să înțeleagă că Andrei reprezintă răspunsul la angoasele sale sentimentale; el este singurul care o înțelege, singurul preocupat de ea, în adevăratul sens al cuvântului, unicul în stare să o împlinească pe deplin ca o femeie. Descoperirea finală a Martei că unchiul său, bărbatul veșnic euforic, exuberant, de o vitalitate ce-i conferă o aură de virilitate este adevărata sa dragoste, o salvează din întuneric. Dar, un destin demn de operele scriitorului englez, Thomas Hardy face ca și acest cuplu să sfârșească tragic, sub dărâmtările blocului Carlton, prăbușit în timpul cutremurului din 1940.

Personajele masculine ale nuvelor sunt, în mare măsură alți Adam și Alexandru, bărbați pentru care carierele sau orgoliile personale sunt mai presus decât dragostea pentru soțiile lor. Fiecare trezește angoasele femeilor din viața lor, le fac nefericite, sau le cauzează moartea.

Nuvela **Letiția** aduce în scenă un personaj inedit în proza postelniciană. Punctul de vedere nu mai este al unei femei, ci al unui bărbat; nuvela sondează sufletul masculin, prozatoarea decriptând treptat misterele simțirii unui bărbat aflat la vârsta senectuții. Întrebarea retorică ce deschide, destul de abrupt, scrierea este, de fapt, fundamentul analizei. „*Oare îl mai putea interesa ceva?*”. Personajul, profesor de istorie, și-a dedicat întreaga existență științei; lumea trecutelor veacuri este aceea în care a trăit, aceea pe care a cunoscut-o, cea care i-a oferit toate satisfacțiile spirituale și profesionale. Adevăratul trai al bărbatului s-a derulat în lumea civilizațiilor și culturilor pe care le-a studiat, nu în cotidian. În timpul anilor tinereții, se cufundase în studiu;

soția franceză, care l-a urmat țară a știut că inima și timpul său nu-i aparțin pe deplin. Biografia profesorului nu lasă impresia că acesta ar putea fi omul marilor pasiuni și exaltări; în descrierea vieții lui maritale, prozatoarea folosește cuvinte precum *mulțumitor, satisfăcător, liniștit*; existența lor pare să se scurgă pe lângă ei, fără să-i atingă, ternă, lipsită de entuziasm și fervoare. Moartea prematură a soției sale, cauzată indirect de schimbările aduse de instaurarea regimului comunist, îl afectează serios. Este chinul de vinovăția de a o fi adus în țara care i-a provocat moartea, dar piatra de rezistență a existenței sale, munca, îl readuce pe calea normalității. Adevărata lovitură o primește abia în momentul în care este forțat să se pensioneze. Deposedat de „bunul” care-i asigură supraviețuirea psihică, profesorul se simte ca un copac ce a fost smuls din rădăcină; începe să simtă povara inutilității sale, iar viața sa, meticolos eșafodată pe eforturile sale în lumea academică, se năruie ca un castel din cărți de joc. Deodată întrebarea inițială își dezvăluie oportunitatea. Ce oare ar putea să-l smulgă din deznădejde și disperare? Ajutorul unui bun prieten (Cella Delavrancea, căreia îi și este dedicată nuvela) și întâlnirea cu Letiția sunt răspunsul la această întrebare. În momentul pensionării, *„compania cu el însuși nu mai era înviorătoare. Erau doi deprimați care nu se puteau întrajutora”*. După ce o cunoaște pe tânără scriitoare aspirantă, chiar și *„tovărășia cu acel alter ego era plăcută”*. Paradoxal, abia la bătrânețe (cuvântul pe care profesorul ar fi vrut să-l scoată din toate dicționarele!), perioadă a vieții pe care o urăște, ajunge personajul să trăiască avânturile tinereții. Sentimentele sale ating culmi nebănuite, sufletul său trăiește pasiuni surprinzătoare. Este ca și când până în acel moment trăise într-o închisoare, prizonier al alegerilor în stilul său de viață, iar acum, pentru prima oară, gusta libertatea, de care nici nu crezuse că avea nevoie. Bărbatul prins în chingile uniformității, nu știuse nici măcar să se cunoască pe sine. Lângă această femeie, *„se întâlnește cu el însuși”*. Nimic nu este vulgar în sentimentele celor doi, nimic nu întinează puritatea și decența trăirilor lor. Profesorul pare desprins din paginile unui roman cavaleresc: Letiția îl face să vadă lumea cu ochi noi, îl face să capete o nouă perspectivă asupra vieții: *„Toate luaseră altă înfățișare. Lumea întreagă și însăși starea lui de proaspăt pensionar, i se păreau, cel puțin în acest moment, fericite”*. Bătrânețea lui nu mai era decât o problemă de cronologie; inima și sufletul său erau, în sfârșit, tinere.

Relația dintre cei doi mai capătă o semnificație extrem de importantă; din două ființe care împart aceleași interese, care vibrează la unison, ei devin muză și creator. Profesorul găsește în el tăria de a-și depăși condiția umană, pentru ca, sub înrăurirea Letiției, să se transforme într-un adevărat demiurg. Își reia scrierile, intenționează să publice în continuare, dar nu mai este vorba doar de o deprindere academică; prin intermediul sentimentelor pe care le-a trăit alături de tânără, a evoluat.

Un alt tip de personaj masculin este acela din nuvela **Rochia înflorată**. Sima nu are nimic din celelalte personaje; prin intermediul său, prozatoarea se avântă pe nisipurile mișcătoare ale unui suflet marcat de alienare psihică. Bărbatul este victima unui traumatism, care l-a transformat într-un labil psihic. Coridoarele sumbre ale minții sale afectate de nebunie se dezvăluie pas cu pas, printr-o paletă de trăiri care impresionează și îngrozesc, în egală măsură. Proza abundă de amănunte privind reacțiile și manifestările personajului, în cea mai pură manieră naturalistă posibilă. Talentul scriitoarei surprinde imagini vii, descrie gesturi și mișcări haotice la limita realității. Obsesiile personajului pentru o femeie fără chip și fără nume sunt duse la extreme. Mintea lui Sima, traiectoria pe care o urmează sentimentele sale, sunt aproape grotești și, totuși, veridice. De la adorația mută pentru Eva sa (în viziunea lui, femeia nu poate fi decât Eva, iar ei doi formează cuplul primordial!), până la pasiune obsesivă și gelozie

extreme nu este decât un pas. Când Sima, complet rupt de realitate, hotărăște să-și reverse afecțiunea asupra singurei ființe care l-a tratat omeneste, consecințele sunt dezastruoase. Stadiul final al demenței sale se traduce prin crimă și, în final suicid.

Meritul scriitoarei este acela de a fi creat, în proza sa, un univers complet. Ioana Postelnicu nu și-a lăsat asupra operei o semnătură exclusiv feminină. Constantin Crișan afirma că „bărbați sau femei, personajele sunt egal descrise, disecate în viscerele lor psihobiologice...” că surprinde chiar că, „în diagrama bogată descriptivă a eroilor unui roman ca Bezna, bărbații sunt cel puțin în mod egal conturați, desenați, alături de femei.” Această atitudine stilistică îi aduce, măcar în parte, scriitoarei recunoașterea de a fi nu o scriitoare, ci un scriitor.

Bibliografie

- Buzilă, B. , *România liberă*, anul XLII, nr.12212, 6 februarie 1984, pg. 2, în Sasu A., Vartic M., *Romanul românesc în interviuri*, Buc, Ed. Contemporană, 1978, vol.II
Constantinescu, P., *Scrieri*, vol IV, București, Ed. Minerva, 1970
Crișan, C., *Ioana Postelnicu sau Între istorie și psihologie*, în prefața romanului Bezna, Ed. Minerva, București, 1970
De Beauvoir, S. – *Al doilea sex*, Buc, Ed. Univers, 1998, vol. II.
Gasset, *Prima meditație despre Don Quijote; Gânduri despre roman*, în Carmen Matei Mușat, *Romanul românesc interbelic*, Buc, Ed Humanitas, 1998.
Protopopescu, Al.– *Romanul psihologic românesc*, București, Ed. Eminescu, 1978

NICHITA STĂNESCU. POEZIA PULSATORIE

Mircea BÂRSILĂ
Universitatea din Pitești

Abstract: *The purpose of the present paper is to comment on Nichita Stănescu's revelation and conceptualisation of pulsatory poetry.*

Keywords: *revelation, conceptualisation, pulsatory poetry*

În eseul *Cuvintele și necuvintele în poezie*, Nichita Stănescu identifică patru grupuri genetice de poezie: 1. **Grupul fonetic** se înscrie în poezia „primitivă, incantatorie” („Prin vulturi vântul viu viu”), în care efortul semantic este susținut de efectele fonetice care echivalează cu un act de „coafare a limbii”. Din acest grup fac parte poeziile care se sprijină pe rimă, inclusiv cele în formă fixă.

2. **Grupul morfologic.** În poeziile din acest grup „cuvântul este presat ca strugurele în teasc, din care se obține un must etern: << Logodnică de-a pururi, soție niciodată >> (...). Și poezia de tip morfologic, ca o dromaderă, poartă în spinare și frumos împodobită cocoșa poeziei fonetice” (*Amintiri din prezent*, p. 199). 3. **Grupul sintactic** este reprezentat de poezia lui Ion Barbu, dar și de cea a lui Arghezi. Poezia morfologică se apropie cel mai mult de esența majoră a poeziei. În acest caz, cel al poeziei sintactice, „dromadera se transformă în cămilă. La cocoșa fonetică se adaugă întru-inerție și cocoșa morfologică”. (ibidem, pp. 199-200). 4. Opțiunea poetului se îndreaptă către **poezia metalingvistică**, spre poezia „care are ca sursă inspirația” și a cărei finalitate, „superioară ideii de scris”, sunt necuvintele. La aceste tipuri de poezie se adaugă și tipul de poezie numit **poezia pulsatorie**.

Revelația poeziei pulsatorii, așa cum mărturisește Nichita Stănescu, a avut loc în timp ce călătorea, obosit, într-un tren obișnuit dinspre Hunedoara spre București: „Vagoanele se încetineau, se hâțâneau, se opreau la cea mai mică stație, la cel mai mic punct feroviar, se descleștau vioi, accelerau, alteori mergeau foarte iute, simțeam spațiul de sub mine de parcă l-aș fi făcut cu piciorul. Nu mai era parcurgerea unui drum de la un punct spre altul, era chiar un drum previzibil. Era un drum real. Atunci am sesizat nodulii de înaintare și de încetinire ai trenului, pulsațiile lui mai dese, mai rarefiate, refăcând aproape integral spațiul. Asociația dintre pulsațiile trenului și cele ale unei posibile poezii care să refacă sau să facă un real apărut de la sine și de natura evidenței”. (*Antimetafizica*, p.297)

În relație cu poezia pulsatorie, poetul a utilizat două concepte menite să deschidă la maxim accesul spre miezul teoriei sale: **punctul de fugă** și **nodulii de tensiune**. Punctul de fugă, termen specific în pictură, devine la Nichita Stănescu „centrul mobil al conștiinței”, „punctul de vârf”, al acesteia, „vârful ei activ”. Ca „proiector”, care simbolizează conștiința, punctul de fugă „se deplasează dirijat sau liber pe deasupra cadrului psihic și cu ajutorul său se concentrează pe un anumit obiect”. Reproducem mai jos două fragmente în care Nichita Stănescu explică, pe larg, și din mai multe unghiuri, problema punctului de fugă în poezie.

1. „Natura cuvântului de a începe cu o literă și a se sfârși cu o literă îi dă mișcare în spațiu. Rezultatul unei poezii e o schimbare de punct de fugă, propunând un

alt tip de concret într-un alt tip de mișcare. Nu putem face o hartă a punctelor de fugă și nici stabili o lege a apariției lor în artă. Putem intui câteva procedee utile, dar procedeul, ca orice procedeu, este exclus din zona sublimului și a revelației, rămânând numai în cea a meseriei accesibile pe care, cu un meșter bun, o poți deprinde în scurtă vreme. Punctul de fugă nu este o problemă de tehnică poetică, ci, așa spune, el întrucâtva este corespunzător cam cu ceea ce este metoda dialectică în filosofie. Punctul de fugă este aproape coincident cu schimbarea vitezelor de transmisie în cadrul unei poezii sau în cadrul unui corp de poezii, dar, în același timp, el are și caracterul semnalului de contoar Geiger-Müller în fața noilor iradiații poetice aflate în câmpul poeziei moderne. La urma urmei, ruptura în poezie și alinarea nu-și pot avea expresia mai adecvată decât în aplicarea metodei punctului de fugă. Elasticitatea acestei metode este maximă și capacitatea ei de a atinge în mod eficient zone îndepărtate sau chiar cu caracter paradoxal este mult superioară invenției rimei, a ritmurilor, a formelor fixe și a stărilor de haiku în poezie – înglobându-le după nevoie spațial sau global pe toate sau, în unele cazuri, excuzându-le direct din text.

Punctul de fugă are natura unei geometrii care se înmoaie în spațiu ca o frunză sau se întărește brusc cum apa se întărește în sloiul de gheață. O arhitectură care fluctuează și care se mișcă, care se dilată și se restrânge, devine o casă pentru înțelesul poeziei, cu mult mai convenabilă decât rigiditatea cubului, sferei, piramidei sau tetraedului. Ceva din tensiunea punctului de fugă este asemănător și cu schimbarea bruscă a voltajului pe o rețea ori cu a schimba deodată o ramură din copac într-un fulger rămușor. Punctul de fugă apare ca un act estetic nu numai în poezia propriu-zisă, ci și în poezia conținută în om” (*Antimetafizica*, p.249-250).

2. „Punctul de fugă niciodată nu apare la nivelul total, ci la nivelul imediat inferior revelației totului. Adică, în cazul gândirii, la nivelul cuvântului, sau chiar mai jos, la nivelul literei, iar în cazul timpului, la nivelul orei sau în cazul de jos al secunde” (*Antimetafizica*, p.365).

În dialogul cu Aurelian Titu Dumitrescu din *Antimetafizica*, Nichita Stănescu definește poezia pulsatorie drept un mod „de a acționa mai real asupra realului” în așa fel încât discursul poetic să se contopească cu „înțelegerea sau cu alinarea” nucleelor de tensiune a revelației. Un astfel de discurs, care permite folosirea tuturor tipurilor de tehnici poetice moștenite, nu mai descrie starea de spirit, ci o reface și o retrăiește, utilizând felurite tehnici formale care trebuie să-l implice pe cititor în „poiein”-ul textului, în țeserea discursului: „Poezia pulsatorie, numită astfel, evident dă impresia unei formule. Ea nu este, însă, câtuși de puțin o formulă, ci un mod de a acționa mai real asupra realului, un mod de a lovi ținta mai scurt și deci, nu de sfidare a tehnicilor formale, de la forma fixă până la forma liberă. Ea nu mai descrie o stare de spirit, ci o reface și o retrăiește odată cu cititorul, discursul poetic contopindu-se cu înțelegerea sau cu alienarea centrilor, nucleelor de tensiune a revelației. Începi, dacă starea de spirit e aluvionară, aluvionar dacă se înțește după necesitate, treci în cadrul aceleiași poezii de la versul alb la versul liber, finalul poate fi și melodios sau, dimpotrivă, abrupt și aritmic (...) Repet că poezia pulsatorie (...) este numai un mod mai liber și, în același timp, mai deschis de a folosi toate tipurile de tehnici poetice moștenite de la diferitele curente literare. Ea m-a salvat de obediența față de simbolism, față de suprarealism, față de formele clasice sau față de expresionism” (*Antimetafizica*, p.295).

Poezia de tip pulsatoriu, constă în fertilizarea posibilității discursului de a urma îndeaproape mișcarea gândirii, pulsația stării, fluxul emotiv etc. și de a transmite cititorului atmosfera afectivă a momentului în care a fost elaborat. În acest fel, „țesătura” discursului va lăsa cititorului impresia că se realizează în timpul actului de

lectură. O asemenea ipostază auctorială este aceea de „operator de limbaj” care acționează sub masca „autorului estompat”. Respectiva strategie, menită să ducă la mutarea centrului de greutate de la **autor** spre **cititor**, își are modelul, „în poezia arhetipală, vrăjitoarească, în descântec” și în zone întregi ale poeziei populare (poezia de ritual, de dragoste, de dor): „*Mă fascinează replici întregi din piesele lui Shakespeare. Totuși, aceste poeme-replici se impun a fi rostite și interpretate de către actori cu un înalt grad de profesionalism. Ele câștigă printr-o anumită oralitate și printr-o anumită inflexiune a glasului. Mă gândesc că acest tip de oralitate, impusă prin intermediul actorului, ar putea fi eludată prin includerea ei în tensiunea poemului. Cel care citește îl re trăiește în mintea sa, îl re joacă pentru sine însuși. Actorul și cititorul, în mod ideal, sunt una. Actorul una cu cititorul sunt partea cea mai importantă a poemului, iar, în spatele poemului, autorul se estompează. Mutarea centrului de greutate de la autor spre cititor este o treabă foarte dificilă, dar nu e imposibilă. În acest sens, avem zone întregi în poezia populară, poezia cu autor estompat. Funcția unei astfel de poezii este de a înlocui natura cu natura oragnismului poetic. Funcționalitatea unei astfel de naturi independente are vechi resurse în poezia arhetipală, vrăjitoarească, în descântec, asta mai la început, și, mai apoi, în poezia de ritual și, încă mai târziu, în cea de dragoste, iar, în cazul unic al limbii române, în cea de dor*” (**Antimetafizica**, p. 296)

Un aspect particular al poeziei pulsatorii constă, așadar, în includerea în „tensiunea poemului” a tipului de oralitate prin care, spre exemplu, replicile din piesele lui Shakespeare, rostite de actori cu un înalt grad de profesionalism, câștigă, datorită inflexiunii glasului, în „materialitate”. În felul acesta, cititorul devine, fără să-și dea seama, și **alter-ego** al poetului, și **actor**. O asemenea scriitură este caracterizată de faptul că nu se lasă receptată ca „ceva gata făcut”. În acest tip de scriitură „se accentuează ideea generativă că textul se face, se lucrează printr-o întrețesere perpetuă” (Roland Barthes, **Plăcerea textului**, Ed. Echinax, Cluj-Napoca, 1994, p. 104, trad. Marian Popahagi). Dorința de a introduce în text tehnici și procedee „preluate din mers” („transducție literară” în terminologia modernă) și, totodată, felurite acțiuni non-verbale (gesturi, mimică, tonul vocii, etc) ce „nu sunt ușor reproductibile în limba scrisă” (J.L.Austin, **Cum să faci lucrurile cu vorbe**, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p.77) și care însoțesc actul locutor, servind ca instrumente esențiale „la comunicarea forței enunțului”, se constituie, fie și doar la nivel teoretic, într-o încercare de a răscumpăra „defectul” poeziei înțelese ca simplu act de reflectare – mai mult sau mai puțin fidelă – a unei stări . Astfel de strategii de producere a textului poetic se circumscriu permanentelor preocupări ale poetului de a reformula lirismul de pe poziția celui care știe că în cazul discursului scris, intenția autorului și intenția textului nu mai coincid. „*Această disociere a semnificației verbale a textului și a intenției mentale constituie adevărata miză a inscripției discursului (...) Ceea ce spune textul interesează mai mult decât ce a vrut să spună autorul*” (Paul Ricoeur, **Eseuri de hermeneutică** Ed. Humanitas, 1995, p.158). Dificila „fiziologie” a poeziei pulsatorii ce presupune, în primul rând, „dispersarea” nodurilor de tensiune, după nevoile **revelației** (care, precizează poetul, nu mai ține de tehnica poeziei) și nu după cele ale **ritmului**, amintește de construcțiile muzicii simfonice și de cele ale muzicii primitive capabile să accelereze sau să încetinească fluzul emotiv: „*De aceea (...) am plonjat într-o lungă și mistuitoare cercetare a dispozițiilor nucleelor de tensiune în poezie, folosind cele mai varii mijloace, atât strict formaliste, cât și de accelerare sau încetinire a fluxului emotiv în poezie. Practic, am încercat într-o serie de poezii, plecând de la una și aceeași revelației, serii-serii de accelerări și încetiniri ale fluxului emoțional, capse de explozie și de dungi de liniște. Începeam poezia într-un registru clasic, rimele din*

bogate deveneau simple, din perfect , ritmul brusc se trunchia, apărea apoi versul alb ritmat și, în final, densitatea unei expresii ieșite cu totul din logica clasică a poeziei. Nu mă mai mulțumeau câtuși de puțin experimentul simbolist lipsit de noduli expresivi și poezia, hai să-i spunem cu un termen de epocă, verslibristă, incantatorie și moale. Visam că creez poeme în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației, împrumutând câte ceva din construcțiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar și cu mult mai târziu, câte ceva din tendința spre ființă pregătită de tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie în chip natural, dar și beneficiind de câteva lămuriri și chei oferite de către marele nostru compozitor Aurel Stroe” (Antimetafizica, p.268).

În acest fragment Nichita Stănescu activează, teoretic, un aspect al relației poeziei cu muzica, aspect abordat și de alți mari poeți ai secolului al XX-lea. Abordarea respectivei problematice este o concretizare explicită a intenției de a face din textul poetic o „arhitectură” care să beneficieze și de apartenența generică la tipul de discurs muzical complex și în care armonia este tulburată de „anumite sonorități scurte, aspre, explozive”, pe care „sensul le pretinde pentru a exprima dezordinea, violența sau spaima” (Mickel Dufrenne, op. cit., p.92)

În fine, poezia pulsatorie, în menirea ei de a da mai multă realitate poeziei, tinde, prin dimensiunea ei tragică, spre un grad înalt de **impersonalitate**. Statutul poeziei pulsatorii dependent de atitudinea față de stil se deschide, în mod necesar, către poezie impersonală definită ca **atitudine față de sentiment**. Pe de altă parte, poezia pulsatorie poate să fie, într-o anumită proporție, și poezie „personală”, întrucât nu există poezie personală absolută, după cum nu există nici poezie impersonală absolută. În următorul fragment al dialogului dintre Aurelian Titu Dumitrescu și Nichita Stănescu, din **Antimetafizica** este expusă cât se poate de limpede problematica raportului dintre cele trei forme ale poeziei (poezia pulsatorie, poezia personală și poezia impersonală):

„A.T.D.: - *O poezie pulsatorie poate fi impersonală?*

N.S. : - *Da! În același timp, poate fi și o poezie personală. Poezia impersonală ține de atitudine, poezia pulsatorie e un mijloc de a da mai multă realitate poeziei.*

A.T.D. : - *Deci, poezia pulsatorie e o atitudine față de stil, poezia impersonală e o atitudine față de sentiment. Prin ce diferă atitudinea față de sentiment într-o poezie personală, de atitudine față de sentiment într-o poezie impersonală?*

N.S.: - *Prin dimensiunea tragicului. Cu cât dimensiunea tragicului e mai profundă și mai adevărată, cu atât gradul de impersonalitate și, deci de valoare a poeziei crește. Poezia impersonală absolută num există, după cum poezia personală absolută nu există. E numai o deplasare a centrului de greutate.” (Antimetafizica, p.297).*

În poezia pulsatorie, o poezie cu mai multe nuclee care intră în acțiune în baza unui principiu fundamental – cel al maximei productivități poetice – se mizează pe unificarea a ceea ce este separat în structura (arhitectura) complexă și dinamică a textului. Coexistența (inter-relaționarea) constituenților structurali (sincronia) trebuie să asigure activarea potențialelor dinamice ale scriiturii și, respectiv, evoluția (metamorfoza) discursului. Chiar dacă are ca punct de plecare un exemplu din domeniul tehnicii (trenul), constructul teoretic al lui Nichita Stănescu despre poezia pulsatorie nu este unul de factură mecanicistă. Dimpotrivă, se are în vedere o totalitate macrostructurală (din care nimic nu lipsește și nimic nu este superficial) capabilă de „mișcare, devenire, trecere, la fel ca un organism viu și, pe de altă parte, de a da cititorului impresia că textul este al lui, așa cum cel care cântă un cântec de dragoste, care i se potrivește, este total dezinteresat de cel care a creat respectivul cântec. Deplasarea centrului de greutate de la autor, care devine un „autor estompat” (un „deus

otiosus!), la cititor, implică scindarea în două segmente aproape autonome (emittător-mesaj și mesaj-receptor) a succesiunii **emittător-mesaj-receptor** pe care o presupune comunicarea prin intermediul unei opere artistice, ca „*mesaj care nu așteaptă un răspuns*” (Cesare Segre, *Istorie, cultură, critică*, Ed. Univers, 1986, trad. Ștefania Mircu, p. 72). În poezia cultă, statutul autorului estompat nu presupune suprimarea autorului, ci relaxarea relației dintre autor și text. Într-o astfel de structură semnificativă, prezența autorului și a psihologiei sale este mascată de „spiritualitatea discursului” care constă, între altele, în înglobarea mărcilor non-verbale ce însoțesc discursul verbal. Pe de altă parte, teoria lui Nichita Stănescu despre poezia pulsatorie amintește întrucâtva de „morfologia” lui Goethe, care „flancată de anatomia analitică și de fiziologia funcțională (...) explică fenomenele biologice în termeni de legi structurale”, fiind o teorie „a formării structurilor complexe din părți individuale” (Lubomir Dolezel, *Poetica occidentală*, Ed. Univers, București, 1998, p.60, cap. *Poetica romantică: modelul morfologic*”).

În aceeași linie – a morfologiei extinse asupra esteticii și poeticii – gândește și Humboldt pentru care opera poetică „*este un organism viu, are propria sa putere interioară și un principiu de viață prin intermediul căruia produce un anumit efect*” (ibidem, p.72). Așa cum părțile unui tren constituie, în articularea lor, un întreg (un organism viu!), elementele textului pulsatoriu, în accepția de „rețea de relații”, alcătuiesc o unitate „orchestrată” în care fiecare element depinde de celălalt. În felul acesta, efectul poemului este înrudit cu cel al „organismului” numit „tren” și, respectiv, cu cel al muzicii simfonice. Un asemenea efect decurge din capacitatea textului de a se realiza în orizontul modernului criteriu al echivalenței sintactice și semantice. Pe de altă parte, exemplul la care recurge Nichita Stănescu pentru a defini alegoric discursul pulsatoriu lasă deschisă interpretarea acestui tip de discurs ca produs (fenotext) în care se oglindește producerea sa (genotextul) prin grila raporturilor de coexistență a figuralului cu „mai puțin figuralul”.

Într-un discurs poetic, evenimentul figural investit cu menirea de a produce o mișcare în text, are ca fundal „o arie de sens în așteptare” (o „arie literală ce poate coborî până la gradul zero al expresivității). Aceste „arii”(spații) pot prelungi efectul de forță al figurii sau, dimpotrivă, îl pot tăia, ceea ce înseamnă că ele sunt, în context, altceva decât niște simple *dispozitive figurale*. (vezi „Evenimentul figural” în Laurent Jenny, *Rostirea singulară* (Ed. Univers, București, 1999).

Aceste spații asigură reușita „infracțiunii” (a evenimentului figural), dar discursul poetic nu poate fi un șirag de infracțiuni. La fel ca florile (figurile) de pe un covor, textul poetic are nevoie de spații în care figurile (florile) să se vadă și care să le asigure pregnanța. Și figurile, și *aria de așteptare* sunt *instituții lingvistice* la fel de importante. Altfel spus, aceste arii legalizează (motivează) infracțiunea și o intensifică, induc o necesară sporire calitativă a ceea ce e de spus, o „activare a unei noi decizii expresive”, a forței eruptive a evenimentului și asigură, totodată, necesara variație a figuralului. Fără îndoială, în absența intervalelor dintre „infracțiuni” și, respectiv, a oscilațiilor între cele două forme de limbaj – limbajul tranzitiv și cel poetic – figuralul s-ar asfixia. Ajutând figuralul să apară și să dipară, ariile de așteptare îi permit discursului să se realizeze „ca act de repetată re-cucerire”, pe spezele limbajului. Jocul secvențelor de-a răpirea plasticității este un joc între prezentul și viitorul discursului și, totodată, între „câmpul figural” și „câmpul diferențial” (cel al spațiilor de așteptare).

SCRIITOR ROMÂN-EVREU: PLEDOARIE PENTRU ABORDAREA IMAGOLOGICĂ

Romulus BUCUR
Universitatea „Transilvania”, Braşov

Abstract: Part of a more comprehensive project, the present paper belongs to its preliminaries. Analyzing some books that share common features (Mihail Sebastian's *For Two Thousand Years and Diary*, and N. Steinhardt's *Diary of Happiness*), it is trying to circumscribe the identity problem of the two authors, by arguing that its most adequate solution is the imagological approach.

Keywords: common features, identity problem, imagological approach

Parte a unui proiect mai amplu, încercarea de față se situează în preliminariile acestuia. Anume, pornind de la un grup de cărți cu caracteristici comune (*De două mii de ani* și *Jurnal* de Mihail Sebastian și *Jurnalul fericirii* de N. Steinhardt), problemele sunt, în ordinea priorității pentru noi, aceea a circumscrierii acestor caracteristici comune, apoi cea a clasificării acestora.

Există mai mult puncte comune, care ar putea da de gândit: aceeași origine evreiască, apartenența la aceeași generație (născuți, primul în 1907, cel de-al doilea în 1912), aceeași dragoste pentru cultura română, posibil oricând de dovedit prin operă, aproximativ aceeași perioadă și filieră de formare academică (Sebastian e absolvent al Facultății de Drept în 1929 și urmând studii doctorale de drept la Paris între 1930-1931¹, Steinhardt e absolvent al aceleiași facultăți în 1934 și doctor în drept din 1936), o cronologie comparabilă a unor opere semnificative pentru cercetarea noastră – Sebastian publică *De două mii de ani* în 1934 și *Cum am devenit huligan* în anul următor, iar Steinhardt, după debutul din 1934, sub pseudonimul Anthistius, cu *În genul... tinerilor* (poate că nu e lipsit de interes să semnalăm că e o carte apărută în același an cu *Nu* al lui Eugen Ionescu, cu care de altfel are anumite afinități), publică, împreună cu Em. Neuman, *Essai sur une conception catholique du judaïsme* în 1935 și *Illusions et réalités juives* în 1937, amândoi lucrează la «Revista Fundațiilor Regale», recomandați de Camil Petrescu, și amândoi sunt înlăturați de acolo la sfârșitul anilor '30, cota operei amândurora crește vizibil după 1989, prin republicarea lui *De două mii de ani* împreună cu *Cum am devenit huligan* și publicarea *Jurnalului* lui Mihail Sebastian, respectiv publicarea *Jurnalului fericirii* al lui N. Steinhardt, care, în ambele cazuri, duc la vii discuții în mediile noastre culturale.

¹ Zăciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicționarul scriitorilor români, R-Z*, București, Albatros, 2002, 207, M[ioc], S, *Tabel cronologic*, în *Orașul cu salcâmi*, București, EPL, 1968, XXVIII, Morar, O., *Scriitori evrei din România*, Ideea Europeană, București, 2006, 56 (unde ne vorbește de un doctorat nefinalizat).

În sfârșit, o legătură mai curând subiectivă între cei doi autori – există o referință mai curând îndoielnică a cunoștinței lor¹ – deși nu știu să se fi cunoscut între ei, cu toate că frecventau aceleași medii și aveau, prin legături familiale / afective, afinități față de aceleași locuri: “Aș vrea să știu, de pildă, ce lege anti-semită ar putea anula în ființa mea faptul irevocabil de a mă fi născut lângă Dunăre și de a iubi acest pământ” spune Mihail Sebastian în *De două mii de ani*², și “L-am cunoscut în primele zile ale facultății. Era, ca și Mihail Sebastian, un om de la Dunăre, dar nu din Brăila, ci din mai măruntă Oltenița. Brăila: port internațional; Oltenița, târg înstărit”³, spune Steinhardt despre Manole (sau Em. Neuman, coautorul celor două cărți citate mai sus).

Textele citate la început pot deveni pretexte pentru o problemă, evidentă în acel moment, a identității și a crizei. Anume, asistăm pe de o parte la o criză de identitate, pe de alta, putem avansa ipoteza că discuțiile asupra identității apar în momentele de criză, în momentele când o comunitate este sau se simte amenințată în ființa ei.

S-a formulat ipoteza că există “un anumit, problematic și el, (micro)specific ‘evreiesc’ în spațiul literaturii române”⁴. În dezvoltarea ei, în același număr al revistei *Vatra*, Leon Volovici, referindu-se la ancheta din 1935 a lui Ion Vinea, în *Facla*, îi citează pe I. Peltz, care se consideră “scriitor român – numai scriitor român” și care nu-și ascunde “originea evreiască. Dar asta e cu totul altceva”⁵ sau pe Ury Benador, care e preocupat, ca și Mihail Sebastian, “de fuziunea intimă a elementului românesc și a celui evreiesc”⁶; o nuanță interesantă aduce Al. Robot: “Un evreu devenit scriitor aduce cu el și o contribuție ancestrală într-o cantitate mai mică sau mai mare, dar poate să reprezinte cu demnitate și specificul țării la a cărei artă participă și în a cărei limbă se exprimă”⁷.

*

O lucrare de referință asupra identității iudaice, cea a lui André Neher⁸, ridică o chestiune prejudicială (în sens juridic, *care trebuie să preceadă judecata*), și anume, “există o identitate iudaică? există un om evreu? putem vorbi despre un om evreu? Omul evreu există?”⁹

Există, ca răspuns, concepția iudaismului canonic, care leagă indisolubil naționalitatea de religie, și există de asemenea o concepție mult mai relaxată, chiar dacă frizează tautologia, împărtășită la noi de N. Steinhardt, “un Juif, Monsieur le Rabbin, c’est un Juif”¹⁰ și pentru care, a fi evreu reprezintă “en tout cas un produit de l’époque moderne”¹¹, o concepție de altfel înregistrată ca legitimă și în zilele noastre: “prin

¹ * * *, Nicu Steinhardt în *dosarele Securității 1959-1989*, București, Nemira, 2005, 123, unde, în *Hotărîrea de închidere a dosarului de verificare 9802* e caracterizat drept “colaborator apropiat al unor scriitori (ca Mihail Sebastian, N. D. Cocea, G. Călinescu, Al. Rosetti) care îi apreciau scrierile”.

² Sebastian, M., *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*, Hasefer, București, 2003, 230

³ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1991, 118

⁴ Cistelean, Al., «Problema evreiască. Umblatul ca pe ouă. *Introducere la o dezbatere literară*», *Vatra*, 10-11 / 2000, 3

⁵ Volovici, L., «Scriitor român – scriitor evreu», *Vatra*, 10-11 / 2000, 14

⁶ *ibid.*, 15

⁷ *ibid.*, loc. cit.

⁸ Neher, A., *Cheile identității iudaice*, București, Hasefer, 2001

⁹ *ibid.*, 19

¹⁰ Steinhardt, N. – Neuman, Em., *Illusions et réalités juives. Considerations réalistes sur quelques problèmes Juifs*, Paris, Lipschutz, 1937, 11

¹¹ *ibid.*, 15

‘epoca modernă se înțelege acea epocă în care religia și-a pierdut statutul de adevăr de la sine înțeles’¹.

Există de asemenea un răspuns esențialist, indiferent că această esență e rasială, culturală în sens larg (religioasă, lingvistică, istorică, geografică), ținând de psihologia colectivă etc., iar soluția propusă de Neher este una de această natură: “ceea ce noi trăim nu este o definiție accidentală, exterioară, ci o definiție esențială, interioară”².

Este adevărat că abordările care contestă sau înjosesc condiția evreului³ sunt esențialiste, dar acest lucru nu ar trebui să ducă la contrapunerea unora similare, de sens opus; o altă posibilă obiecție poate fi legată de un posibil abuz al ideii de puritate, în raport de indiferent care din criteriile de definiție enumerate mai sus, ca și de altul, la fel de posibil, legat de potențiala convertire, voluntară sau nu, a unor criterii descriptive în unele valorizatoare.

O altă posibilă obiecție de adus esențialismului este că se pretinde obiectiv, atunci când el e esențialmente subiectiv, sau atunci când își asumă subiectivitatea, pare a nega orice merit obiectivității.

Neher adoptă o perspectivă multiplă, pentru a limita (dacă a elimina se dovedește imposibil) reducăționismele posibile: iudaismul fără evrei (i. e., definirea sa teologică)⁴, evreii fără iudaism⁵ (definirea sa sociologică), ambele, erori corelative, opuse împreună unei a treia, și anume, iudaism și evrei fără istorie⁶, aceasta din urmă, istoria, nereprezentând un accident pentru entitatea iudaism-evrei, ci “un element constitutiv al *esenței* [s. n., R. B.] sale”⁷.

Mai departe, această istorie necesară este pusă dincolo de una evenimentială sau una structurală⁸; opoziția nu este una între eveniment și structură, “ci între obiectiv și subiectiv, dintr-o imparțialitate venită de la o situație *din afară* și dintr-o *idee preconcepțuită* decurgând dintr-o situație *dinlăuntru*”⁹, ducând la un anumit exclusivism: “Această carte nu putea fi scrisă decât de un evreu. Un evreu legat de istoria sa de evreu și de doctrina iudaismului.”¹⁰

Cauza acestuia ar putea fi unicitatea istoriei evreilor, care posedă “o caracteristică, doar a ei, printre toate celelalte istorii, aceea de a fi simultan temporală și metatemporală, spațială și metaspațială”¹¹; s-ar putea obiecta că, dacă vine *dinlăuntru*, relevanța acestei observații rămâne *înăuntru*: nu poți fi simultan înăuntrul mai multor istorii, deci nu poți proclama altfel decât subiectiv unicitatea uneia dintre ele.

Unicitatea absolută implică de asemenea imposibilitate de comparație (absolutizarea individualului, respingerea categoriilor), ca și punerea în imposibilitate a criticii – teorema lui Gödel, conform căreia validitatea sau invaliditatea unui sistem nu se pot dovedi din interiorul său, ci doar de la nivelul unui sistem de rang superior, pare a se aplica și aici.

¹ Neusner, J., *Iudaismul în timpurile moderne*, București, Hasefer, 2001, 27

² Neher, A., *op. cit.*, 29

³ *ibid.*, 19

⁴ *ibid.*, 21-22

⁵ *ibid.*, 22-23

⁶ *ibid.*, 23-24

⁷ *ibid.*, 23

⁸ *ibid.*, 24

⁹ *ibid.*, loc. cit.

¹⁰ *ibid.*, loc. cit.

¹¹ *ibid.*, 25

De la premisa greu de respins a existenței unei identități iudaice, echivalată de autor cu dimensiunea religioasă, se ajunge la un fel de imperialism religios, la anexarea sub emblema religiei a tot ceea ce ține de identitate¹, noțiunea de sacru care îmbrățișează, cu sau fără voie, toate domeniile vieții iudaice devenind extrem de elastică².

Istoria, sacră și profană, *ireductibilă*, se traduce printr-o întâietate, inițial temporală, apoi calitativă, ca o compensație simbolică pentru suferințele îndurate pe parcursul istoriei acesteia din urmă, cu ajutorul unei argumentații ingenioase autorul reușind să ajungă la “exact definiția *sionistă* a iudaismului”³.

Mai mult, această îngemănare duce la pretenția ca istoria unei religii să fie scrisă de *insider*-i, “singurii adevărați specialiști” și care “nu sunt nici istorici, nici teologi, oricare le-ar fi calificarea științifică”⁴, ci “*credincioșii* religiei în cauză [s. a.]”⁵; nu credem că mai e nevoie să spunem ce cutie a Pandorei deschide o astfel de abordare.

Ca o concluzie provizorie, *esențial* înseamnă ireductibil, incomparabil, incomunicabil; până la urmă, o astfel de definiție e dictată de o imagine anterioară, și aceasta ne poate conduce la o interpretare ce ține cont de imagine, de faptul că evreul nu este *celălalt* numai din perspectiva occidentalului, ci și din propria sa perspectivă: “Întrebați-i pe evrei ce părere au despre celălalt și astfel veți descoperi repede ce părere au despre ei înșiși. Ambiguitatea figurii celuiilalt, ca o construcție socioculturală, trimite la ambiguitatea celui care o creează; pentru că de fapt celălalt este și nu este un alt sine însuși. În același timp, oglindă și element de contrast”⁶.

Echilibrând imaginea evreului ca victimă, “proiectarea asupra trecutului a ideologiilor naționaliste din ultimele două secole”⁷, se pot pune în evidență și “înțelegerile permițând o gestionare mai mult decât suportabilă a coabitării cu evreii – ceilalți prin excelență –, mai ales în societățile creștine”⁸.

*

Faptul că am folosit cuvântul *image* ar trebui să sugereze modalitatea de abordare pe care o avem în vedere, și anume, cea imagologică. Totuși, câteva precizări se impun.

În primul rând, aceea dintre teoria cultă și cea populară:

“o teorie populară este o teorie ‘naturală’, de bun simț, promulgată și amendată anonim și implicit de generațiile ascendente, transmisă oral, continuu și difuz generațiilor descendente. O teorie cultă este o teorie artificială, promulgată și amendată explicit, de unul sau mai mulți specialiști, transmisă discontinuu și punctual, într-o modalitate ad-hoc”⁹.

¹ *ibid.*, 27

² *ibid.*, 27-28

³ *ibid.*, 25

⁴ *ibid.*, 24-25

⁵ *ibid.*, 25

⁶ Esther Benbassa – Jean-Cristophe Attias, *Evreul și celălalt*, București, EST – Samuel Tastet Éditeur, 2005, p. 12

⁷ Esther Benbassa – Jean-Cristophe Attias, *op. cit.*, p. 119

⁸ *ibid.*, loc. cit.

⁹ Golopenția-Eretescu, S., “Analiza contrastivă și semiotică”, 4

Am insistat asupra acestei distincții deoarece ea poate da seamă de posibilele oscilări între un plan și celălalt, între conceptual și empiric, inerente lecturii unor texte care vorbesc în /despre imagini, fără a le teoretiza însă.

O altă potențială problemă o reprezintă contestarea hotărâtă de către René Wellek a imagologiei, care, potrivit opiniei sale nu este altceva decât “o simplă reînviere a vechii *Stoffgeschichte*”.¹

Aici am putea comenta că, după ce trece în revistă dificultățile distincției *conținut / formă*, René Wellek, autorul capitolului respectiv din *Teoria literaturii*, părăd a privilegia abordările ce pun în prim plan abordarea formei,² propune renunțarea la aceasta și înlocuirea ei prin *material* (“toate elementele indiferente din punct de vedere estetic”³) și *structură* (modul în care acestea capătă eficacitate estetică”⁴), cu precizarea că nu e vorba de o simplă substituție terminologică.

De aici, probabil, desconsiderarea pentru un domeniu ce ar putea fi privit, în cel mai bun caz, drept *preliterar*.

De asemenea, aceeași lucrare împarte studiul literaturii în două categorii de abordări, una *extrinsecă* și una *intrinsecă*, în fond, una care pornește de la conținutul operei, ca și cum acesta ar fi un dat individual, și una care pornește de la percepția ei, urmată de reconstrucția intelectuală, adică de la o anumită formă, rafinată ulterior, în cursul analizei.

Or, se pare că abordările literaturii se succed în valuri, scoțând în prim plan când abordarea extrinsecă, când pe cea intrinsecă; momentul de față este unul al *conținuturilor*, ideologizate, trebuie să o spunem: feminismul și, mai larg, studiile de gen, studiile culturale, cele postcoloniale, imagologia, sau “studiul imaginilor sau al reprezentărilor străinului”⁵.

De aici, ca ipoteză de lucru, se poate afirma că “orice imagine provine din conștientizarea, oricât de minimă, a unui Eu raportat la un Altul, a unui Aici raportat la un Acolo”,⁶ *imaginea*, la rândul ei fiind “expresia, literară sau nu, a unui écart semnificativ între două realități culturale”⁷.

*

S-ar putea vorbi, la nivelul României moderne, de o posibilă tipologie a evreului, în legătură cu provinciile istorice ale țării și cu afinitățile culturale legate de fiecare dintre aceste tipuri, și anume: evreul din Moldova, provenit din *ștetl*, vorbitor de idiș și întors cu fața spre cultura tradițională evreiască (ceea ce nu înseamnă în nici un caz incapacitate de adaptare la lumea modernă), evreul ardelean, vorbitor de maghiară și atras de această cultură (adesea, în cazul persoanelor cultivate, adăugându-se cunoașterea limbii germane și fascinația Vienei ca centru cultural) și evreul muntean, vorbitor al limbii române, și, atunci când e cultivat, francofon, ca majoritatea elitei noastre interbelice, încercând, eventual, chiar și cu prețul marginalității asumate, să se integreze culturii române. E interesant că această tipologie funcționează pe două niveluri, unul al realității și unul derivat, ficțional; exemple pentru această categorie putem găsi în *De două mii de ani*, de pildă, reprezentate, respectiv, de Abraham

¹ Wellek, R., “Criza literaturii comparate”, 292

² Wellek, R., – Warren, A., *Teoria literaturii*, 188-189

³ *ibid.*, 189

⁴ *ibid.*, loc. cit. Cf. și *ibid.*, 318, *material / formă*

⁵ Pageaux, D.-H., *Literatura generală și comparată*, 81

⁶ *ibid.*, 82

⁷ *ibid.*, loc. cit.

Sulitzer, Pierre Dogany și naratorul însuși, în timp ce înșiși autorii în chestiune, Sebastian și Steinhardt se înscriu în aceeași categorie din urmă, cu mențiunea că, în cazul lor, problema marginalității nu se mai pune, prin cota crescătoare a operei în anii din urmă.

Bibliografie

- ***, *Nicu Steinhardt în dosarele Securității 1959-1989*, București, Nemira, 2005
- Benbassa, E. –Attias, J. –C. *Evreul și celălalt*, București, EST – Samuel Tastet Éditeur, 2005
- Cistelecan, Al., «Problema evreiască. Umblatul ca pe ouă. *Introducere la o dezbatere literară*», *Vatra*, 10-11 /
- Golopenția-Eretescu, S., “Analiza contrastivă și semiotică”, *Studii și Cercetări Lingvistice*, XXIX, nr. 1, 1979, 3-17
- M[ioc], S. *Tabel cronologic*, în *Orașul cu salcâmi*, București, EPL, 1968
- Morar, O., *Scriitori evrei din România. Ideea Europeană*, București, 2006
- Neher, A., *Cheile identității iudaice*, București, Hasefer, 2001
- Neusner, J., *Iudaismul în timpurile moderne*, București, Hasefer, 2001
- Pageaux, D.-H., *Literatura generală și comparată*, Iași, Polirom, 2000
- Sebastian, M., *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*, ed. Hasefer, București, 2003
- Steinhardt, N. – Neuman, Em., *Illusions et réalités juives. Considerations réalistes sur quelques problèmes Juifs*, Paris, Lipschutz, 1937
- Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1991
- Volovici, L., «Scriitor român – scriitor evreu», *Vatra*, 10-11 / 2000, 14-15 [număr tematic, *Cum poate fi cineva scriitor român evreu*]
- Wellek, R., – Warren, A., *Teoria literaturii*, București, 1967
- Wellek, R., “Criza literaturii comparate”, în *Conceptele criticii*, București, Univers, 1970, 290-303
- Zaciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicționarul scriitorilor români, R-Z*, București, Albatros, 2002

DIMENSIONS OF WAR LITERATURE IN CAMIL PETRESCU'S WORKS

Camelia CHIRILĂ

Constantin Brâncoveanu University, Pitești

Abstract: Real war stories, poetry or prose, have always been able, through that puzzle of actions from which they were created, to attract readers of all ages. War literature has kept its neutrality towards the reference to the belligerent conflict and, on the other hand, it has tried to make readers regard war from as points of view as possible. The interwar stories bring out psychological traumas, estrangement from society, soul conflicts, war scenes full of atrocities and significant incursions in what represents heroism, cowardice or morals during the war, as well as the entire metamorphosis of the life scene.

In what the construction of Camil Petrescu's war writings is regarded, they follow a certain format: starting with the tragical war description in *Ciclul morții*, the essential psychological analysis, the hero's exploration of the feeling of solidarity and his maturization in *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, to the creation of a historical universe, thrilling of the reality of life, as it was illustrated in the historical plays or in the novel *Un om între oameni*, Camil Petrescu recreates the entire social, political and cultural atmosphere of the time and carries out a comprehensive diagnosis of human consciences.

Keywords: war stories, psychological traumas, soul conflicts

Camil Petrescu, excelent observator al tainelor sufletului și al evenimentelor timpului său, realizându-și opera în perioada fecundă ideatic dintre cele două războaie mondiale, a fost influențat în scrierile sale de conflictele epocii.

Opera de război a lui Camil Petrescu nu a apărut din neant. Faptele zguduitoare, capabile să ofere scriitorului însetat de certitudini posibilitatea scrutării sufletului omenesc în zone mai puțin sondabile, s-au născut din experiența, deopotrivă existențială și de ordinul epifenomenului, a trăirii războiului. Războiul ca experiență de viață trăită, o experiență decisivă a intelectualului, războiul ca iminență a morții este prezent în opera a lui Camil Petrescu, prin război, scriitorul diagnosticând societatea contemporană lui.

În ceea ce privește construcția scrierilor de război, acestea urmează un anume prototip: de la descrierea tragică a războiului în *Ciclul morții*, analiza psihologică esențială, a descoperirii sentimentului solidarității și al maturizării eroului din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și până la crearea unui univers istoric, fremătând de adevărul vieții, așa cum a fost el descris în dramele istorice sau în romanul <http://slgospel.com/Books/revelation2.htm> *Un om între oameni*, Camil Petrescu recompune întreaga atmosferă socială, politică și culturală a epocii și realizează o examinare amănunțită a conștiințelor umane.

Transfigurarea artistică a terifiantei experiențe trăită de scriitor, în calitate de combatant în primul război mondial, apare, pentru prima dată, în creația sa poetică. Versurile de război reconstituie încercările de viață prin care a trecut scriitorul în timpul războiului și cărora le-a dat expresie directă în paginile poemelor sale.

Volumul de versuri *Ciclul morții*, care se constituie ca monadă a întregii opere. Purtând în sine germenii creațiilor viitoare, ea ne oferă nu numai spectacolul în miniatură al operei ulterioare, ci și dovada explorării unor zone adânci ale esențelor,

realizând ceea ce Camil Petrescu numea „transparența în inefabil, în nebulos, în nestabil, undeva în straturile esențiale”.¹

Conturând o viziune realistă, în numele autenticității și al adevărului, *Ciclul morții* reprezintă un fel de jurnal de campanie, ținut nu prea strict, pe file smulse din carnet, în care poezia și viața stau față în față, așa cum stau viața și moartea în prima linie a frontului. Creația poetică a lui Camil Petrescu reflectă profund dialectica întrepătrunderii dintre lumea exterioară (războiul) și lumea interioară (trăirile lăuntrice ale eroului), tablourile naturii în război purtând atât o încărcătură estetică-artistică, cât și una psihologică.

Poeziile de război cultivă cu o mare virtuozitate apocalipticul. Nota lor personală este neliniștea existențială, teroarea de o primejdie anonimă. Războiul apare monstruos, universal, hotărât de trâmbițe divine. Priveliștile sunt crispate, halucinante. Tabloul războiului pictat de Camil Petrescu în cuvinte uluiește prin forța lui sugestivă, parcă îl vezi aievea, auzi marșul soldaților, prevezi intensitatea atacurilor, simți mirosul sângelui, te apropii de valea morții, iar prin coloristica detaliată, el poate concura, prin efectul vizual produs, cu marile tablouri ale pictorilor peisagiști.

Cu toate acestea, în poemele camilpetresciene de război, peisajul nu se vrea a fi unul *imagist*, care să expună elemente plastice în sine, ci unul vizionar. Cine nu îl percepe ca atare, pierde mult din conținutul lui artistic, fiindcă în contextul poemelor de război, imaginea la Camil Petrescu îndeplinește întotdeauna o suprasarcină, aceea de a dezvălui ceea ce se petrece în sufletul eroului. Putem spune, așadar, că peisajul poeziei camilpetresciene este bivalent: fiind o imagine concret-senzorială a realității obiective, el zădărește exteriorul fizic și străluminează anumite stări sufletești ale eroului.

Examenul analitic al poeziei de război subliniază trăirea la nivel generalizant a unei experiențe dureroase, prin care, „le plus homme de tous les hommes” e în stare să cunoască integral condiția umană. În totalitatea ei, lirica de război a lui Camil Petrescu exprimă cu vigoare drama omului participant la un dezastru în care el nu reprezintă decât un element de figurație dintr-un spectacol inexplicabil în originile și finalitățile sale. Tablourile de război descriu sentimentele trăite de autor care iau de multe ori aceleași expresii, iar imaginile se repetă. Sunt imagini realiste, scuturate de artificii, sub care rămâne întreagă și nealterată spaima primară a omului în fața morții.

Descumpanit în poezie, Camil Petrescu decide să își consume vitalitatea creatoare în proză. Iar rezultatul este o foarte interesantă transformare literară. Ciclul poemelor din tematica războiului constituie așadar un preludiu al romanului.

Prin caracterul dominant pe care îl are în existența umană, ca și prin gama variată a experienței și trăirilor, războiul ocupă în proza lui Camil Petrescu un loc aparte. Spectacolul istoriei provoacă, implicit, metamorfozarea literaturii. „Nutrit din experiența războiului întregirii, dar dintr-o apropiere de încheștare a luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare și romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, o scriere în care arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie, Ștefan Gheorghidiu, care odată cu războiul, trăiește agonia și moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecții psihologice de mare finețe.”²

Atenția scriitorului se îndreaptă spre sondarea subconștientului, a eului lăuntric, spre instinct, spre inefabil. Altfel spus, se instituie o nouă manieră literară care va fi în opoziție cu modelul clasic al romanului tradițional și, o dată cu ea, o nouă

¹ Petrescu, C., *Versuri, Postfață*, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 167

² Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Contemporană, București, 1941, p. 384

structură a personajului românesc, „pulverizat și anonim, care încetează să se lase încadrat într-o schemă a realității istorice”.¹

Stările de conștiință legate de război și personaje de front, abia schițate în *Ciclul morții*, sunt reluate, în dimensiuni mai ample, în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, în care găsim precizarea că: “drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel.”² „Într-un anumit fel”, adică prin ținerea la distanță a gândului morții. Războiul te obligă să știi clipă de clipă că ești muritor, să știi ceea ce știai, dintotdeauna. Ținând să ajungă la maximum de veridicitate și autenticitate, Camil Petrescu sondează sistematic straturile profunde ale conștiinței. Exprimarea adevărului, fie el cât de crud, devine o normă morală fundamentală. Camil Petrescu creează proza de analiză în care realitatea apare doar în măsura în care naratorul, vehement și neliniștit, a putut să o cunoască prin experiență directă. Scriitorul accentuează ideea de experiență de viață care se povestește pe sine, analizându-se. Tot ceea ce nu este luminat de fascicoul de raze al experienței personale, al trăirii autentice – proclamă scriitorul – e suspect de neautenticitate.

Distingem în structura romanului două nervuri fundamentale, una socială și una psihologică, care aparțin celor două planuri: unul subiectiv care vizează descrierea monografică a unei iubiri, în toate fazele ei, de geneză, de stabilizare și de acord al afectului cu spiritul la cote superioare și de declin, și un plan obiectiv care vizează fundamentul pe care se desfășoară o lume, un întreg univers în care se consumă experiențe. Cele două planuri se dezvoltă paralel și uneori se și interferează.

Ieșind din carapacea îngustă a unei dileme intime, individuale, Ștefan Gheorghidiu este aruncat în vârtejul unor evenimente tragice, la scară mondială. Această experiență, cu tot tragismul ei, îi restabilește echilibrul interior, îi redă încrederea în valorile umane, prin contactul cu umanitatea în suferință, strivită, sfărțecată, desfigurată trupestă, păstrându-și noblețea nealterată.

Pentru Ștefan Gheorghidiu, frontul este o experiență trăită în conștiință, la el, „de pe scena istorică războiul se mută pe cea a conștiinței individului”.³ Această nouă experiență contribuie la împlinirea eroului ca om. Multe lucruri i se limpezesc în minte și, treptat, își regăsește echilibrul. Iluminat de experiența capitală a războiului și eliberat de constrângerile unei iubiri ignobile Tirul de baraj de la Săsăuș, prin care trece eroul, concurează cu oricare dintre documentele similare ale literaturilor străine, iar grija pe care autorul o pune în referințe este pe deplin îndreptățită. Ele conturează faptul românesc și îl încadrează în singura posibilă literatură de război, aceea a adevărului. Camil Petrescu, prin sobrietatea de care dă dovadă, fără sfichiul pamfletului sau criticii caustice, face rechizitoriul aparatului nostru de război. Dacă războiul, în ultima analiză, nu este altceva decât organizarea savantă a crimei colective, apoi atunci organizarea aceasta caută să fie cât mai metodică, mai impecabilă. Altminteri, totul nu-i decât o sinucidere tragică.”⁴

În construcția amănunțită a imaginii războiului, înfățișat în realitatea lui cea mai crudă, metafora devine un prețios auxiliar permanent al artei romancierului. În

¹ Aderca, F., *Contribuții critice. Mărturia unei generații*, Minerva, București, 1983, p. 131

² Petrescu, C., *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Minerva, București, p. 110

³ Manolescu, N., *Repere istorico-literare*, la Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, Minerva, București, 1983, p. 396

⁴ Perpessicius, *Repere istorico-literare*, în *Ultima noapte ...*, Minerva, București, p. 318

avantposturi, pe timp de noapte și pe frig, lanțurile de trăgători sunt ca „niște spirite ale nopții”. Soldații sunt „niște câini cu ochii frumoși și credincioși” cu ochii „deschiși ca ai șerpilor în umbră”. Psihologia celui care moare în atac este a unui sinucigaș, care își alege singur moartea, pe când a celui care moare în retragere este a unui asasinat, ce nu poate să-și cunoască felul morții. Când atacul ajunge sus pe munte, eroul i se pare că e „pe o insulă spre cer, în lumină și moarte”. Comparațiile contribuie și ele la crearea atmosferei: astfel, o explozie de obuz este ca „o ciocnire de trenuri”, dealul se zguduie de izbituri scurte „ca de un neîntrerupt cutremur”. Inversiuni ca: „mare blestem pe capul nostru”, repetiții menite să stârnească sentimentul groazei, enunțat la început, nu depășesc însă grija pentru autenticitate și contactul cu realul., eroul romanului pare a fi pregătit pentru alte experiențe unice, căci energiile unui suflet ardent și ale unei conștiințe mereu treze se cer consumate.

„Războiul lui Camil Petrescu este nu numai pagina de acută psihologie a luptătorului lăsat în plata Domnului sau în voia morții, dar și actul de justiție al războiului românesc, reintegrat în bună parte în limitele și fizionomia lui autentică.

Metamorfizat de război în fiară, soldatul nu își pierde sentimentul suferinței: „Umblu fără să pot îndoi picioarele, căci pulpele au ceva zgrunțuros și zdruncinat în ele. Acum încep să simt și un fel de gol în stomac. Parcă pielea mi se întinde în oase, de le simt contururile. Întepenesc. E peste puterile mele atâta suferință. Încerc să fixez ziua după calendar, dar cine a mai ținut socoteală de zile, când pentru noi, care trăim după calendarul veșniciei, n-aveau nici o importanță.”¹ Ștefan Gheorghidiu nu pe front trăiește „după calendarul veșniciei” – abia acolo, pe front, el experimentează vremelnicia. „Nu am timp să-mi simt sufletul” transcrie o asemenea stare în conștiința forțată să realizeze disimetria în care se află față în față cu „materia infinită”.

În fața atrocității războiului, omul capătă un fel se „seninătate cretină”, atâta timp cât n-a murit, care se transformă „într-o durere de cancer a pieptului”. Notarea senzației ajută la realizarea metaforei, și astfel Ștefan Gheorghidiu reține clipele grele când corpul, sleit de puteri și încordat de explozii, seamănă cu cel al unui „bolnav de tetanos”. Cu fiecare salvă de tun se simte, în același timp, condamnat și grațiat. Sub exploziile proiectilelor ce aruncă „puțuri de păcură” de pământ, „nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede”, totul pare „un blestem apocaliptic, din adâncul adâncurilor parcă”: „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu”. Nevoiți să treacă prin baraj, exploziile sunt asemuite unei „ciocniri de trenuri”.

Momentul descris este groaznic, deoarece „ești prins ca într-o cursă de șoareci”. După atâtea suferințe îndurate, omul trăiește „cu ochii sufletului închiși” și când, într-un moment de odihnă, se află „lungit pe spate, la șase sute de metri în văzduh, deasupra țării, cu conștiința și cu fața la cer”, eroul se simte într-un zbor fantastic sub forma obsesivă a proiectilului: „sunt parcă într-un punct din traiectoria unui proiectil în spațiul interplanetar”. Eroul își pierde identitatea, devenind o ființă neînsemnată într-o masă anonimă de oameni, care își acceptă destinul cu detașare.

Războiul care i-a prins pe toți într-o halucinantă sarabandă a morții, nu este altceva decât haos și suferință, teamă și mizerie. Ordinele sunt contradictorii, „pământul și cerul se despică”, combatanții mărșăluiesc fără vlagă și nu au decât o dorință: să supraviețuiască. Din acest punct de vedere, găsim similitudini între romanul lui Camil Petrescu și cel al lui Stendhal, *Mănăstirea din Parma*, sau al lui Tolstoi, *Război și pace*. Scriitorul denunță în felul acesta falsa strălucire a eroismului, mistificarea unei realități extrem de traumatizante. Văzut de aproape, masacrul este insuportabil, are dimensiuni

¹ Petrescu, C., *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Minerva, București, p. 251

de coșmar, atât în fazele de acțiune, de luptă, cât și în momentele de continuă așteptare care le precede. Observăm în *Ultima noapte...* că scriitorul nu face din război un prilej de exaltare a virtuților și eroismului, ci îl figurează ca haos, mizerie și absurditate, cu un ascuțit simț al autenticului.

Camil Petrescu reacționează împotriva aureolării cu nimbul istoriei a faptului trăit nemijocit. Războiul este văzut prin prisma experienței directe. Cititorul are sentimentul unui haos imens: el vede soldații ascunzându-se de frică sub podețe, ofițerii trăgându-i de picioare și pe eroul principal, din cauza groazei, văitându-se de tulburări intestinale. Teama de șrapnele a soldaților care cerșesc din ochi un adăpost, lașitatea care stă alături de acte de bravură contribuie la construcția unei viziuni personale asupra războiului, torturată de o mare anxietate și de un realism fantastic-grotesc. Nepăsarea conducătorilor, inconștiența lor interesată, haosul, dezordinea, mizeria și grozăviile de pe front, toate denunță caracterul monstruos al războiului.

Confruntarea cu moartea este zguduitoare nu numai în planul realității faptice, ci și în planul ipotetic, ca deznodământ inevitabil. Scriitorul prezintă starea de spirit a eroului înainte de a participa la luptă, drept o neobosită căutare de certitudini. Când se va da lupta, el se va întreba asupra sensului acesteia, asupra împrejurărilor în care va muri: „Mă gândesc la măcelul care va fi peste 30-40 de minute. Cranii sfărâmate de pături de armă, trupuri străpunse și prăbușite sub picioarele celor care vin din urmă. Facile și urlete. Explozii de obuze care să doboare rânduri întregi. Știu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care îmi va sfâșia trupul. Și un gând stăruie, plutind peste toate, ca o întrebare: pentru mine, anume cum va fi? glonț...baionetă sau explozie de obuz?” Și iată-l neliniștit, demoralizat, „ca un paralizic”, într-o stare jalnică.

Realitatea absurdă a frontului, inconștiența și cinismul cu care cercurile conducătoare privesc războiul, sunt tot atâtea revelații dureroase pentru personaj. Dar, simultan, personajul trăiește experiența comunicării directe cu colectivitatea, descoperind sensul solidarității pe care o dă camaraderia și egalitatea în fața morții. Aflat direct sub amenințarea dispariției, trăirea este totală.

Răsunetul războiului are aici aspecte variate: realizarea unui amplu tablou al suferințelor umane, viziunea haosului, cimentarea solidarității în cadrul unui colectiv, evidențierea unor drame sentimentale individuale, toate acestea contribuind la construirea unei experiențe definitorii, care smulg personajele din preocupările lor egocentrice și le determină să înțeleagă marea încheștare a umanității. Războiul este în creația epică a lui Camil Petrescu punctul de pornire al analizei psihologice esențiale, al descoperirii sentimentului solidarității și al maturizării eroului. Viziunea personală a reprezentării cutremurătorului spectacol face din opera lui Camil Petrescu „tot ce s-a scris mai subtil, mai frumos despre război.”¹

Evoluția romanului pe linia unui realism aspru a produs modificări și asupra valențelor stilistice. Se renunță la orice discursivitate romantică, se evită excesele lirice, în fața marilor suferințe, notația este sobră, de o mare simplitate, grija pentru formulele elegante, pentru beletrism dispare în favoarea autenticității de reproducere nemodificată a vălmășagului de gânduri, uneori în fraze întrerupte, incoerente, a dialogurilor colorate de expresii argotice tipice limbajului cazon.

În teatrul istoric, Camil Petrescu a combinat talentul dramaturgic cu fervoarea dezbaterii ideatice a polemistului, cu delicatețea nervoasă și efuziunile poetului, alături

¹ Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1986, p. 745

de observațiile lucide și de portretele sugestive aparținând prozatorului. Ca toate scrierile sale, piesele istorice au dubla pecete a livrescului și a autenticității, dramaturgul exploatând posibilitățile infinite ale revoluției burgheze din Franța (pe larg examinate în *Danton*), și ale momentului revoluționar de la 1848 din Țările Române (în drama *Bălcescu*), păstrând marja adevărului istoric și artistic deopotrivă.

Actualitatea piesei de teatru se datorează, în egală măsură, prestigiului momentului politic la care se referă și virtuozității dramaturgului român, care își precizează intenția de a realiza o reconstruire dramatică, adică o istorie surprinsă la răscruce, în dramatismul de vârf al convulsiilor ei. Modalitatea de construcție dramatică adoptată de scriitor pentru prima oară este deosebit de interesantă. Vorbim aici de fresca dramatizată, impusă ca o necesitate estetică de însăși monumentalitatea subiectelor abordate: fresca Revoluției Franceze și cea a Revoluției Românești.

„Reprezentabilă sau nu (mai degrabă nereprezentabilă prin excesul de nuanțe și prea multe tabouri), *Danton* este o operă excepțională, un portret de o uimitoare vitalitate. Replicile (întemeiate pe document) sunt sobre, comentariile, adevărate analize.”¹

Piesa, reconstruire istorică a unui eveniment social crucial în istoria Franței, revoluția de la finele veacului al XVIII-lea, înfățișează o perioadă de incertitudine anarhică, de nebunie revoluționară, de mobilizare excesivă a forțelor din Franța, de masacre îngrozitoare, de lupte între capii Revoluției, exprimând laolaltă aspirația unui întreg popor către o nouă formă de guvernământ. În paginile violente și repezi ale piesei, în derularea alertă a tablourilor de epocă, se succed numeroase personaje, dominate de personalitățile revoluționare, Danton și Robespierre, ale căror relații tensionate sfârșesc prin excluderea din istorie și din viață a celui dintâi.

În reconstruirea dramatică a Revoluției Române, consecvența dramaturgică în raport cu documentul este riguros păstrată. Camil Petrescu a găsit în Bălcescu acel cumul spiritual de excepție și înflăcărare patriotică, tipul de intelectual care, prin temperament, cultură și intransigență, devine forța simbolică în jurul căreia se strâng intelectualii câștigați de idei înaintate și poporul avid să-i urmeze în realizarea planurilor revoluționare.

Bălcescu este altceva decât toți eroii lui Camil Petrescu, nu numai ideologic, dar și prin etica asumată, care rămâne aceea a luptătorului în numele unei lumi mai drepte, destinate celor mulți, și, tocmai prin aceasta, cu adevărat democratice. Din punct de vedere istoric, dar și literar, Bălcescu impresionează prin imensul său sacrificiu care nu a putut fi alinat de nici o satisfacție imediată. Dimpotrivă, cu luciditate dureroasă a vizionarului, știe că marile reușite vor veni abia după ce el nu va mai fi. Eroul românilor moare, aureolat de un sentiment – pe care Danton nu l-a cunoscut niciodată – datorat conștiinței că orice ideal național își cere martirii lui, iar Nicolae Bălcescu se numără printre ei. Clarviziunea lui Bălcescu e asemănătoare lui Danton dar depășindu-l noocratic: natura trebuie lăsată să meargă în sensul ei, dar trebuie să i se arate sensul. „Menirea noastră este numai să punem în mișcare mașina revoluției și s-o dirijăm... Că pe urmă, ea nu se mai oprește.”²

„Spiritul de observație, puterea de pătrundere a psihologiei personajelor, setea de cunoaștere, perseverența în descoperirea adevărului, atât de evidente în dramele sale anunță marile calități ale prozei lui Camil Petrescu. Valoarea lor literară este evidentă.

¹ Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1986, p. 748

² Petrescu, C., *Bălcescu, Teatru*, Tineretului, 1966, act I, scena I, p. 349

Recunoaștem imediat importanța dată faptului concret de viață, accentul fiind pus pe înfățișarea realității nude, care ne introduc în universul de neimitat al operelor lui Camil Petrescu.”¹

Analiza pieselor sale istorice pune în lumină unitatea remarcabilă a unui teatru de reconstrucție a unor epoci istorice care nu se pot dispensa de culoarea locală. Antiromantic și antiliric, Camil Petrescu nu recurge la fastul pitoresc și decorativ al dramei istorice pentru a fixa atmosfera timpului. Culoarea locală este întocmită prin fizionomia intelectuală în mișcare a timpurilor, cu raportări autentice din discursurile epocii sau vorbe rămase istorice. Încadrarea în psihologia precisă a individualităților și în mentalitatea timpului, sporește caracterul de veracitate psihologică a eroilor. Dramele au prin Danton și Bălcescu un centru relativ, și s-ar putea spune la fel de bine că personajul principal este Istoria.

Și pentru că o piesă de teatru i s-a părut dramaturgului insuficientă pentru a reda destinul eroului revoluției pașoptiste, îi va consacra acestuia trilogia *Un om între oameni*, rămasă neîncheiată, în care scriitorul acordă o deosebită importanță reconstituirii trecutului istoric.

Un om între oameni identifică două mișcări ale textului în funcție de temporalitate: una regresivă, de întoarcere în trecut cu ajutorul descrierii concrete alimentate din folclor, enciclopedii, albume, documente, tratate, și o alta, actualizantă, care pune la contribuție date posterioare evenimentului, ambele evidențiind modernitatea viziunii istorice a lui Camil Petrescu.

Sentimentul nostalgiei absolutului reliefat în romanul *Un om între oameni* ne invită să căutăm valoarea unei asemenea opere nu în scopul imediat, ci în măreția cu care eroul se sacrifică în umbra unui ideal ale cărui dimensiuni îl copleșesc. „Bălcescu este un *loc al memoriei*, reanimat sub imperiul unei *exigențe actuale*. Istoria încetează a fi un depozit de lucruri ieșite din uz, un muzeu de antichități. Resuscitată cu o privire nouă, dinspre prezent, ea întemeiază, asigură rădăcinile necesare unui popor pentru a merge mai departe.”²

Este incontestabil faptul că scriitorul și-a elaborat romanul *Un om între oameni* plecând de la o documentare foarte laborioasă, sprijinită pe fapte controlabile, pe care le-a transfigurat în așa măsură încât cu greu mai știm unde se termină textura istorică și unde începe lucrarea imaginației. Înregistrăm în roman un mare număr de documente, acte, scrisori particulare, reproduse pentru a evidenția nuditățile documentului istoric. Pornind de la asemenea materiale, Camil Petrescu a reconstituit tabloul epocii cu grijă de arheolog, adăugând sau brodând într-un loc sau altul întâmplări posibile, fără a modifica esența evenimentelor. Putem spune că a realizat cu mijloacele frescei istorice, epopeea trecutului, cu umbrele și luminile lui, dintr-o perspectivă contemporană. Scopul său a fost acela de a crea un univers esențializat, fremătând de adevărul vieții. „Un romancier poate inventa, dar numai pe linia interioară a personajului și numai cu condiția să nu fie contrazis de descoperirile de date ulterioare. Cu atât mai puțin el nu trebuie să fie contrazis de datele cunoscute.”³

Pretutindeni în creația literară a lui Camil Petrescu apare imaginea intelectualului care se izbește de prejudecățile, de ostilitatea mediului, care luptă pentru cucerirea fericirii lui. În reconstituirea trecutului, romancierul descoperă figura unui

¹ Iorgulescu, M., *Postfață*, la Camil Petrescu, *Danton. Act venețian*, Minerva, București, 1983, p. 6

² Petraș, I., *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 37

³ Petrescu, C., *Cum am scris romanul „Un om între oameni”*. Interviu, *Opinii și atitudini*, E.P.L., București, 1962, p. 272

mare intelectual, devenită exemplară în împrejurările vremii, aceea a lui Nicolae Bălcescu. Văzând în orânduirea feudală obstacolul principal în calea înfăptuirii idealului de justiție și umanitate, Bălcescu se va dedica în întregime luptei pentru dărâmarea ei, este prezent în toate acțiunile care preced revoluția, năzuința eliberării poporului devenind motorul tuturor acțiunilor sale. Chipul lui Bălcescu se îngemănează cu imaginea poporului din care crește, iar în momente grele, contactul cu poporul îi alungă eroului cugetările sumbre, fortificându-l ca prin miracol.

Există unele asemănări între Bălcescu și Camil Petrescu: aceeași neîntinere a sufletului, aceeași pornire pasionată și lucidă a firii lor, aceeași hărnicie în cercetare, aceeași dorință de a sta la începutul unei lumi noi. Nici un scriitor nu își alege întâmplător eroul și în portretul acestuia orice scriitor încearcă să se regăsească și să se înțeleagă pe sine: „Apropierea aceasta mi s-a părut încă o dată posibilă și într-un rând i-am spus lui Camil: *Bălcescu ești tu!*. Camil a zâmbit surprins și a încercat să se apere: *Nu, nu, Bălcescu ar trebui să fie fiecare dintre noi.*”¹

Numai un mare artist putea să descrie istoria cu atâta acuratețe. Romancierul, dublat de pictor în zugrăvirea tablourilor istorice, a realizat, prin romanul *Un om între oameni*, o carte importantă a literaturii noastre, un mare act civic și un fragment impresionant de epopee a poporului nostru, în lupta lui pentru libertate.

Camil Petrescu este, în epoca dintre cele două războaie, poate, exemplul cel mai strălucit de scriitor care a știut să rezolve dificultățile gândirii în congruența lor artistică. Aceasta cu atât mai mult cu cât a îmbrățișat aproape toate genurile literare. Poezia, drama, romanul, eseul, notele de jurnal și de călătorie i-au fost tot atâtea posibilități de exteriorizare, mereu fidele sufletului său incandescent, doritor de a scoate din clipa trecătoare mărgăritarele creației. Scrierile sale de război aduc în prim plan frământări sufletești majore, profunde drame de conștiință care necesită o nuanțare și o adâncire a mijloacelor de introspecție, ororile frontului, invaliditatea, moartea. Scriitorul reliefează actele de solidaritate, metamorfozele eroilor, marile transformări sociale, reșezarea și schimbarea valorilor etice, înaltele idealuri umanitare de dreptate, libertate națională și pace.

Bibliografie

- Aderca, F., *Mărturia unei generații*, E.P.L., București, 1967
Burdea, S., *Romanul primului război mondial*, Didactică și Pedagogică, București, 1977
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1986
Camil Petrescu interpretat de ..., Eminescu, București, 1972
Lăzărescu, Ghe., *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Minerva, București, 1983
Perpessicius, *Mențiuni critice*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1978
Perpessicius, *Patru clasici*, Eminescu, București, 1974
Petraș, I., *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003
Petrescu, A., *Opera lui Camil Petrescu*, Didactică și Pedagogică, București, 1972
Petrescu, C., *Bălcescu*, Tineretului, București, 1966
Petrescu, C., *Danton*, Minerva, București, 1983
Petrescu, C., *Trei primăveri*, Facla, Timișoara, 1975
Petrescu, C., *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Minerva, București, 1984
Petrescu, C., *Un om între oameni*, Tineretului, București, 1967
Petrescu, C., *Versuri*, E.S.P.L.A., București, 1957
Popa, M., *Camil Petrescu*, Albatros, București, 1972
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Contemporană, București, 1941

¹ Petrescu, C., *Trei primăveri*, Facla, Timișoara, 1975, p. 110

“THE JOURNAL OF HAPPINESS” OR A DISCOURSE ON A HAPPY IMPRISONMENT

Florentina COSMESCU
University of Pitești

Abstract: “So much loneliness is needed to have spirit! So much death in life and so many inner fires...” (E. Cioran)

Keywords: loneliness, death, inner fires

Dacă pornim de la premisa că “jurnalul intim este genul cel mai adecvat pentru a înregistra fazele unei experiențe și, prin aceasta, structura unei existențe”¹, și suntem, pe deasupra, interesați, în mod firesc, aș putea zice, de “tabloul” perioadei dictaturii comuniste din România, nu putem decât să fim extrem de fericiți pentru că Steinhardt și alții asemenea lui au găsit puterea să supraviețuiască și să retraiască- prin re-memorare (în scris sau prin viu grai) anumite etape, de cele mai multe ori traumatizante, din iadul concentraționar comunist.

Nicolae Steinhardt, laolaltă cu mulți alți “martiri” ai temnițelor iadului comunist, întrușchipează-la nivel simbolic- figura unui mereu actual Moise, coborând dintr-un “munte al suferinței” cu tablele legii săpate adânc în conștiință și în inimă; și-a asumat suferința, a îndurat-o cu bucurie, a trăit revelația și a înțeles! Acum e gata să o dezvăluie tuturor.

Trăirea curajoasă “în armonie cu lucrurile”(Epictet) constituie singura “cale” de urmat pentru “căutătorii de fericire”. Acesta este mesajul pe care ni-l dezvăluie, dacă avem “urechi de auzit”, *Jurnalul steinhardtian*.

Avem cunoștință din proprie experiență, din paginile vreunui dintre sutele de volume publicate după decembrie 1989, din vreun film documentar, sau din mărturia directă a cuiva, de ceea ce a însemnat calvarul totalitarist comunist pentru România. Cel mai bine vorbesc despre asta închisorile și lagărele presărate ca niște adevărate guri ale iadului pe tot cuprinsul țării, care au înghițit cu lăcomie trupuri și suflete, intelectuali și țărani.

Torționarii au devenit întrușchipearea satanică a demiurgilor în “săptămâna desfacerii (distrugerii) lumii noi” și întoarcerii la coordonatele Vechiului Testament, o lume în care metodele de tortură au depășit în cele mai multe cazuri limitele imaginației celei mai bolnave, iar crima și-a editat propria enciclopedie de suflete răpuse.

Peste tot, arma distrugerii avea același nume: frica, “temei al oricărei dictaturi.”² Și frica era progresiv transformată în groază, într-un soi de teroare soră cu nebunia. .

Groaza era peste tot impregnată în conștiința oamenilor, devenind practic o a doua natură: “Fiecare e o taină pe picioare, un burduf de lucruri interzise”³, toți fiind purtători “ai adevărului care o doare pe respectiva tiranie.”⁴ Și, desigur că “explozia” fiind programatic exclusă (“trăim într-o lume în care, dacă-mi pun câinele pe lanț,

¹ Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim, III. Diarismul românesc*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005

² Camus, Albert, *Starea de asediu*

³ Müller, Herta, *Regele se-nclină și ucide*, Ed. Polirom, Iași, 2005

⁴ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 21

moare de râie capra mitropolitului”¹), singura cale de odihnire a cugetului, a conștiinței, rămânea implozia, soldată cu nenumărate și nesfârșite internări în azile psihiatrice.

Totuși, au fost deținuți care au supraviețuit detenției fizic și spiritual reușind, după punerea în libertate (într-o “închisoare mai largă”²), să-și recupereze parțial sau integral condiția de oameni (“Suntem cum? Liberi? Sau doar liberați (foarte) provizoriu?”³)?

Păstrarea condiției umane are, în literatura memorialistică a perioadei respective, aceleași coordonate definitorii: învingerea fricii (“Ce altceva este pușcăria (...) decât un curs de lungă-vară în care învătă cum trebuie să scape de toate formele de frică, teamă, grijă, groază, tremur, cutremur, etcetera”⁴) și, implicit, ieșirea din “robie”, păstrarea libertății interioare (“libertatea în sine nu există decât în raport cu tine însuși”⁵), întrucât frica apare percepută ca o stare de “anemiare sufletească”⁶, care se poate învinge prin ignorarea răului și exploatarea la maxim a unui Bine (spiritual) inițial nedeslușit. Deși nu este de la început explicită referirea la libertatea conferită spiritului de revelația dumnezeirii, se poate, totuși, întrezări licărul creștin al acestei viziuni care pune stăpânirea spiritului și răbdarea durerii în centrul proiectului său de supraviețuire.

Dacă privim lucrurile din perspectiva creștinului, legile obiective ale realității sufletului sunt legile mântuirii, care, pentru o persoană credincioasă devin într-adevăr “obiective”, palpabile. Căci Dumnezeu este o persoană a cărei prezență se conștientizează la tot pasul. Pentru un individ aflat în continuă comunicare cu planul divin, posibilitatea de acțiune după propria voință/dorință înseamnă subordonarea voii la poruncile lui Dumnezeu. Orice om credincios își dorește mântuirea, iar aceasta din urmă se poate obține exclusiv prin împlinirea voii lui Dumnezeu. Și, de cele mai multe ori, mântuirea înseamnă suferință, jertfă de sine, mucenicie chiar. Pentru că, din nou paradoxal, omul se apropie de Dumnezeu în clipele de restriște și mai puțin în cele de bucurie. Firea pervertită, plină de patimi și înrobite de plăceri uită de veșnicie, de perisabilitatea celor din această lume. Libertatea omenească, în sensul ei comun, ca și fericirea în înțelesul cotidian, se vădesc a fi iluzorii. Căci fără a fi propriu-zis întemnițați de cineva, noi înșine ne facem sclavi și robi ai propriilor patimi sau plăceri: “Vai nouă, că ne îndulcim cu lucruri care nu pot îndulci, fiindcă nu cunoaștem gustul adevăratelor îndulciri ale harului Duhului Sfânt.”⁷ Sunt, așadar, lucruri pe care nu le putem pătrunde în afara trăirii lor nemijlocite și conștientizării umilei noastre puteri de înțelegere: “Cât sunt de fericit! Sufletul meu nu poate să exprime în cuvinte ceea ce simte. Să fii pătruns de conștiința nimicniciei tale ca om- în fața lui Dumnezeu- și să te ridici prin puterea credinței și a iubirii pe culmile cele mai înalte ale Idealului...”⁸ Fericirea de a fi pe deplin liber în ortodoxie este, astfel, unul dintre tabuurile inteligenței necredincioase: “A ști teoretic este un fel sofisticat de a nu ști.”(Rafail Noica)

Dacă libertatea rezidă în energia spiritului pătruns de străfulgerarea harică, acest lucru conduce la o singură concluzie: libertatea individuală nu poate fi anulată de torentul social. Tăvălugul tiraniei sociale nu poate să spulbere legăturile iubirii

¹ Sârbu, D. Ion, *Adio, Europa!*, Ed. Cartea Românească, 1997, p. 249

² Steinhardt, N., *op. cit.*, p. 90

³ Goma, Paul, *Bonifacia*, Ed. Omega, București, 1991, p. 79

⁴ Ioanid, Ion, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, Ed. Albatros, București, p. 90

⁵ idem, p. 650

⁶ Sârbu, D. Ion, *Adio, Europa!*, Ed. Cartea Românească, 1997, p. 92

⁷ Noica, Rafail, *Cultura duhului*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2002, p. 150

⁸ Gafencu, Valeriu, *Calea spre fericire- scrisori trimise celor dragi*, Ed. Agaton, Făgăraș, 2005, p. 167

harismatice, credincioșia creștină “mărturisită prin curajul fizic al martirilor”¹: “Dacă vrem să fim liberi, nu trebuie să ne fie frică de a muri, asta-i tot.” (Brice Parain) Și asta pentru că a fi creștin nu e un lucru ușor de asumat: “Mațe sfârtecate, nădușală, sânge, batjocură, cuie. Asta e creștinismul, băiete. Nu clopotele bisericii din Pantelimon în zilele de Duminică și sărbători, nu bradul de Crăciun din frumoasa casă Seteanu (...), nu sfătoasele glume ale lumețului popă Georgescu- Silvestru, nu botezul din celula 18- atât de umil și deci atât de maiestos (...), ci asta: crucea adevărată, enormă, puturoasă, indiferentă; mănjitură, scârbă...”²

Calea spre mântuire este calea lui Hristos; rostul venirii Lui - Dumnezeu atotputernic și atotveșnic- pe această lume mică e unul simplu: Dumnezeu – Fiul s-a lăsat “întemnițat” de către Tatăl Ceresc în acest îngust univers pământesc pentru ca noi, cei mulți și rătăciți să aflăm /să ne încredințăm că viața nu se termină aici ci, în suferință și plângere, ea abia începe: “Nici Dumnezeu n-a avut un cuvânt mai tare decât jertfa. Jertfa e maxima apropiere a voinței și iubirii lui Dumnezeu de libertatea omului.”³

La fel se întâmplă cu fiecare creștin atunci când ridică crucea suferinței. Și la fel s-a întâmplat și cu cei din închisori care, în iezerul de foc al suferinței, au descoperit sau au redescoperit mântuirea/eliberarea prin credință: “A trăi creștinește nu se poate, creștinește se poate doar muri, așa cum murea în fiecare zi apostolul Pavel.”⁴ Căci, zice și Ierom. Arsenie Boca: “Numai la atâtea daruri ajungem, câtă suferință putem răbda cu bucurie.” “Durerea ne curățește. Omul este cu adevărat om în durere. În bucurie, el se schimbă, devine altcineva. Însă, când suferă, devine ceea ce este el cu adevărat. Și aceasta este, prin excelență, Calea prin care omul se apropie de Dumnezeu.”⁵

Soluția mistică a “evadării” din circumstanțial, din imediat, este și alegerea- inițial nedeclarată explicit a lui Steinhardt. Pentru că, iată, “arestatul” nu acceptă să fie martor al acuzării. Când ochii trupului și ai spiritului se deschid larg în fața crudei realități este convins că nu mai e cale de întors, că libertatea nu mai poate exista fără “uciderea monstrului.” Trebuie să fie el cel care îi deschide ușa Mântuitorului. L-a auzit bătând ușor, aproape imperceptibil, zi după zi și, acum, în acest moment de cumpănă, a decis: “Ce zice Pavel? Nu mă voi teme (Evr. 13,6) Dar Ioan? În iubire nu este frică, ci iubirea adevărată alungă frica. (Epist. I. 4, 18)”⁶

Aparent paradoxala afirmare a libertății în cadrul îngust, sufocant al celei are la bază numai credința netulburată în mângâierea divină. Dacă americanii erau așteptați drept garanți ai grațierii terestre (eliberării din spatele gratiilor), Dumnezeu era primit clipă de clipă și cinstit drept erou salvator, singur doborâtor al “monstrului care macerează și ucide”⁷ (frica).

Și pentru creștinatul Steinhardt frica este “blestemul omului.” Nu însă și pentru acela care trăiește în armonie cu destinul său și care înțelege că stăpânirea spiritului și răbdarea durerii sunt condițiile esențiale ale păstrării libertății. În aceste condiții, detenția încetează să mai fie un prilej de deznădejde prin trăirea acutizată a sentimentului necesității supunerii unei predeterminări fataliste gratuite, devenind un loc

¹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 107

² idem, p. 29

³ Boca, Arsenie, *Cărarea împărăției*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Ardealului, 1995, p. 297

⁴ Fericitul Arhimandrit Sofronie, *Viața Sfântului Siluan Athonitul*, Schitul Românesc Lacul, Sfântul Munte Athos, 2001, p. 291

⁵ *Vase de cinst ale Duhului Sfânt. Vieți și cuvinte de învățătură ale bătrânilor contemporani din Grecia*, Ed. Sophia, București, 2005, p. 71

⁶ Steinhardt, N., *op. cit.*, p. 107

⁷ Sârbu, D., Ion, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1991, p. 244

de “dezânfrire” sau, tot paradoxal, un “loc de împlinire”, de “împăcare” cu sine și cu toți ceilalți (revelația dumnezeirii!).

Cum altfel, dacă nu în manieră mistică, s-ar putea explica evoluția deținutului Steinhardt de la stadiul de nesiguranță și cutremur în fața necunoscutului, la abolirea totală a instinctului de conservare și la atingerea unei fericiri extatice: “N-am știut în pragul bombei aceleia puturoase intens luminată și prinsă în bifurcat vârtej de sforăială și tăcere, că într-însa voi găsi acces la fericire”¹, căci “celula 34 e un fel de tunel întunecat și lung, cu numeroase și puternice elemente de coșmar,” e “o hrubă, e un canal, e un maț subpământean, rece și profund ostil...” Nu e vorba de o fericire “accesibilă oricui”² însă (“ești bun de front, bun de rezistență, (...) bun de foc”³), ci de o “absurdă și paradoxală= creștină”⁴ cale de “acces la fericire”, un drum pe care poți apuca numai dacă deschizi larg și plin de convingere gura spre a proclama Adevărul, indiferent când și unde, pe deplin conștient de primejdiile pe care rostirea afirmației “2+2=4” le incumbă. Pentru că, iată, “creștinismul poate fi și el aritmetizat.”⁵

Revelația prezenței divine în forul nostru interior, ca rezultat al “rezonanței” (“știu că am încăput în mâinile Dumnezeului celui viu”⁶), este singura care reușește să înfrângă tirania mult temutului ascuns “skeleton in the cupboard”⁷

Începutul șederii în închisoare e același pentru toți: “Senzație de fiară jigărită, în cușcă. (Doar că nu putem pași de la un capăt la altul al cuștii și nici a ne apropia de gratii, ca fiara).”⁸ Dar de la neputința înțelegerii până la înțelegere (conștientizare prin revelație) nu e decât un singur pas: “- Nu e nevoie să fi stat mult în închisoare (“= mormânt”). Ce e omul, care-i cu adevărat condiția umană, cum stau lucrurile cu noi- și că Hristos e acolo la doi pași, că te vede, că te-a văzut, că te-a văzut din totdeauna- se înțelege în câteva minute. Restul de ani e timp irosit.”⁹ Pentru cel pus în fața unei asemenea situații-limită, libertatea devine un loz pe care îl poate câștiga numai dacă intră în joc, dacă are curajul să riște, știind că “a pierde curajul” își găsește sinonim total doar în “a pierde dreptul la viață.”

O astfel de viziune fatalistă asupra destinului lasă întotdeauna loc ezitării, îndoielii și rătăcirii de Cel ce este “Calea, Adevărul și Viața”¹⁰, pierderii esenței creștinismului: “Sunt pierdut și pentru că asta trebuia să-mi fie soarta- asta, nu alta (...) Ori pe calea adevărului, ori pe a lunecării în ceața deșertăciunii, tot pierdut sunt.”¹¹ Revelația divină vine mereu și mereu ca soluție a ieșirii din vicioasa mișcare în cercul rătăcitor al necredinței; pentru că moartea poate fi biruită, și asta chiar cu propriile-i arme: “Moartea, însa, cine, singur, a învins-o? Cel ce cu moartea o a călcat.”¹

Cât privește conștientizarea prezenței christice în “vecinătatea” ființei sale, Steinhardt mărturisește încolțirea acestui presentiment încă “de la început, din veșnicia

¹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.78

² idem, p. 6

³ idem, p.17

⁴ idem, p. 18

⁵ idem, p. 59

⁶ idem, p. 79

⁷ idem, p. 21

⁸ idem, p. 65

⁹ idem, p. 74

¹⁰ Ioan, 14, 6

¹¹ Steinhardt, N., *op. cit.*, p. 13

¹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 9

copilăriei mele”²; e copil evreu, din părinți evrei, născut însă pe pământ românesc. Și devine indisolubil legat sufletește de fascinantele clopote ale bisericii Capra, al căror farmec melodic și sacramental îl va evoca până la sfârșitul vieții, ca pe o chemare spre o taină, ca o alunecare a înțelegerii spre o semnificație inefabilă. Și asta pare a nu fi fost tot: “Alături de clopote- declanșatorul inițial al ursitei mele duhovnicești- a stat și satul Pantelimon însuși, cu salcâmi săi modești (...) și căsutele-i scunde, cu oamenii săi împăcați cu viața și convinși că nimic cu adevărat tragic nu li se poate întâmpla.”³ Nu poate fi, deci, vorba de ceva nou, apărut ex abrupto, explică tot Steinhardt, pentru că “- Lucrurile acestea, ale credinței, încep (...) de mult. Rudolf Otto împarte: *mysterium fascinans, mysterium tremendum*”⁴ și “chemarea e mereu anterioară-oricât de adânc, de subtil, de iscusit ar fi tăinuită.”⁵

Toți trăim aceleași lucruri; dintr-un punct de vedere avem același gen de experiențe care ne formează, ne așază într-o ordine existențială oarecum identică: “Are orice om câte o *uliță a copilăriei* (...) A mea acolo a fost, în Pantelimonul cel atât de oarecare (...) Fascinația unei mahalale românești din vremuri bune. Fascinație pentru suflet a locului unde a nimerit...”⁶ Peste ani, concluzia experienței trăite poartă în miezul ei semnatificat aceeași tainică vibrație: “Îmi vine să cred că nu în zadar au bătut pentru mine clopotele bisericii Capra.”⁷

Și, rezultat al unei atracții blânde, al exercitării asupra copilului a puterii sale fascinatorii (“*mysterium fascinans*”) la început, creștinismul s-a lipit, “incubat” lent în ființa adultului ca o “poveste de dragoste”, odată cu fermecătoarele datini și comori spirituale ale românismului.

A existat, desigur, și conștiința respectării “bunăcuviinței sociale”, în sensul frecventării sinagogii și învățării limbii ebraice. Însă toate încercările s-au dovedit zadarnice: “Mergeam asiduu - și ostentativ se-ntelege, ca Alberti- la sinagogă, dar gândul mi-era la bisericuța din Pantelimon și-n urechi îmi răsunau clopotele toate.”⁸

Într-un asemenea moment de incertitudine, de levitare indecisă între simțul datoriei și sentimentul incongruenței spiritului cu necesitatea, intervine “hazardul (!)” aducând cu sine răspunsul așteptat: “Iar mila Domnului e bogată; când trece, se întâmplă ca poala hainei Lui să atingă pe te miri cine.”⁹ *Mysterium facinans* se retrage din scenă pentru momentul confruntării decisive cu soarta, cu moartea. E vremea marii întrebări: “Ai curaj să trăiești? Atunci, nu te teme să mori.” Perioada ezitărilor trebuie să ia sfârșit.

Ce soluții de ieșire din criză are “acuzatul” Steinhardt?

1. Să nu colaboreze cu Securitatea (să nu spună adevărul deci) și să nu depună mărturie împotriva celor din “Iotul Noica” (situație în care “vei avea zile foarte grele, dar nopțile le vei avea liniștite (...), vei dormi bine.”¹)
2. Să accepte să fie martor al acuzării și să nu fie arestat dar, urmarea ar fi că: “vei avea, ce-i drept, zile destul de bune, dar nopțile vor fi îngrozitoare.”²

² idem, p. 50

³ Steinhardt, N., *Primejdia mărturisirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000

⁴ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.48

⁵ idem, p. 18

⁶ idem, p. 50

⁷ idem, p. 59

⁸ Steinhardt, N., *Primejdia mărturisirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000

⁹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 97

¹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 24

² ibidem

3. Credința-“există soluția (mistică) a credinței (...) consecința harului prin esență selectiv.”¹

Paradoxul creștinismului apare încă de la început: e posibil să minți ca să fii un bun creștin? E minciuna o soluție în această situație? Se pare că se poate: “fiți dar înțelepți ca șerpii și nevinovați ca porumbeii,”² spune evanghelistul. Incertitudinea constituind “și condiția de bază a creștinismului”³, ne vom întreba iarăși: cum rămâne cu afirmația conform căreia rostirea adevărului ne face liberi?! Să fie vorba aici de mărturisirea Adevărului Celui Veșnic, de proclamarea în gura mare și în fața tuturor a credinței în Hristos? (“Ce curios lucru: văd că dacă vreau să apuc pe calea creștinismului trebuie să mint...”⁴). E vorba însă de o paradoxală și creștină “minciună sfântă”, concluzionează tot Steinhardt, o minciună salvatoare.

Dar cum să fim liberi dacă Iisus îngăduie, iată, să fim închiși, întemnițați, reduși la tăcere? Dacă vocea noastră nu se mai poate auzi nicăieri? A rămas oare, undeva, vreo fereastră deschisă pe unde țipătul sfâșietor al suferinței ar putea să răzbată, sau creștinismul nu este decât, așa cum afirmă unii eretici, o religie a zădărniceii? Șarpele viclean și insinuant al îndoielii își unduiește curând solzii ispititori în fața celui care ezită. Și dacă ți-ai pierdut sufletul, cu siguranță că nu mai ești liber, ești în robia păcatului, a neliniștii, în plasa întunericului, a îndoielii, pradă disperării, ne-iubirii și nesperanței: “...perspectiva închisorii, a suferinței...mă îngrozește”⁷; “...frică-mi este (o frică bine înfiptă în tot trupul)...Mi-este teribil de frică, nici nu știam cât de fricos sunt. E o descoperire groaznică, și nu-i văd leac. Mi-e frică, asta e, total, intru în frică așa cum ar intra cineva într-un costum de scafandru.”⁸

Reflecțiile în fața necunoscutului sunt multe și semnificative; “transformarea făpturii - Metanoia” se produce treptat; frica persistă: “Nu-mi vine a crede că eu sunt eu. Mi-am jucat, văd, rolul până la capăt. Mă descopăr pentru prima oară încăpățânat. Și iau aminte că mi-a plăcut să joc teatru. Dar frică tot îmi este.”⁹ Învoirea cu “inacceptabila condiție umană” (André Breton)-dobândirea stării de libertate interioară e totul și nu e deloc ușoară, ba din contră, pare a fi chiar riscantă: “...libertatea e mai presus de orice un act (riscat și nerațional) de credință, deci un pariu”¹⁰; “Drumurile care duc spre credință [spre libertate] poartă aceleași nume toate: pariu, aventură, incertitudine, cuget de om nebun.”¹ Pentru a dobândi libertatea, omul trebuie “să-și manifeste îndrăzneala” (M. F. Dostoievski), să se lase de bună-voie, pe deplin încredințat “în mâinile Dumnezeului celui viu”², în puterea Harului. Stabilirea unei comuniuni cu Dumnezeu nu se face oricum, pentru că El nu se lasă descoperit decât celor care Îl caută cu pocăință și cu dragoste: “Dumnezeu, cum spune Kierkegaard, nu e un imens papagal roșu...Credința, pocăința în felul acesta ar fi prea ușoare. Mură-n gură. Na-ți paraua, dă-mi sarmaua.”³ Libertatea e doar o “breșă în această lume.” (Nikolai Berdiaev). Și cine nu-L întâlnește pe Dumnezeu în spirit, L-a pierdut definitiv.

¹ Steinhardt, *op. cit.*, p. 6

² Matei, 10,16

³ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 88

⁴ idem, p. 15

⁷ Steinhardt, *op. cit.*, p. 23

⁸ idem, p. 42

⁹ idem, p. 46

¹⁰ idem, p. 61

¹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.64

² idem, p. 79

³ idem, p. 64

Creștinismul cere eroism, adică sfințenie până la limita imposibilului și chiar imposibilul însuși: “Imposibilul. Acesta ni se cere. Altminteri nu încapă nici scăpare, nici ieșire, nici beatitudine. (Și nici liniștea mărunță.)...Nu ți se cere de a merge în lună. Ți se cere - și-i cu totul altceva - luna de pe cer. Și de preferință albastră”⁴ și, mai ales, “Cu Dumnezeu nu-i de glumit (...) Nu se stă locului; nu-i rost de încopire, de confort, de moale visare...”⁵

Ori de câte ori trupul se încovoiește ostenit în lanțurile grele ale suferinței, sub apăsarea îndoii și a ezitării, minunile încep să se strecoare subtil sau vin “cu duiumul”: “Cine a trecut prin închisoare nu numai că nu se îndoiește de minuni, ci se miră că nu sunt recunoscute de toată lumea ca lucrul cel mai normal.”⁶

Steinhardt trece pe rând, ca orice Făt – Frumos, prin toate “probele” evoluției spirituale: de la spaima incontrolabilă, la sentimentul inutilității luptei, și de la îndoială la încredințare. Botezul din 15 martie 1960, rezultat al unei “dorințe stăruitoare, ajunsă în stadiul nerăbdării”⁷, e momentul transfigurării definitive căci, după încreștinare, Dumnezeu i-a luat “duhul temerii.” Metamorfozarea făpturii e trăită organic la cotele cele mai înalte, ajungând până la sentimentul “înlocuirii” propriului ego cu fericirea. E o transmutație care “leagănă” și, în același timp, “prăvălește antigravitațional” ființa plâpândă înălțând-o!

Întemnițarea îi pare deodată un dar ceresc; în pseudo-libertatea oferită de lumea de afară, credința devine alunecoasă și ușor de pierdut, pe câtă vreme în universul amar și dureros al închisorii, pocăința și darul lacrimilor sunt mult mai ușor de dobândit. Aici, solidaritatea umană capătă valențe nebănuite și virtuți tămăduitoare nesperate: “- N-am știut. Trăisem ca un dobitoc, ca o vită, ca un orb. La închisoare, înspre amurg, am aflat ce-i aia bunătate, bună cuviință, eroism, demnitate...”⁸

Renunțarea la închipuiri (la iluziile diavolești) și confruntarea cu libertatea la care “suntem osândiți”(J. P. Sartre) e lucrul cel mai important și mai anevoie de înfăptuit: “Ce înseamnă credința? Încredere în Domnul, deși lumea e rea, în ciuda nedreptății, în pofida josniciei, cu toate că de pretutindenii nu vin decât semnale negative.”¹

Concluzia finală este cutremurător de obiectivă și sensibilă: “Există o singură artă creștină, care nu-i nici gotică, nici romantică, nici barocă, arta de a purta crucea (Franz von Baader).” Când “osânditul” a înțeles că a-ți purta crucea cu demnitate și cu bucurie e un privilegiu, nu un sacrificiu, vâul s-a ridicat și fericirea i-a inundat întreaga ființă: istoria i-a oferit nesperată șansă a ieșirii din încremenire, ocazia de a-și trezi la viață eroismul. Și a mai înțeles un lucru, esențial de altfel: că darul fericirii de a fi liber și de a trăi astfel e condiționat numai de măsura credinței: “fie ție după credința ta.”² Cine nu a ajuns să-l recunoască pe Dumnezeu “nu știe ce-i cu lumea”³, dar, nici pentru cel care L-a cunoscut nu e mai ușor : “Te simți mult mai răspunzător, îndatorat” pentru că, iată ce se spune la Luca 12, 48: “și oricui i s-a dat mult, mult i se va cere de la el...”⁴

⁴ idem, p. 36

⁵ idem, p. 38

⁶ idem, p. 81

⁷ idem, p. 36

⁸ idem, p. 81

¹ Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 104-105

² idem, p. 191

³ idem, p. 230

⁴ idem, p. 245

Într-un mediu închis, opac, dureros de real în complexitatea lui torționară, într-o lume în care termenul “libertate” nu pare a-și mai găsi sensul și nici rostul, ochii, ca organe ale percepției vizuale externe, nu mai au motiv să se deschidă. Și, iată, în mod cu totul paradoxal, un om se trezește tresăltând de fericire, o fericire care depășește limitele corporalului și se hrănește din ea însăși. Omul Steinhardt - aparent încătușat ireversibil și fatalist în acest iad absolut înghițitor de trupuri și suflete - a descoperit precum Făt-Frumos din basm (dar fără să iasă din Valea Plângerii!) izvorul inepuizabil al tinereții -fără -bătrânețe și al vieții -fără -de- moarte! În propria inimă a intuit o prezență aproape nesperată: Dumnezeu-Fiul. Aceasta “christomorfoză” l-a ridicat din condiția de “mormânt viu”, l-a “înșurubat în inima realului” într-un mod cu totul nou, dându-i în același timp libertatea de a se desprinde din ghearele realității imediate pentru a se înălța spre sferele înalte ale unei trăiri extatice supra-terestre, profund spiritualizate. Iar din această libertate absolută a deprins gustul adevăratei, neclintitei fericiri și exclamă frenetic: “Dai Li!” (De ajuns mie!).

O mărturie zdrobitoare a fericirii trăite, paradoxal, în spatele gratiilor, prin revelația re-nașterii spirituale în sânul creștinismului. O lecție de iubire, de curaj al abandonării “în mâinile Dumnezeului celui viu”, o confirmare a înțelepciunii venite din asumarea plenară a unui “scenariu de supraviețuire” atât de bogat în semnificație.

Bibliografie

- Boca, Arsenie, *Cărarea împărăției*, Ed. Episcopiei Ortodoxe Române a Ardealului, 1995
 Gafencu, Valeriu, *Calea spre fericire-scrisori trimise celor dragi*, Ed. Agaton, Făgăraș, 2005
 Noica, Rafail, *Cultura duhului*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2002
 Sârbu, D. Ion, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1991
 Sârbu, D., Ion, *Adio, Europa!*, Ed. Cartea Românească, 1997
 Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim, III, Diarismul românesc*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005
 Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995

LA MYTHOLOGIE DE L'ARTISTE DANS LES ROMANS DE LA DICTATURE

Alina CRIHANĂ

Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Résumé: Le lecteur familiarisé avec le contexte totalitaire où la position de l'écrivain témoigne d'un perpétuel jeu double, auquel les fictions littéraires ne pourraient se soustraire et que, par contre, elles exhibent parfois par le truchement des structures en abyme, décèle dans les romans écrits sous la dictature une mythologie de l'Artiste hanté par le fantasme du pouvoir. Projection plus ou moins « latente » du destin d'un Artiste auquel le prestige éphémère conféré par un pouvoir politique impatient de se voir symboliquement légitimé ne peut pas réprimer un sentiment aigu de culpabilité, le saga du héros double de la parabole roumaine se révèle celle d'un « étranger » dans un monde atteint par « la peste ». On dirait que, sous le masque du héroïsme quichottesque dérivé d'un prométhéisme romantique, mais aussi d'une vocation messianique contaminée par l'utopie livresque (il ne faut pas oublier que les auteurs de romans politiques de l'époque se sont construit, eux-mêmes, une mythologie légitimatrice, celle de la « résistance par l'écriture »), se cache un complexe du « salaud » qui engendre une angoisse s'appuyant sur l'impossibilité de refouler complètement la « mauvaise foi ».

Mots-clés : contexte totalitaire, fiction littéraire, parabole

O abordare mitocritică a romanelor publicate în ultimele decenii ale dictaturii, nu în mod obligatoriu a acelor subordonate explicit formulei așa-zis *politice* și nu neapărat a textelor unei anumite generații, ar fi în măsură să pună în evidență, la nivelul „metaforelor obsedante” ale imaginarului romanesc, redundanța unor *figuri* ambivalente care, dincolo de obsesia jocului baroc dintre aparență și esență având o semnificație adesea transparent politică, sunt semnul unui *complex* al artistului generator al unei mitologii *latente*. „Suprapunerea” romanelor unor prozatori aparținând unor generații diferite și care se raportează, cel puțin la un nivel *manifest* al discursului, în mod diferit la sfera ideologiei și a practicilor partinice, pune în evidență, dincolo de particularitățile fiecărei personalități creatoare (inconștient personal, opțiuni estetice explicite, presiunea modelelor etc.), prezența unuia și a aceluiasi scenariu „mitic” al cărui protagonist, întotdeauna un *dedublat*, traversează treptele unei *saga* fantasmatică a artistului „față cu puterea”. Nefiind investit, în mod obligatoriu, cu o astfel de funcție explicită în diegeză, neîncadrându-se, adică, într-o tipologie *patentă* a „artistului”, personajul în discuție, raportabil întotdeauna la o serie de dubluri feminine care vin să-i sublinieze „pregnanța simbolică”, păstrează în toate cazurile un mitem al *vocației estetice* în măsură să-i reveleze „proveniența” mitică.

Ne gândim, pe de o parte, la „artiștii” din romanele lui Laurențiu Fulga (sculptorii din *Moartea lui Orfeu* și *Salvați sufletele noastre!*), Octavian Paler („cioplitorul” din *Un om norocos*), D. R. Popescu (pictorul Don Iliuță și „arhitectul” Noe din ciclul *F*) și, pe de altă parte, la figurile care ipostaziază, mai aproape de suprafața textului, destinul scriitorului în raport cu mersul istoriei: „scriptorii” din romanele lui G. Bălăiță (*Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător*), Constantin Țoiu (Isac și Chiril în *Galeria cu viță sălbatică*, Bartolomeu și J. T. în *Obligado*, marele Rânzei, „absentul” din *Însoțitorul*, autorii de „romane istorice” din *Căderea în lume*, piticul Babis și uriașul Leon), A. Buzura (personajele care scriu pentru a se sustrage „morții psihice” din *Orgolii*, *Refugii* sau *Drumul cenușii*), P. Sălcudeanu (scriitorul Curta din *Biblioteca din Alexandria*) etc. Mai există, apoi, o categorie a „esteților”, pur

și simplu, personaje donquijotești care trăiesc, asemeni primilor, închiși într-o „utopie a artei” (sau „a cărții”) în numele căreia refuză o istorie care le rezervă rolul de „nebuni”: e cazul unora dintre personajele lui N. Breban (ca Rusul din *Don Juan*, dar și, mai înainte, rêveurul Grobei din *Bunavestire*) sau, din nou, O. Paler (Profesorul din *Viața pe un peron*, Galilei din *Apărarea ...*), G. Bălăiță (August Pălărierul, bibliofilul Baroni, dar mai ales Antipa însuși în *Lumea...*), C. Țoiu (anticarul Harry Brumer și dublul său feminin, Praxiteea, în *Galeria...*, utopiștii din *Însoțitorul* etc.) etc.

Plasat întotdeauna între două lumi, una *reală*, a istoriei „pozitive” care îl refuză și pe care o refuză, și una raportabilă la un teritoriu *imaginar* situat afectiv undeva între nostalgia *mitică* a unui paradis pierdut și ambiția *utopică* a refacerii perfecțiunii într-o cetate ideală, eroul dublu care întrupează fantasma artistului este o figură care își „împrumută” mitemele din sfera unor regimuri ale imaginarului aparent antagonice, în realitate complementare. Atunci când *mitocritica* ajunge să repereze în construcția unor asemenea figuri, dincolo de particularitățile individuale sau de generație ale romancierilor, repetarea acelorași structuri mitemice tributare celor două paradigme mitice care caracterizează modernitatea, *prometeică* și *hermetică*, ea alunecă, așa cum subliniază G. Durand în toate studiile sale „mitodologice”, spre *mitanaliză*. În cazul romanelor în discuție, aparent diversele „istorii” românești întemeiate pe aceleași scenarii mitice sunt reductibile la o unică istorie simbolică la care participă, pe de o parte, mitologia autolegitimatoare a artistului (o „construcție” *conștientă*) și, pe de altă parte, o contra-istorie „demonizată”, *latentă*, pe care acesta încearcă în zadar să o refuleze și care are la origine culpabilitatea difuză generată de implicarea în pactul cu puterea. Dincolo, așadar, de scenariul eroic, istoria artistului maschează vocația „abjurării”. Retragera „într-o construcție care deculpabilizează”, comună, în termenii lui J.-J. Wunenburger¹ schizofrenului și creatorului de utopie, este mediată de un soi de rit sacrificial, o *tortură în efigie* care bântuie imaginarul romanelor dictaturii și care „revelează” / încifrează, conform logicii simbolice, dimensiunea profundă a „rezistenței” scriitorilor. Latența textelor vorbește despre ceea ce utopistul încearcă să ascundă evadând în ... închisoarea sa aurită: este chipul adevărat al oricărei utopii și, din păcate, „fisura” din zidul cetății ideale a artistului, pe care acesta o contemplă, uneori, cu spaimă, atunci când pășește în spațiul coșmarului, adică pe scena istoriei reale (ca, de pildă, eroul dublu din *Apărarea lui Galilei*).

Înainte de a analiza, cu instrumentele menționate, această *saga* simbolică a artistului ai cărui mesageri ficționali, *maestri* și *ucenici* deopotrivă, sunt protagoniștii unei istorii mitice de tip *drum la centru* în care se succed, firește, episodul *descensus ad inferos*, *lupta cu monstrul* și *ridicarea către lumină*, se impun câteva precizări metodologice. Să amintim, mai întâi, pe urmele lui G. Durand, că „mitanaliza sociologică, inspirându-se din lucrările de structuralism ale lui Lévy-Strauss, dar deopotrivă (...) și din toate cercetările tematice sau din analizele semantice de conținut, încearcă să contureze marile mituri directe ale momentelor istorice și ale tipurilor de grupuri și de relații sociale”. Mitanaliza este de neconceput în absența unei *mitocritici*, care, în cazul nostru, presupune explorarea imaginarului romanesc. „« Mitocritica » merge (...) de la bun început să caute însăși ființa operei în confruntarea dintre universul

¹ Wunenburger, J.-J., *Utopia sau criza imaginarului*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, cf. capitolul „Raționalismul morbid”, pp. 217 - 226.

mitic formând « gustul » sau înțelegerea cititorului și universul mitic ce iese la iveală din lectura cutărei opere determinate.”¹

Grație instrumentului mitocritic, cercetătorul va putea repera, la nivelul rețelelor de imagini românești obsesive, structurile imaginarului responsabile de constituirea unor mituri mai mult sau mai puțin „politice”, care iau naștere la întâlnirea dintre mitologia puterii, aceea a societății în ansamblul ei (în contextul dat) și, firește, ficțiunea identitară a artistului, mitul său „personal”. Atribuim ultimei sintagme un sens puțin diferit de acela dat de Charles Mauron: mitul personal al artistului este (în demersul de tip mitocritic pe care îl gândim) o construcție la care participă în egală măsură structurile înconștientului și ale conștiinței. Exploratorului imaginarului cultural totalitar, mitocritica îi permite decelarea, dincolo de suprafața structurilor textului (care „nu este niciodată în mod inocent univoc”), o „ființă pregnantă” (E. Cassirer) constituită, pe de o parte, la intersecția mitologiei politice oficiale patente, care acționează ca factor de presiune / constrângere, cu mitologia latentă a artistului, care aspiră la statutul de „disident”, și, pe de altă parte, la intersecția dintre aceasta din urmă cu universurile compensatorii ale cititorului. Modul în care se raportează mitul artistului (erou și „țap ispășitor”) la scenariile mitice pe care se întemeiază ideologia partinică și istoria sacră poate fi decelat la nivelul „redundanțelor” („metaforele obsedante” ale lui Ch. Mauron), considerate de Durand, pe urmele lui Lévy-Strauss, „cheia oricărei interpretări mitologice”.

În romanul românesc postbelic, figurile, decorurile și scenariile mitice redundante se raportează obsesiv (într-o manieră „deconstructivă”) la miturile fondatoare ale „noii religii”: de la eschatologia care prevede sfârșitul istoriei demonizate și venirea „regatului dreptății” la raționalizările utopice raportabile la scenariul prometeic. (Acestea sunt, de fapt, cele două repere mitice esențiale ale religiei politice lenino-staliniste pe care istoria sacră a comunismului autohton le reciclează în scopul propriei legitimări simbolice.) Mitologia artistului nu poate fi comentată în absența trimiterii la acest reper: interiorizată, ficțiunea legitimatoră a puterii se suprapune, în mod doar aparent paradoxal, peste aceea a scriitorului angajat în pactul cu comanditarul partinic. În egală măsură, această mitologie trebuie pusă în relație cu poziția artistului în diagrama socio-culturală postbelică. De la rolul „negativ” de proscris pe care scenariul puterii îl rezervase, în timpul dictaturii stalinist-dejiste, scriitorului incapabil să se plieze pe comandamentele ideologice, se trece, în anii '70 și '80, la o poziție de compromis care „dă bine” și în ochii comanditarului etatic și în aceia ai colectivității rinocerizate. Scriitorul își va construi o ficțiune compensatorie axată pe mitologia „rezistenței prin cultură”, al cărei scenariu îl angajează ca protagonist (eroul-Artist în luptă cu monstrul / *rêveur*ul autoexilat în utopia artei) și a cărei eficacitate este dependentă de capacitatea lui de a refula un complex al *compromisului politic*, publicul său se consolează, la rândul-i cu aceeași idee, a rezistenței „în forul interior”² și edificiul totalitar rezistă și el, grație dublei manipulări. Aparent abandonată în „epoca de aur”, *marginalizarea* ca strategie de manipulare a artistului funcționează la un nivel mai profund, acela al înconștientului scriitorului și are, de aceea, un efect mai pervers. Scriitorul rămâne, credem, „în forul său interior”, un *marginal* și acest statut, mai mult sau mai puțin conștientizat și asumat (care răzbate, însă, la suprafața textelor, prin rețelele de metafore

¹Durand, G., *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*, Nemira, București, 1998, p. 309, 302

² Cf. Todorov, T., *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, Humanitas, București, 1996, p. 125

obsedante, dând chip *mitului personal*), are o importanță de prim rang în configurarea *contramitologiei* subterane care vine să submineze istoria sacră oficială.

Neputând asuma o biografie „pătată”, artistul o pune în fabulă, *inconștient*, la nivelul ficțiunii romanești (strategie defulatorie care răspunde nevoii cititorului de a „scăpa” de propria culpabilitate), mai exact în istoriile „călăilor”¹, cărora le contrapune însă, *manifest*, istoria axată pe *questa* eroică și *lupta cu monstrul* a „rezistentului”. Ia naștere o „biografie” mitizată: „La biographie redevient ainsi, consciemment, au mythe ce qu’est en biologie le *phénotype* (l’individu) au *génotype* (le patrimoine génétique de l’espèce): en multipliant les „héros”, elle remet en tension les structures mythiques qui l’attirent vers les régions inactuelles des types: *l’être* reprend *l’étant*.”² *Întoarcerea mitului* și *întoarcerea la mit* în romanul românesc postbelic, în particular în formulele parabolice propuse de unii șaizeciști, capătă, din această perspectivă, semnificația unei tentative de reconstrucție identitară a artistului, în măsura în care „Faire retour au mythe, c’est (...) corollairement et symboliquement, redevenir contemporain d’une première création”³. Transformate prin intermediul diverselor strategii pe care J.-J. Wunenburger⁴ le asociază trecerii de la povestirea mitică primordială la mitul literar (*reanimarea hermeneutică* ca *demitificare* - *remitificare*, *bricolajul mitic* și, la intersecția acestora, *transfigurarea barocă*), miturile *eretice* sau *schismatice*⁵ care informează imaginarul romanelor dictaturii îndeplinesc o dublă funcție: pe de o parte, una *subversivă* vis-à-vis de mitologia legitimoare a puterii politice și, pe de altă parte, una *integrativă* raportabilă la utopia artei, cetatea de cuvinte a scriitorului. Cele două funcții ale imaginarului social dublu orientat (ideologic și utopic) comentate de P. Ricoeur⁶ pe urmele lui K. Mannheim, se regăsesc transfigurate în imaginarul românesc inclusiv la nivelul construcției eroilor dubli sau al cuplurilor de tip *maestru - ucenic*.

Revenind la structurile mitice în care se încadrează „figurile” artistului, să precizăm că, în măsura în care mitologia legitimoare a acestuia se constituie, așa cum s-a observat, „dialogând” cu aceea a puterii, paradigmele „întemeietoare” vor fi imaginarul *eschatologic*, care tinde să se raționalizeze în scenarii, figuri și decoruri utopice, și, respectiv, cel *decadent*. În „istoria sacră” construită de mitografii partidului după modelul „religiei” lenino-staliniste, lumea veche aparținând unei istorii demonizate și aflate „la sfârșit” este reprezentată prin intermediul unei bogate imagerii decadente (imorală, „bolnavă”, populată de figuri ale inocenței pervertite, incapabilă să se sustragă unei inerții care o împiedică să recepteze „lumina”, să se ridice, cu alte cuvinte, la înălțimea „revelației”). La polul opus se situează, firește, „lumea nouă”,

¹ Sistemul de redundanțe prevede, în romanul politic postbelic, fie dublarea, în ciuda antagonismului aparent, a istoriei victimei prin aceea a călăului, fie suprapunerea celor două profiluri în figura ambivalentă a „rezistentului compromis”. Cel mai adesea se apelează la ambele strategii de „redublare” mitemică.

² Madelénat, D., *Biographie et mythe*, dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, Paris, 2005, p. 56

³ Wunenburger, J.-J., *Création artistique et mythique*, dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, éd. cit., p. 71

⁴ Wunenburger, J.-J., *Mytho-phorie: formes et transformations du mythe*, în *Religiologues*, nr. 10/1994 (*Actualité du mythe*), text disponibil la adresa <http://www.unites.uqam.ca/religiologues/no10/wunen.pdf> (traducerea noastră)

⁵ Durand, G., *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, Cluj-Napoca, Dacia, 2004, p. 158

⁶ Cf. Ricoeur, P., *Ideologia și utopia: două expresii ale imaginarului social* (pp. 275 – 286), în *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995

regatul promis al *dreptății*, împrumutat din milenarismul lenino-stalinist (fără ca, la nivelul imaginarului colectiv autohton, să fi fost nevoie de el...) și păstrat, în varianta sintematică a *alegoriei utopice*, inclusiv după reorientarea anti-sovietică și naționalistă a comunismului românesc. Lumea nouă este rezultatul activismului *prometeic* al „omului nou” pe care mitologia partinică îl opune diverselor figuri demonizate ale tipologiei „burgheze”.

„Artiștii” din romanele publicate în ultimele două decenii ale dictaturii, mai cu seamă protagoniștii istoriilor plasate în anii ’50¹, sunt figuri situate la antipodii acestui „om nou”. Tineri intelectuali căutători de ideal, *rêveuri* incapabili să se adapteze noii lumi, sau „bătrâni înțelepți” (în sensul dat sintagmei de Jung, care descoperă îndărătul acestei figuri arhetipul *spiritului*), ca *ucenicii și maeștrii* din romanele lui Țoiu, de pildă (Harry – Chiril, J. T. – Barto, Mega – Gigi Cristescu), care, legați organic de lumea veche populează decadente „pavilioane ale retrașilor”, aceștia sunt expresiile simbolice ale mitologiei artistului care se visează, în egală măsură „împărat al norilor”, „mag”, „vizionar” și „blestematul, nebunul, « tenebrosul, văduvul, neconsolatul »”². La fel ca în cazul decadentismului european al celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea și al începutului secolului următor, contramitologia *latentă* a artistului, căruia i se rezervă în scenariul prometeic al puterii rolul de mediator simbolic în raporturile acesteia cu colectivitatea (și deci de participant la „noua geneză”), se înscrie în paradigma decadentă.

Ar trebui să îi includem în această categorie pe „nebunii” lui D. R. Popescu – circarul Francisc, Noe, Don Iliuță, dar și pe „nebunele” care păstrează, în ciuda tentativei de a-l suprima, mitemul decadent (*latent*) al *femeii fatale* ca Iolanda din *Vânătoarea regală*, Ileana din *F* sau omniprezenta babă Sevastița. Aceleași „tipologii” mitice i se subordonează sculptorii lui L. Fulga și, până la un punct, utopiștii lui O. Paler, figuri în interiorul cărora mitemul revoltei și al activismului prometeic este ocultat în favoarea exilului utopic într-o lume care se vrea scoasă în afara istoriei. Artistul din *Salvați sufletele noastre!* mărturisește în spovedania care punctează treptele Golgotei personale: „N-aveam, nu manifestam nici un apetit pentru istorie, asistam deci la desfășurarea ei ca la un spectacol de teatru. Actori erau alții, nu mă lăsau în nici un fel implicat în tragedia lor.” Istoriei ca „realitate” a unei lumi degradate, absurde, acesta îi substituie teritoriul atemporal al artei, spațiul în care materia, supusă, se transformă în „idei în stare pură și sugestie a unei lumi parabolice.” Nu alta este situația în cazul eroilor lui O. Paler: protagonistul din *Un om norocos*, de pildă, care, așa cum lasă să se înțeleagă confesiunea-rememorare, își consumase energia în direcția unei revolte „sterile” împotriva autorității (întruchipate de Tată, de biserică etc.) până să învețe arta disimulării, și care refuzase morala acțiunii preferând aneantizarea (la fel ca sculptorii lui Fulga, este un alcoolic căruia băutura îi deschide poarta lumii secrete și fascinante a visului: „acolo puteam fi monarh absolut, pontifex maximus, Michelangelo, orice.”), găsește în Sala cu oglinzi, spațiul „îmbătrânirii” și al constrângerii asumate ca libertate a

¹ Constructul mitologic numit „obsedantul deceniu” ar putea fi situat în punctul în care strategia autolegitimatoare a partidului o intersectează pe aceea a artistului însuși, rezultatul obținut (și vizat) la receptor fiind avantajos pentru ambele segmente ale elitei: politică și intelectuală, respectiv scriitoricească. „Epocii de aur, mizând pe o regăsire aparentă a normalității, îi este contrapus obsedantul deceniu, bătându-l un imaginar colectiv sensibil la acest tip de manipulare fantasmatică. La început de drum, exorcizarea demonilor epocii Dej este parte din mecanismul de legitimare a puterii și discursului însuși.” (I. Stanomir, *Puterea și adevărul*, în *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, Polirom, 2005, p. 326)

² Durand, G., *Introducere în mitologie...*, ed. cit., p. 137.

evaziunii în utopia personală, un teritoriu în care depășirea propriei condiții pare posibilă. Aparent diferit de ratatul din romanul citat, Galilei, eroul „dialogului despre prudență și iubire”, se încadrează, în realitate, în același „tipar”, într-o istorie parabolică a cărei morală se referă, din nou, la „mizeria utopiei”.

Dintr-o altă perspectivă, eschatologiei mesianice și ficțiunilor utopice ale puterii, artistul le opune *paradisurile devastate, lumea bolnavă, răsturnată*, figurile „*nebuniei*” și obsesia *coborârii în tenebre*. Acesta este unul dintre aspectele gestei simbolice a artistului, acela *patent* care înscrie *questa* quițotescă și *saga* eroică a *ucigătorului de balaur* în scenariul subversiv a cărui miză e deconstruirea mitologiilor puterii. Funcția *subversivă* a demersului romanesc deconstructiv în raport cu utopia politică oficială este, la nivelul „ideologiei” artistului, complementul celei *integrative*, care asigură „consolarea” acestuia în spațiul ficțiunii eroice autolegitimatoare. Un al doilea aspect, *latent*, proiecție a complexului amintit, face ca lumea ideală a artistului, aceea pe care am putea să o numim „utopia artei” să cadă ea însăși pradă „bolii”, degradării, tenebrei. În planul literal al istoriei povestite, avem de-a face, în acest caz, cu eșecul eroului, mascând „mizeria” propriei utopii.

În toate cazurile amintite mai sus, „deliciile” exilului utopic sunt contrabalansate, mai mult sau mai puțin latent, de traversarea „iadului personal”: să ne amintim de splendida parabolă a simulatorului din *Obligado*, în care cele două teritorii, „cetatea radioasă” și lumea tenebrei, se suprapun într-o *mise en abyme* care revelează, într-o oarecare măsură, sensurile simbolice ale romanului. Simbolic, *coborârea în infern* este proiectată în episodul ședinței de psihanaliză organizate de „antropoidul divin” Zigogoto: în Simulatorul psihanalistului, Bartolomeu-Artistul plonjează în inconștientul colectiv (un soi de tărâm al Mumelor goethean) unde regăsește figurile cunoscute ale existenței sale „reale” proiectate într-un teritoriu al mitului, spațiul din care arta autentică își trage sevele. Imagini ale trecutului amestecate cu proiecții ale dorințelor inconștiente se derulează cu rapiditate ca pe un ecran: Barto îi va „redescoperi” aici (în laboratorul mitic al *parabolei literaturii*) pe criticul literar (!) Sorin Vișteleanu și pe J. T., „arhitectul” istoriilor interbelice, Minos și Radhamante, judecătorii ai imaginarului Asiei („orientul” / lumina / Logosul), lumea simbolurilor la care se raportează toate romanele lui C. Țoiu. La capătul traseului catabatic se află lumea tiparelor regăsite ale literaturii, un tărâm impregnat de „melancolia descendenței”: este aceea a cafenelei Obligado, spațiul legendei care transcende istoria, spre care Klara cea din vis, o *donna angelicata* eternă, îl trimite mereu: „Un continent. Un basm, o poveste a minții și a amintirilor noastre care a căpătat cu timpul, *ca orice mit* (...) un corp durabil – întrucât nu există - , o geografie a lui (...) din nisip.”

Dacă ar trebui să raportăm figura eroului dublu al romanelor dictaturii la un reper mitic, ținând cont, întotdeauna, de relația profundă care „unește” cele două mitologii, a artistului și a puterii, am descoperi, suprapunând istoriile, interferența scenariului prometeic cu scenariul cristic, ambele supuse unor „reinvestiri” latente. Să precizăm, mai întâi, pe urmele lui Gilbert Durand, că diversele valuri ale modernității europene operaseră o *schismă* în mitul prometeic care se suprapune, prin mitemul „eroismului sacrificial”, peste cel cristic. Așa încât „(...) puternicul mit preromantic și romantic al lui Prometeu, cel care a furat focul dar care l-a și donat generos oamenilor devenind martir, Prometeu sfidătorul, firește, al privilegiului divin, dar în același timp și filantropul, binefăcătorul umanității (...) este tentat să își doneze din mers mitemele de generozitate, altruism, eroism sacrificial – calități care fac din titan un alt Christos! – și

să nu păstreze decât transgresiunea și revolta, până la a nu rămâne decât cu egoismul lui Faust sau chiar al lui Don Juan...”¹

În romanele dictaturii, semnificația acestei „schisme” este una dublă. Pe de o parte, asumarea *mesianismului* (din structura căruia este ocultat / suprimat mitemul responsabilității individuale vis-à-vis de mersul istoriei) și a *prometeismului* (pus în slujba noului act cosmogonic) de către putere face ca, în parabola politică subversivă, cele două constelații simbolice să devină automat obiectul deconstrucției: „sacrificiul fondator” devine inutil, iar rezultatul lui nu este reeditarea paradisului originar ci infernul, nici cetatea ideală, ci lumea răsturnată, *distopia*. Pe de altă parte, asumate de artist, revolta prometeică și eroismul sacrificial cristic devin obiectul unei duble subminări: din exterior, cele două calități ale eroului-Artist în luptă cu tenebrele fiind, din perspectiva lumii răsturnate, aflate sub puterea „piticilor”, inutile și derizorii (ca faptele de arme ale lui Don Quijote), și din interior, respectivele aspecte solare intrând în conflict, în inconștientul artistului, cu răul ascuns, demonia interioară, iscate de sentimentul culpabilității. Prometeul romanelor postbelice rămâne, cel mai adesea, înlănțuit, iar Christul are adesea alura unui „bufon” (ca să împrumutăm metafora lui O. Paler din *Viața pe un peron*).

În ceea ce privește răul interior, acesta capătă cel mai adesea chipul funest-seducător-pervers al unei *femei fatale*, semnul, ivit din imaginarul decadent, al „morbidity” utopiei. De fapt, în toate romanele amintite, figurile imaginarii feminine vin să sublinieze această dublă față a artistului prins între cele două lumi, cetatea „luminoasă” (al cărei dublet antropomorf e *femeia elfă, angelică*) a utopiei personale și istoria traumatizantă (proiectată în figura *femeii fatale*): opuse în planul *manifest*, cele două teritorii devin, la un nivel *latent*, obiectul unei inversiuni, care revelează virtuțile inițiatice, eventual purificatoare, ale plonjării în istorie, și, pe de altă parte, reversul „morbidity” al experienței utopice.

Să-i amintim aici pe Orfeul lui L. Fulga, plasat între două figuri feminine aparent antagonice, Horația (*moarta* divinizată) și Sibila infernală, suprapuse (și revelându-și complementaritatea) în aceea, ambivalentă, a femeii cu părul de culoarea mierii, pe eroii parabolilor lui O. Paler (Daniel Petric, ale cărui dubluri feminine sunt revedușă *sinucigașă* Laura (!) și diabolica Moașă; Profesorul de istorie – situat între *dispăruta* Eleonora, figura erosului spiritualizat, și femeia fatală din mlaștina îmblânzitorilor de cobre; Galilei – între zeița *visată* a uitării, figură a „maternalizării utopice” și „Sfinxă”). Li se adaugă protagoniștii romanelor lui C. Toiu, unde toate reprezentările mitice ale feminității se supun acestui dublu regim al imaginarii: un aspect „solar” (proiecțiile miticului „ange du foyer”, cum sunt Klara *din visul* lui Barto, Estera cea iremediabil *pierdută* a lui Chiril, dublată de sora „*ratată*” a acestuia, Octavia, Rusca a lui Isac, „*muta*” Felicia, descendenta Francescăi da Rimini, pe care Gigi Cristescu o „*readuce la viață*” pentru a o părăsi apoi pentru „*muntele magic*”, soția *moartă* a lui Mega, toate având câte un dublu decadent, îmbătrânit – o „Pena Corcodușă” eternă) și unul chthonian, care-și asociază mitemele decadentismului. Ultimei „categorii” îi aparțin *femeile fatale, melusinele*, figuri duble ale Sibylei-Prostitute: prima pe lista noastră va fi Gioaca / Ananké, Fatalitatea, agentul prăbușirii (în sens literal și simbolic) lui Isac, „matricea” simbolică a infirmității sale în raport cu realul pozitiv (a se vedea episodul, rememorat, al „*căderii în lume*”/ „*nașterii*” lui Isac, „*dreptul pus la încercare*”, în *pivnița prăbușitorilor*). Dublul ei, reeditând aceeași figură a răului interior eufemizat (neputința adaptării eroului la lume, imposibilitatea ieșirii din

¹ Ibidem, p. 158.

infernul personal, eșecul inițiativ) este Luisa / "Avestița", detractoarea lui Chiril-exclusul, „iubindu-l cu ură” pe bărbatul căruia nu-i poate dăruia un copil (mitemul „sterilității” este recurent), din cauza unei incompatibilități „genetice”. O vom include, în această galerie de femei „infernale” travestind *patent* Istoria ca „nepoată a Dogmei” (*maestrul* Mega ar numi-o Natură, natura „tiranică”) și, *latent*, eșecul utopiei, și și pe *negresa* lui Titi din *Însoțitorul*, exploratorul „utopiilor” *negative* ale Lumii Noi, care este, în egală măsură, Miriam / Maria și Nesitaneb-tashru, „zeița lumii de dincolo”.

Lista rămâne, firește, deschisă. În toate aceste cazuri, figura angelică, luminoasă, tinde, așa cum o atestă „epitetele”¹ care însoțesc imaginile respective (și care indică adevăratul chip, *latent*, al personajelor), să fie ocultată sub acțiunea „imperialistă” a complementului decadent. Istoria artistului are, în romanul românesc postbelic, două fețe, la fel ca protagonistul ei. Mitologia „solară” a rezistenței, centrată pe figura utopistului care reconstruiește lumea după legile Literaturii, are reversul ei: în aparent „inocentele” romane ale epocii, contramitologia latentă vine să submineze nu doar construcțiile legitimizează ale puterii, ci, „în ciuda” artiștilor, propriile lor „cetăți de cuvinte”.

Bibliografie

- Achim, George, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Limes, 2002
- Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I-II, Polirom, Iași, 2005;
- Ciorănescu, Alexandru, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, Cartea Românească, București, 1996
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Nemira, București 1999;
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*-, Nemira, București, 1998
- Durand, Gilbert, *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, Dacia, Cluj-Napoca, 2004
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, București, 1977
- Ficeac, Bogdan, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”*, Nemira, București, 1999
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, Paris, 2005
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995
- Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Cartea Românească, București, 2005;
- Sironneau, J.-P., *Milenarisme și religii moderne*, Dacia, Cluj-Napoca, 2006
- Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, Humanitas, București, 1996;
- Wunenburger, J.-J., *Mytho-phorie: formes et transformations du mythe*, în *Religiologiques*, nr. 10/1994 (*Actualité du mythe*), text disponibil la adresa <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no10/wunen.pdf>
- Wunenburger, J.-J., *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001

¹ În opinia lui G. Durand, „un mit există prin gesta sa, prin drama sa, prin cortegiul său de epitete și de verbe. Toată mitologia clasică ne învață că, înaintea numelui, atributul este cel care caracterizează un zeu (...)”. (Ibidem, p. 174)

LA STRUCTURE DES TEXTES NARRATIFS CHEZ C. NEGRUZZI

Ionela-Laura DIMA
Universitatea din Pitești

Résumé : *On peut constater facilement la variation des temps verbaux dans le récit de Constantin Negruzzi, ce qui détermine la variation des plans narratifs. L'auteur préfère le mélange des temps de l'indicatif dans la poésie aussi pour créer des effets stylistiques.*

Mots-clés : *effet stylistique, plan narratif, temps verbal*

La începutul secolului al XIX-lea, structura compozițională a textului nu pune mari probleme, nefiind foarte complicată, deoarece limba și tehnicile compoziționale se afla într-un proces continuu de evoluție. Cu toate acestea, în proza noastră se disting trei tehnici de bază: *acronia* (intervertirea cronologică a evenimentelor în narație), *povestirea în ramă* și *romanul epistolar*.

Un punct important îl constituie concordanța sau absența acestei concordanțe dintre timpul real al desfășurării evenimentelor și cronologia narării lor. În cele ce urmează, se va demonstra că timpul narației se poate confunda sau nu cu timpul real. Începând cu secolul al XVIII-lea, textele narative se îndepărtează uneori de o structură lineară a narației, cronologia fiind răsturnată, de multe ori efectul putând preceda cauza.

Nu putem vorbi de o ordine cronologică a scrierilor în proză din cauza gradului de complexitate a textului. Compoziția textelor narative este uneori destul de simplă, ca, de exemplu, în operele lui Asachi. Compoziția nuvelor acestui scriitor nu este deloc complicată, spre deosebire de scrierile lui Ion Ghica sau Mihail Kogălniceanu în care se remarcă influențe occidentale care conduc spre o structură „colocvială”, spre un nou tip de enunț, și anume stilul direct.

Scrisorile lui Constantin Negruzzi păstrează ecouri și se apropie de această structură, însă meritul scriitorului est acela de a depăși descoperirile și tehnicile înaintașilor și contemporanilor săi, ajungând la o inovație compozițională. Aceasta poate fi ușor remarcată datorită faptului că Negruzzi a fost atras de diverse specii literare. În scrisori, apreciate ca fiind narațiuni „neutre”, memorialistice, semifantastice, se impune o variație surprinzătoare în compoziție care are la bază absența unei rigori tematice a speciei.

Nuvela istorică **Alexandru Lăpușneanul** are o anumită tehnică de compoziție, diferită de cea a nuvelor **Zoe** sau **O alegare de cai**.

Zoe este prima nuvelă a lui Constantin Negruzzi, în care scriitorul însuși apare ca erou și care se remarcă printr-o compoziție surprinzătoare pentru perioada în care a fost scrisă. Absența cursivității compoziționale, ca și absența unei variații a planurilor narative sunt ușor de constatat în nuvela **Zoe** (1829). Relatarea indirectă în planul autorului alternează cu forme de manifestare a enunțului direct, fie sub formă dialogată, fie sub aspectul monologului interior.

Urmând modelul „clasic”, în prima parte narația alternează cu descrierile de peisaj. Tehnica pare a fi balzaciană, autorul insistând asupra descrierilor de interioare,

care se întind pe spații largi. Se impun și portretele personajelor, care se succed cu repeziciune, descrierea vestimentației ocupând un loc important. Despre Iancu B. aflăm că *purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, iar capetile, alcătuiind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănită cu samur, purta una dintr-acele scurte cațaveici, numite fermenene, broderia căria, cu fir și cu tertel, îi acoperea tot peptul. În cap avea un șlic de o circoferență cel puțin de șapte palme*". (N.O., I;14).

Constantin Negruzzi se distinge de contemporanii săi prin inovațiile compoziționale vizibile în cele mai multe scrieri ale sale.

Partea de început cuprinde scena dintre cele două personaje (tânărul, căruia autorul nu-i precizează numele și „fețișoara”, Zoe, care *se zărea ca o zeitate printre nori* (N.O.I;15). Autorul dezvăluie pe parcurs identitatea eroilor (Iancu și Zoe), în scenă apărând și alte personaje precum: un arnău și unchiul lui Iancu (personaj care nu are o apariție directă) și vizitiul. În partea a II-a asistăm la o privire retrospectivă asupra vieții tinerei Zoe, fiica unui *boerinaș, care prin slujbile sale se ridicase la o treaptă cinstită* (N.O.I;17). Tânăra era înconjurată de *o droaie de curtezani, pe care îi trăgea deosebita ei frumusețe* (N.O.I;17). Următoarea parte precede în realitate începutul nuvelei, relatând momentul inițial al intrigii: apariția *răvașului*. Ultima parte a nuvelei **Zoe** cuprinde „finalul general” al evenimentelor narate. Eroina se sinucide, curmând și viața fiului nenăscut, însă Iancu B. rămâne la fel de nepăsător. Este semnificativ episodul care descrie întâlnirea paradei domnești cu carul mortuar, Eugen Lovinescu vorbind de *două alaiuri, de veselie și de moarte*. Un episod asemănător se regăsește în romanul lui N. Filimon, **Ciocoii vechi și noi**, dar și în nuvela lui Negruzzi, **O lărgare de cai**, scriitorul reunind marea familie a eroilor, punându-i față în față, cu calități și defecte.

La nivelul compoziției, **O lărgare de cai**, se apropie de nuvela menționată mai sus, dar intervertirile cronologice sunt combinate aici cu prezența unor fragmente narate de unul dintre personaje.

Timpurile indicativului trecut, considerate timpuri narative, se întrepătrund în scrierile lui Constantin Negruzzi și sunt în opoziție cu prezentul și viitorul indicativ, apreciate ca fiind timpuri comentative.

Proza primilor scriitori moderni, ca și proza contemporană, aduce în prim-plan o alternanță între imperfect și perfect simplu, o stereotipie narativă care ajută la distincția între planul secundar și planul prim. Un exemplu poate fi un fragment din **Zoe**, unde imperfectul are o valoare descriptivă, în timp ce perfectul simplu se menține în planul „istoriei” povestite: *Parada se întindea ca un șarpe pe șovăita uliță. Înainte mergeau suitarii călări cu nalte căciuli flocoase, la care atârna câte o lungă coadă de vulpe, împingând pe norodul ce se înghesuia. Doi tineri mergeau alături la pas*. (N.O., I; 23).

Uneori, imperfectul ia locul perfectului simplu, ca în următorul fragment narativ: *Închipuiește-ți, Iliescule – zicea acest din urmă – aseară când m-am dus acasă, ce să văd?* (N.O., I; 23).

În *Arta prozatorilor români*, capitolul *Problema stilistică a imperfectului*, Tudor Vianu consideră că imperfectul poate fi și un timp constant al narației, fiind utilizat și independent. Celebra scenă a uciderii boierilor din nuvela **Alexandru Lăpușneanu** este relatată cu ajutorul acestui timp al indicativului, funcția lui aflându-se la limita dintre descriere și narație: *Boierii, neavând nici o grijă, surprinși mișălește pe din dos, fără arme, cădeau fără-a se mai împotrivi. Cel mai bătrân mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai junci se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacumurile mesii se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de*

gâtul ucigașilor și nesocotind ranele ce **priimeau**, îi **strângeau** pân-îi înădușeau. Dacă vreunul **apuca** vreo sabie, își **vindea** scump viața (...) Patruzeci și șapte de trupuri **zăceau** pe parchet! (N.O., I; 87).

Se pare că Negruzzi a intenționat să imprime textului un sens imperfectiv și durativ. Astfel, acțiunile desemnate de verbe se prelungesc, chiar dacă aceste verbe sunt momentane ca sens (a muri, a cădea, a înțeșta, a strânge). Opoziția între sensul lexical (momentan) al verbului și sensul său gramatical (durativ) este bine evidențiată în operele lui C. Negruzzi. În ultima parte a nuvelei **Zoe**, se remarcă verbul *a întreba* folosit la imperfect, depășind sfera temporală și impunându-se prin valorile lui aspectuale: *Și de ce boală a murit lăncul B. ...? întreba (...) tânărul (...)* (N.O., I; 25).

Scenei masacrului boierilor îi urmează un fragment în care rețin atenția verbele la mai mult ca perfect: *În lupta și trânta aceasta, masa se răsturnase; ulcioarele se spărseseră și vinul amestecat cu sânge făcuse o baltă pe lespezile salei* (N.O., I; 87, 88).

Apariția acestui timp, mai mult ca perfectul aduce cu sine schimbarea perechilor temporale: mai mult ca perfectul / imperfect (pentru planul actual al „istoriei” și momentul anterior începutului narației) și imperfect / perfect simplu (pentru planul secundar și planul prim).

Capitolul *Mai mult ca perfectul și tehnica narațiunii* din *Arta prozatorilor români* (T. Vianu) vorbește despre importanța acestui timp în operele scriitorilor din secolul al XIX-lea. El apare în părțile inițiale și de cadru ale narațiunii, evocând situații anterioare. Prozatorii secolului următor vor renunța treptat la utilizarea acestui timp al indicativului, preferând să prezinte direct evenimentele. Este de remarcat faptul că mai mult ca perfectul apare, îndeosebi, în operele cu caracter istoric sau mitologic (**Alexandru Lăpușneanul**, C. Negruzzi; **Ioana d’Arc**, **fecioara din Orelans**, **Epimeteu și Pandora**, Al. Odobescu), însă nu trebuie generalizat acest aspect. De exemplu, din cele patru părți ale nuvelei **O alergare de cai**, numai una folosește procedeul menționat; celelalte trei conțin în debut verbe la mai mult ca perfect. Partea I: *Tot orașul Chișinăului se adunase ca să privească alergarea de cai, ce se prelungise până-n luna lui septembrie* ((N.O., I; 31). Partea a IV-a: *era câteva luni de când mă înturnasem la Iași. Vârtejul societății, profeșuri, intrigile politice mă cuprinseseră într-atât, încât, neaflând minută de răgaz, am fugit la țară* (N.O., I; 42).

Succesiunea planurilor temporale (mai mult ca perfectul/imperfect și imperfect/ perfect simplu) se resimte în introducerile-cadru ale discursului narativ, atunci când sunt aduse în prim-plan momente anterioare, care dau un sens narației următoare. Este cazul nuvelei **Alexandru Lăpușneanul** (1840), unde în cele patru părți se respectă suita temporală amintită:

a) *Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști și se turna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul (...).*

b) *Lăpușneanul mergea alături cu vornicul Bogdan, amândoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap până în picioare.*

- *Ce socoți, Bogdane, zise după puțină tăcere, izbândi-vom oare?* (N.O., I; 78).

Începutul capitolului al doilea „Ai să dai seamă, doamnă!...” respectă aceeași structură:

a) *Tomșa nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia și Lăpușneanul nu întâlnise nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întâmpina cu bucurie și nădejde. (...)*

Boierii însă **tremurau**. Ei **aveau** două mari cuvinte a fi îngrijiți **știa**u că norodul îi urăște, și pre domn ca nu-i iubește. (N.O., I; 81).

b) Întru o zi el **se primbla** singur prin sala palatului domnesc (...) **Se părea** nestâmpărat, **vorbea** singur și **se cunoștea** că meditează vreo nouă moarte. (...) **se duse** la Constantinopol, unde **îmbrătoșă** mahometismul și în locul lui **se sui** pe tron Ștefan. Acesta **fu** mai rău decât fratele său; **începu** a sili pre străini și pre catolici a-și lepăda relegea. (N.O., I; 82).

Alternarea planurilor temporale este vizibilă și în următoarele două capitole, fiind repetată cu regularitate. Ultima parte, „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...” prezintă la început un plan mai îndepărtat în timp, după care urmează planul propriu-zis sau planul principal. Această întoarcere în timp, cu scopul de a relata evenimente trecute prin intermediul cărora se realizează legătura cu prezentul, nu era posibilă decât făcându-se apel la timpurile indicativului, și anume mai mult ca perfectul (prezintă acțiuni care au avut loc, fiind un timp verbal cu o mare putere de evocare), imperfectul (prezintă acțiuni începute și neterminate, având o deosebită valoare stilistică) și perfectul simplu (prezintă acțiuni încheiate cu puțin timp înainte de momentul vorbirii, fiind o punte de legătură între trecut și prezent).

Patru ani **trecură** de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru-vodă, credincios făgăduinței ce **dase** doamnei Ruxandei, **nu** mai **tăiase** nici un boier(...).

Scotea ochi, **tăia** mâini, **ciuntea** și **seca** pe care **avea** prepus; însă prepusurile lui **erau** părelnice, căci nime **nu** mai **cuteza** a cârți cât de puțin. (N.O., I; 91).

Chemând pre mitropolitul Teofan, pre episcopi și pe boieri și spuindu-le că se simte sosit la sfârșitul vieții, își **ceru** iertare de la toți, umilindu-se; pe urmă îi **rugă** să le fie milă de fiul său Bogdan. (N.O., I; 92).

Mai mult ca perfectul este timpul la care scriitorul moldovean recurge în diverse situații. Momentul spargerii tiparului temporal inițial al textului are la bază prezența acestui timp atunci când ne referim la inversiunile cronologice sau la tehnici compoziționale precum „povestirea în povestire” (în nuvela **O alergare de cai**).

Proza secolului al XX-lea, în încercarea de depășire și modernizare a tehnicilor compoziționale, va renunța treptat la folosirea timpului mai mult ca perfect, alternarea planurilor realizându-se cu ajutorul altor procedee.

Un alt timp la care au recurs scriitorii din perioada 1840-1880 este perfectul compus, alternând uneori cu perfectul simplu. Ion Ghica, Vasile Alecsandri sau Ion Creangă au relatat în operele lor evenimente urmând succesiunea temporală perfect compus (corespunzător primului plan)/ imperfectul (în plan secundar). Și Negruzzi alternează în fragmentul memorialistic **Cum am învățat românește** aceste două timpuri, perfectul compus fiind specific narației cu caracter autobiografic, în timp ce perfectul simplu este specific narației obiective:

- O, cât **am rămas** de recunoscător bunului părinte pentru această dorită veste! Îndată **am gătit** caiete, condeie nouă, negreală bună, nimic **n-am uitat** (...) aceste pregătiri **m-au ocupat** până seara, când m-am culcat gândind la noul dascăl; iar pite noapte **am visat** că **aveam** un nas cât al lui de mare. (N.O., I; 9).

Iancu o **rădică** și o **puse** pe pat. (N.O., I; 16).

Începu a se sătura de un amor fără sfezi, fără împăcaciuni și fără rivali. **Se aruncă** iarăși în vârtejul lumii. (N.O., I; 17).

Toderică îndată **puse** să gătească demâncatul și, vrând să cinstească pre oaspeții săi cu ceva mai mult decât cu vânat, văzându-i mai vârtos că-s cam mulți, **zise** vatavăului să taie un ied (...). (N.O., I; 54).

Prin exemplele de mai sus s-a încercat o demonstrație în ceea ce privește necesitatea alternării planurilor indicativului trecut. Un loc aparte îl ocupă însă timpul prezent, specific planului narativ al personajelor. El își face simțită prezența și în planul autorului, depășind astfel limitele adresării directe (replici). Funcția stilistică a prezentului este evidentă, acest timp având, în cele mai multe situații, caracteristica de prezent continuu (prezentul etern sau prezentul gnomic). EL are și două funcții importante: este timpul intercalărilor comentative și timpul actualizării ori reliefării. Într-un text narativ, prezentul poate fi punctul declanșator al unor opoziții de tipul: momentan / durativ / actual inactual, iterativ / singular.

În **Fiziologia provincialului**, Constantin Negruzzi realizează descrieri cu ajutorul verbelor la indicativ prezent. Suita acestor forme de prezent comentativ din partea de „fiziologie” propriu-zisă se extinde și asupra fragmentelor narative care ilustrează schița de moravuri inițială:

Provincialul imblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droșcii (...) Figura lui e lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită. (N.O., I; 243).

El e nepot tuturor boierilor mari și văr cu toată lumea. Însă deși ne spune că se sfădesc (...) bunul om mucezește în hanul lui Coroi (...). (N.O., I, 244).

După ce a sfârșit banii de cheltuială, vine acasă. Nevasta îi iese înainte. Ea îl așteaptă să vie isprăvnicit sau prezidențit; el vine cu plete lungi și cu bornetă (...) După cerimonia dulceților și a cafelei, cucoana începe a-și arăta turbanul, și boierul a spune novitale. Spune cum a petrecut; cum s-a eglindisit la bal la curte. (N.O., I, 245).

În nuvela **O alergare de cai**, unde întâlnim personajul narator, pasajele care conțin verbe la prezent, ambele înregistrându-se în fragmente descriptive:

- a) *Tot orașul Chișinăului se adunase (...), se prelungise (...).* (N.O., I, 26);
- b) *Locul alergării este zece minute afară de oraș, unde este găsită o galerie de scânduri în felul chinezesc (...) Prostimea ... șade împreștiață pe câmp (...).*

Piața se întinde ovală (...).

Alergări de cai se fac pe tot anul în toate guverniile Rusiei. (N.O., I, 26).

Au mai pățit-o și alții debutează cu serie de verbe la indicativ prezent: nu e, nu are, e încurcat, nu lasă, se alcătuieste, voiagiază, găsește, află, nu poate, merge, scapă, vede (N.O., I, 47).

Se poate constata cu ușurință variația timpurilor în narația lui Constantin Negruzzi care determină variația planurilor narative. Și în poezie, autorul preferă îmbinarea timpurilor indicativului pentru crearea unor efecte stilistice.

Bibliografie

- Bremond, Claude, *Logica povestirii*, București, Editura Univers, 1981;
 Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție*, București, Editura Universității din București, 2005;
 Propp, V., I., *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1977;
 Todorov, Tzvetan, *Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975;
 Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1957;
 Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Contemporană, 1941;
 Zamfir, Mihai, *Retorica, poeziei romantice românești, în structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976.

TEXTUAL AUTOREFLEXIVITY AND FRACTAL RECURRENCE: FROM THE FRACTAL TEXT TO THE MIRROR'S PROJECTIONS

Nicoleta IFRIM
„Dunărea de Jos” University, Galați

Abstract: *The auto-reflexive text implies fractal strategies in constructing its universe. The mirroring effect makes up a textual space that is repetitively fragmented and fractured into a homotetic textuality that covertly undergoes a fractal matrix.*

Keywords: *auto-reflexive text, mirroring effect, fractal matrix*

„Concept filosofic descriptiv”, *simularea* este diferită de *reprezentare*, ambele făcând parte din aceeași „cultură a imaginii” și raportându-se la același gen proximal, imaginarul. În mod surprinzător, fractalitatea mandelbrotiană apelează la subtile tehnici de simulare a obiectelor Naturii, construind un model de structurare internă care nu le mai *reprezintă*, ci le construiește *simulacre* abstract-figurale subordonate unei matrici funcționale a „identificării diferiți”. Apelând la câteva comparații cu diferite momente ale diacroniei imaginarului cultural, Petru Mihai Gorcea stabilește diferențele fundamentale între cele două concepte în următorii termeni: „Arta statuară elenă este *idealistă*, iar cea romană este *realistă*. Grecul nu sculptează portretele unor bărbați tineri și ale unor femei tinere – sub dalta sculptorului grec nu răsare imaginea fidelă a vreunui model uman, ci *frumusețea* în sine sau, dacă vrem să ne exprimăm într-un mod mai general, *exceleșța* trăsăturilor ce depășesc modelul uman. Grecul sculptează zei și zeițe: el *reprezintă sacrul* prin marmura dăltuită. Cu totul altceva urmărește sculptorul roman: el vrea să surprindă trăsăturile particulare ale unor oameni care se cheamă Caracala sau Iuliu Caesar, Brutus sau Iulia Domna. Sculptorul roman urmărește asemănarea, fidelitatea față de model [...]. Sculptorul roman nu *reprezintă* omul pe care îl portretizează; acest portret *simulează* trăsăturile originalului, constituie față de acesta o *realitate secundă*.”¹ Sau: „Mai târziu, o nouă falie evidentă între tehnicile *reprezentării* și cele ale *simulării* se produce la granița dintre Evul Mediu și Renaștere (cu care începe era modernă) – în vreme ce icoanele, frescele, mozaicurile sau vitraliile evumediale sunt realizate, în chip evident, prin tehnici ale *reprezentării* bidimensionale, plastica renașcentistă, preocupându-se de perspectivă, de volum și de umbre, încercând astfel să cucerească *iluzia* tridimensionalității imaginii într-o artă funcționalmente bidimensională, pune la punct subtile tehnici ale *simulării*.”² În viziunea criticului, imaginarul eminescian valorizează preponderent tehnicile *simulării*, prin prezența *oglinzii*, alături de cea a *umbrei* și a *visului*. Din perspectivă fractală, este un argument deosebit de important care permite valorificarea *spectralității simulatoare* ca factor de organizare a viziunilor poetice, care transpun astfel figural o concepție aparte ce pare a revela

¹ Gorcea, P.M., *Eminescu*, vol.I, Ed.Paralela 45, Pitești, 2001, p.282

² *Ibidem*, p.283

specificității fractale de organizare interioară. Căci, „prin aparenta ei fidelitate față de <model> - ajutând în chip efectiv la cunoașterea de sine [...] – dar și prin instituirea unei diferențe [...], *oglininda* produce o imagine cu caracter de simulacru”, „institue o realitate secundă, în vreme ce tehnicile reprezentării tind, dimpotrivă, să institue modelul însuși ca realitate primă.”¹ Aceeași diferență o găsim între teoriile euclidiene, care *reprezintă* modelul liniar imuabil, perfect determinist și cauzal al lumii, și teoriile neeuclidiene ale morfogenezei, în special teoria lui Mandelbrot, care aspiră la *simularea* unui model figural de gradul doi al formelor Naturii, fragmentar în iregularitatea sa, etern dinamic, dar coerent prin oglindirea recurentă a omotetiilor interne. „Spațiul lăuntric al oglinzii” înseamnă, fractal, nevoia de construcție prin reiterări simulat-virtuale (descoperindu-se astfel diferitul din identic) și nu un dat pre-existent care ar *reprezenta* limitativ și restrictiv toate atitudinile ontologice, echidistant-identice între ele. O asemenea schimbare epistemologică (clamată, de altfel, programatic de noile teorii ale morfogenezei), „reclamă cu necesitate tehnicile *simulării*. Dar aceasta implică, în planul viziunii filosofice asupra lumii, atât depășirea *realismului* – ca mod de a vedea lumea redusă la *reitatea* ei, totul fiind <lucru> sau obiect, omul fiind și el un <lucru între lucruri>, un <obiect între obiecte> - , cât și depășirea *idealismului* – ca mod de a vedea lumea <reală> drept copie imperfectă a unei lumi ideale. Această depășire poate fi efectuată numai prin includerea în noua viziune atât a *realismului*, cât și a *idealismului* [...]. Noua atitudine filosofică [...] include în categoria cuprinzătoare a *existenței* atât realul ca atare, cât și posibilul, virtualul. Omul este ceea ce și este și ceea ce poate fi în chip virtual, iar această virtualitate nu trebuie legată numai și numai de viitor (ceea ce poate să fie într-un timp ca va veni) sau de trecut (ceea ce ar fi putut să fie într-un timp revolut), ci poate să fie și o manifestare în prezent, un spațiu imaginar actual, dar nevăzut ochiului profan – așa cum ar fi spațiul dinlăuntrul oglinzii și, analog acestuia, spațiul sufletesc al făpturii umane.”² Îi sunt asociate, pe teritoriul discursului literar, „gesturi fondatoare ale spațiului-oglină, ale spațiului lăuntric și ale timpului-oglină, timpului lăuntric.”³ Pe de altă parte, legitimarea fractală a actului *simulator* ca posibilitate de conversie spectrală a realității, tocmai pentru a i se surprinde acesteia *forma ideală* a morfogenezei, admite conceptual filiația de idei cu noțiunea *reflecției romantice*, așa cum o teoretizează Schlegel în prelegerile sale universitare. Așa cum observa Nicolae Râmbu, filosoful apelează, în demonstrație, la exemplul actului privirii unui copac: „Se formează astfel o reprezentare. Dar mult mai profundă, spune Friedrich Schlegel, este *reprezentarea reflectată* sau *reprezentarea actului reprezentării*, a activității spiritului uman într-o asemenea situație. Privind lumea, te întorci, de fapt, spre tine însuși. Astfel, lumea devine o oglindă care-ți arată propriul tău chip.”⁴ Este ipostaza specifică a eului fractal, despre care vorbește Mandelbrot, care intră în jocul inter-relațional cu lumea prin acte de reflexie narcisiace, *simulând în oglindă* morfogeneza universului propriu și a celui contemplat. Sau, într-o exprimare novalisiană: „Există în sufletul nostru un tainic imbold către toate zările, imbold ce se lărgeste concentric cu pornire de la un miez infinit de adânc.”⁵

Din acest punct de vedere, oglinzile textuale ale unui construct literar se convertesc în „*mises en abîme*” ale constructului imaginar global, ceea ce le

¹ *Ibidem*, pp.284-285

² *Ibidem*, p.294.

³ *Ibidem*, p.296

⁴ Râmbu, N., *Romantismul filosofic german*, Ed.Polirom, Iași, 2001, p.13

⁵ Novalis, *Discipolii la Sais*, Ed.Univers, București, 1980, pp.39-40

relaționează subtextual cu o posibilă dimensiune fractală a viziunii. Amintim că analiza procedurii „punerii în abis” ca mecanism fractal al autosimilarității textuale este realizată de Elisabeth Sánchez¹, care, pornind de la interpretarea dată de către Stephanie Sieburth romanului lui Clarín, *La Regenta*, constată că orice formă de auto-spectralitate textuală poate fi un indiciu al unui mecanism fractal de generare a textului literar, bazat pe primatul autosimilarității reflexive. Având ca punct de plecare situația particulară a romanului scriitorului spaniol de secol XIX, criticul își organizează demersul într-o pledoarie teoretică asupra conceptului de „text literar fractal”, construit ca spațiu multispectral al combinatoricii auto-reflexive. Eșafodajul interpretativ este inițiat de la definiția pe care Stephanie Sieburth, pe linia lui Lucien Dällenbach, o atribuie procedurii „mise en abîme”: „Un fragment textual care formează un microcosm, o versiune schematică și condensată a întregului text ca macrocosm.”² Autoarea studiului observă că această accepție a „punerii în abis” este perfect compatibilă cu noțiunea de fractal, în virtutea izomorfismului de sens care le pune în relație ca „obiecte” a căror „complexitate este cel mai bine analizată (deși niciodată înțeleasă în totalitate) prin descoperirea auto-similarității (nu a auto-identității) de-a lungul nivelelor.”³ Ambele concepte presupun „un dialog non-controlabil al reflectării segmentelor”, convertit în textul literar într-o „continuă dialectică a diversității și similarității și într-o libertate a juxtapunerilor, declanșată de ruperea liniarității textuale”; ceea ce face ca romanul *La Regenta* și, prin extensie, orice text literar construit fractal, să devină „un corp în continuă schimbare, al cărui înțeles nu este niciodată static sau determinabil, ci întotdeauna supus creării și dizolvării pe măsură ce diferite segmente sunt juxtapuse” (Stephanie Sieburth).⁴ Subordonând fractalitatea unui posibil poststructuralist model al indeterminării textuale, dar cu originea în viziunea structuralistă a lui Dällenbach, care analiza metaforele spectrale ca segmente interioare care reiterează trăsăturile textului global, Elisabeth Sánchez asociază fractalul cu cel de-al doilea tip de „mise en abîme” propus de Dällenbach, cel al „reflecției repetate”. Acesta denotă un mecanism intern al textului, prin care fragmentul nu numai că reflectă totalitatea, dar, la rândul său, include fragmente secundare care oglindesc fragmentul primar la diferite nivele, într-o dinamică infinită: „În definiția lui Dällenbach, procedeul *mise en abîme*, întărit de metafora speculară, pare a sugera o infinită reîntoarcere a formelor identice; în regularitatea sa formală, acesta este comparabil cu bizarele invenții umane de tipul curbei Koch sau buretelui Menger (ambii predecesori fractali).”⁵ Dar diferența de specific pe care o aduce fractalitatea ca metaforă spectrală a textului constă în „sugestia identității”, căci, într-un act de lectură, căutarea structurilor cvasi-similare atrage după sine și o inerentă descoperire a diferențelor de actualizare. În cazul particular al romanului *La Regenta*,

¹ Sánchez, E., *La Regenta as Fractal*, în „Revista de Estudios Hispánicos”, 26/1992, pp.251-276.

² A „textual segment which constitutes a microcosm, a schematic, condensed version, of the entire text as macrocosm” – *ibidem*, p.259

³ „[...] whose complexity is best approached (though never fully comprehended) by viewing it as self-similar (not self-same) across levels” – *ibidem*.

⁴ „uncontrollable dialogue of reflecting segments”, „continual dialectic of diversity and similarity, and the freedom of juxtaposition resulting from the breakdown of the text’s linearity”, “a constantly changing body, whose meaning is never static and determinable, but always being created and dissolving as different segments are juxtaposed. - *ibidem*

⁵ „The *mise en abyme*, as defined by Dällenbach and reinforced by the specular metaphor, appears to denote the infinit return of identical forms; in this formal regularity it seems to be more comparable to such bizarre human inventions as the Koch curve or the Menger sponge (both fractal ancestors).” – *ibidem*

criticul identifică, drept imagine grafică subtextuală a reiterărilor omotetice, o spirală narativă ale cărei elemente entropice (momentele iraționale ale personajului Ana, ipostaza personajelor care eludează controlul naratorial sau chiar anumite trăsături ale psihicului auctorial și lectorial) se convertesc în topoii creativi textuali care generează structuri narrative organizate. Este o figură a ordonării / diseminării narrative prin care se oglindesc segmentele inter-spectrale ale narațiunii, adică versiunile narrative ale poveștii, care, la rândul lor, se repetă cu variații până la a scăpa de sub autoritatea istoriei primare, eludând controlul naratorului și generând asociații imprevizibile într-o permanentă generare de sens. Într-un articol ulterior¹ despre metafora spiralei în romanul amintit, Elisabeth Sánchez consideră că structura reflexivă a textului poate fi văzută ca rețea care pune în legătură unități „discrete, diferențiate, ordonate ierarhic”, plasate la nivele textuale autosimilare. Toate elementele romanului „fac parte dintr-o rețea de relații și nu sunt entități auto-suficiente. Personajele sunt văzute ca instanțe particulare ale unor scheme recurente, în timp ce textul se fragmentează în segmente reciproc-reflexive, care, asemenea personajelor, participă la un întreg interrelaționat. Cred, de asemenea, că toate textele literare sunt niște rețele de relații, dar [...] romanul *La Regenta* ne invită să devenim conștienți de structura sa reflexivă, ca și de natura relaționară a personajelor sale.”²

Un alt roman, *Pedro Páramo* al lui Juan Rulfo, îi prilejuiește criticului o aprofundare conceptuală a „punerii în abis” ca metaforă fractală³, deoarece discursul narativ se amplifică prin oglindirea ambiguă a celor două versiuni ale morții protagonistului, Juan Preciado, fragmentând romanul în părți simetrice. „Labirintul vocilor” îi permite autoarei identificarea unui model fractal: „Într-un roman precum *Pedro Páramo*, în care granițele se dizolvă și totalitățile imaginate se rup în fragmente care rezonează între ele, fără a fi conectate liniar (poate doar în mintea lectorului), ceea ce oferă un sens al ordinii este noțiunea de spații fractale – spații plasate în interstițiile categoriilor mentale. Putem afirma că Rulfo construiește un obiect artistic care seamănă foarte mult cu un fractal datorită structurii cu suprafață nelimitată și că, în mod intenționat, crește complexitatea operei sale, prima dată prin spargerea poveștii în fragmente care, la rândul lor, pot conține fragmente autosimilare și mai mici, și apoi prin ordonarea acestor segmente în așa fel încât acestea revelă mult mai multe sensuri ale istoriei decât ar face-o organizarea narativă secvențială tradițională. Deși romanul este interpretabil ca mozaic sau prin imaginea oglinzii sparte, prefer metafora fractalului, deoarece aduce în discuție ideea oglinzii care invită lectorii să caute simetria recursivă, și, în același timp, sugerează o comparație cu un mozaic ale cărui părți fracturate trebuie rearanjate, una câte una, de către lectori pentru a descoperi forma

¹ *Order / Disorder and Complexity in La Regenta: A Case for Spiraling Outward and Upward*, în „South Central Review. The Journal of the South Central Modern Language Association”, vol.13, nr.4, winter 1996, pp.5-17. Traducerea fragmentelor citate din acest articol ne aparține.

² „All elements in the novel are part of a network of relations and not entities complete in themselves. Characters are shown to be merely particular instances of recurring patterns, while the text can be seen to break up into mutually reflecting segments which, like the characters, participate in an interrelated whole. I realize, of course, that all literary texts are networks of relations, but [...] *La Regenta* invites us to become aware of its reflexive structure as well as of the relational nature of its characters.” – *ibidem*, p.6

³ *The Fractal Structure of Pedro Páramo: Comala, When Will you Rest?*, în „Hispania” 86.2, May 2003, pp.231-236. Traducerea fragmentelor citate din acest articol ne aparține.

recognoscibilă, ascunsă în interiorul acestor fragmente.”¹ Fenomenul reiterării labirintice a vocilor (Pedro, primul fiu al acestuia, Juan, Dolores, vocea auctorială, Rentería, Fulgor Sedano, sora lui Donis, Susana San Juan), a motivelor, imaginilor, structurilor și experiențelor convertește romanul într-un obiect fractal auto-similar, organizat pe „oglinzi” binare de tipul paradis / infern, Pedro / Juan, trecut / prezent, viață / moarte. Cele două versiuni contradictorii ale morții lui Juan devin proiecții spectrale reciproce care se complică fragmentar cu fiecare versiune narativă a vocilor, acestea conținând simbolice imagini ale sufletelor și trupurilor în agonie, de fapt „puneri în abis” ale unui nucleu primar, expresie a morții, disoluției, căderii, fragmentării, ocurent atât la nivel tematic, cât și la cel al organizării diegetice.

Este o schimbare de perspectivă critică, considerată, de altfel, de către Elisabeth Sánchez, drept un nou mod de a surprinde gradul de complexitate textuală, care trece dincolo de nivelul de suprafață al textului pentru a urmări extensiile spectrale între nivele. În viziunea criticului, orice text literar care posedă o structură reflexivă complexă poate fi perceput ca formă fractală. Chiar și un roman al „fluxului de conștiință” precum *Doña Inés*, scris în 1925 de către Azorín, aduce argumente în favoarea unui „mise en abîme” ca expresie a fractalității, mai ales prin medierea structurilor narative auto-recursive². Construit pe tehnica „dedublării interioare”, care exprimă „o cosmoviziune personală”, dar și „un plan intențional de construcție romanescă”³, romanul analizat dezvoltă o viziune specifică a timpului, cu o structură pregnant fractală. Punctul de inițiere al „creșterii” narative este temporalitatea asumată ca „germene al latențelor de nuanță” care cuprinde „sensul întregului.”⁴ După Peat și Briggs, rezultatul dezvoltării „germenului” este „un obiect auto-similar”, a cărui „totalitate este inculcată în auto-similaritatea operei finale, în care fiecare parte este în relație, este generată și reflectă fiecare altă parte.”⁵ Pentru autoarea studiului, este un caz elocvent de funcționare a fractalității spectrale de tip „mise en abîme”, încât textul

¹ „In such a novel as *Pedro Páramo*, where boundaries dissolve and imagined wholes break up into fragments that echo each other and one another without ever quite connecting (except, perhaps, in the mind of the reader), the notion of fractal spaces – spaces that lie in the interstices of our thought categories – is made to order. We might say that Rulfo has produced an artistic object that looks very much like a fractal in its unwieldy surface structure, and that he has intentionally increased the complexity of his work by first breaking the story into bits and pieces, which in turn may contain smaller, self-similar bits and pieces, and then ordering the segments in such a manner that they reveal much more about his story, and in fewer words, than a traditional sequential ordering would. Whereas it is possible to view the novel as a mosaic to be pieced together, or as a broken mirror, I prefer the metaphor of the fractal, precisely because it brings the idea of the mirror into play by inviting readers to look for recursive symmetry, at the same time that it suggests a comparison with the mosaic, whose fractured pieces readers must reorder one by one if they hope to discover a recognizable form hidden within fragments.” – *ibidem*, p.232

² *Spatial Forms and Fractals: A Reconsideration of Azorín's Doña Inés*, în „Journal of Interdisciplinary Literary Studies: Innovative Approaches to Hispanic Literature”, vol. 5.2 / 1993, pp.197-220. Traducerea fragmentelor citate din acest articol ne aparține.

³ „una cosmovisión personalísima”, „un deliberado plan de construcción novelística”: sintagmele îi aparțin lui Thomas Meehan, citat de Elisabeth Sánchez – *ibidem*, p.200

⁴ În expresia lui Livingstone, citat în articol, „nuance laden germ containing a sense of the whole” – *ibidem*.

⁵ „The <result of unfolding> the germ is a <self-similar object>, whose <wholeness is embodied in the self-similarity of the finished work, where each part is coupled to, was generated from, and is a reflection of each other part.>” – *apud ibidem*

narativ trăiește prin propriile omotetii interne, relevante atât la nivel temporal, spațial, cât și la cel al personajelor.¹ Pornind de la diferitele secvențe fragmentare ale „dedublării spațio-temporale”², care par a se reitiera în mod infinit, ca într-un nesfârșit joc de oglinzi, criticul vede în imaginea geometrică a *spiralei* o modalitate figurală de a descrie mecanismul fractal al reiterărilor reflexive. Schema construcției spirale se asociază structurii romanești de tip „cutie chinezească” din dedublările spațiale: „Spirale în spirale pentru a reprezenta repetiția temporală! Apoi, în figura noastră temporală, există nivele și <profundizimi> care corespund adâncimii poveștii – în – poveste.”³ Acționează aici ceea ce autoarea definește drept „recircularizare diferențiată” care comportă, în procesul lecturii textului fractal, două coordonate esențiale: „Ori de câte ori vrem să reprezentăm mișcarea noastră diacronică de-a lungul textului sau perspectiva sincronică asupra părților sale, trebuie să imaginăm sau să descriem *forme în spațiu*, și, așa cum am văzut, forma care surprinde cel mai bine dedublarea temporală (spirala) este mult mai complicată decât ar părea la o primă vedere. Este mult mai complicată deoarece suntem conștienți că ne putem focaliza pe diferite aspecte sau nivele ale textului, descriindu-le comportamentul în timp. În momentul în care identificăm corespondențele de manifestare dintre părți și nivele (repetițiile cu variații), ne întoarcem către o lectură sincronică. În felul acesta, ne asemănăm cu niște geometricieni ai fractalilor care, în mod asemănător, își îndreaptă atenția spre a surprinde fenomenele care au loc între nivele.”⁴

Pentru autoarea studiului, dincolo de fractalitatea textului literar generat prin mecanismele spectrale ale reiterării, există și o dimensiune fractală a procesului de lectură în sine. Opera literară, ca „obiect mental” care „ia formă pe măsură ce o citim” își actualizează structura internă doar dacă „construim niște harți ale mișcării noastre temporale prin text, pe măsură ce urmărim acțiunea romanescă, de exemplu, sau identificăm schemele imaginarului sau temele recurente; sau putem descrie un model al

¹ Autoarea ilustrează funcția omotetic-spectrală la nivelul personajelor care sunt puse în relație prin intermediul principiului „eurilor binare”: unchiul Pablo (stilul contemplativ de existență) / mătușa Pompilia (viața socială activă), Don Juan (primul iubit al lui Inés, un om de acțiune) / Diego (al doilea iubit, poetul), Inés (femeia matură a orașului) / Plácida (tânără rivală din provincie), Episcopul (imaginea Bisericii) / Primarul (imaginea Statului) și exemplele pot continua – *ibidem*, nota 6, p.216

² Pentru Elisabeth Sánchez, secvențele temporale sunt centrate pe relatări ficționale fragmentare ale unui aceluiași nucleu tematic, „povestea iubirii neîmplinite”, care se actualizează în diferite forme spațial-narative: povestea de dragoste dintre Inés și Don Juan, povestea de iubire dintre Inés și tânărul poet Diego (plasată în centrul romanului), istoria tragică narată de unchiul Pablo în cartea sa, *Doña Beatriz: Historia de amor* (o clasică „punere în abis” care comentează reflexiv aspectele narațiunii principale: istoria, situația narativă și codul), aluzia unei posibile poveste de dragoste din Argentina, dintre un tânăr (un alter-ego al lui Diego) și o femeie matură.

³ “Spirals within spirals to represent repetition in time! There are, then, scale levels and <depth> in our temporal figure that correspond to the depth of the story-within-the story.” – *ibidem*, p.203

⁴ “Whether we are attempting to represent our diachronic movement through the text or our synchronic overview of its parts, we always must do so by imagining or drawing *forms in space*, and, as we have seen, the form that best captures the temporal doubling (the spiral) is much more complex than it first seemed. It is more complex because we have become aware that it is possible to focus on different aspects or levels of the text and to chart their behavior over time. When we recognize the correspondences in behavior between the parts and levels (the repetitions with variations), we return to a synchronic reading. In this we are very much like the fractal geometricians who likewise have shifted their attention to consider what is going on between scale levels.” – *ibidem*

relațiilor dintre părți, precum și pe cel al legăturilor dintre secvențe și întreg. Există mai multe moduri prin care un text literar poate fi reprezentat ca o formă mișcându-se prin spațiu sau ca o formă pe care criticul o îngheață temporar pentru a-i examina relațiile ocurente între părțile sale. Oricum, nu trebuie să uităm că diagramele noastre nu vor fi decât aproximări ale unui proces de lectură infinit complex, o reconstrucție a lumii prin interpretarea semnelor verbale, dar și o permanentă restructurare a lumii respective pe măsură ce evoluează procesul lecturii.”¹ În acest context, fractalul pare a descrie figura mentală ocurentă în timpul procesului de lectură unui text literar, recuperându-i acestuia atât mecanismul structurării interne, dar și pe cel al organizării semnificațiilor.

În aceeași ordine de idei, mecanismul fractal al „punerii în oglindă” ca nucleu generator al constructului literar auto-reflexiv este asumat și de discursul poetic. În acest sens, fractalitatea, ca dimensiune inerentă a scriiturii, devine și o trăsătură implicită a liricului, odată cu introducerea noțiunii de *vers fractal*, în 1986, prin eseu lui Alice Fulton, *Of Formal, Free, and Fractal Verse: Singing the Body Eclectic*, republicat în volumul din 1999, *Feeling as a Foreign Language: The Good Strangeness of Poetry*.² Un nou eseu cuprins în volumul menționat, *Fractal Amplifications: Writing in Three Dimensions*,³ discută relațiile dintre teoria fractală a complexității și discursul poetic, legitimând *versul fractal* ca unitate minimală a *câmpului poetic*, organizat tridimensional.

Pornind de la descrierea mandelbrotiană a iregularului și a auto-simetriilor de structură, autoarea intenționează să explicitizeze o *poetică fractală* orientată asupra unui *al treilea spațiu*, cel al “interstițiilor nonbinare” (“the nonbinary *inbetween*”), ca nucleu combinatoric al texturii poetice. Având un prim punct argumentativ în poezia postmodernistă, Alice Fulton lărgeste sfera funcțională a metodei fractale, discutând fractalitatea ca specific al oricărui text poetic. În acest context de idei, particularități textuale precum rupturile, fragmentarea și lipsa continuității pot fi privite drept funcții formale ale discursului liric, generând un metabolism fractal al poemului. Eșafodajul critic pornește de la premisa că dinamica fractală pune în relație omotetiile și diferențele ocurente în fenomenologia poetică, nefiind un demers progresiv, ci unul diferențiator, care există prin însuși “pelerinajul formelor” poetice, ceea ce le conferă statut de potențialitate. Astfel, structura unui poem fractal este determinată de impulsuri auto-generatoare și nu de aderența la o schemă tradițională, ceea ce produce potențial un model coerent, în care se împletesc polifonic vocile lirice.

În opinia autoarei, deși asemănătoare unui forme organiciste de organizare poetică ce aderă la reproducerea structurilor naturale, perspectiva fractală descoperă în discurs un construct, un artificiu al vocii infinit multiplicat. În timp ce viziunea organicistă pune în evidență totalitatea și continuitatea, poetica fractală privește ruptura, disjuncția și omotetia drept componente inerente ale imaginarului, devenit acum mult mai turbulent în dinamica sa interioară. *Câmpul poetic*, asemenea unuia pictural,

¹ „We can draw maps of our temporal movement through the text, following the plot of a novel, for example, or tracing patterns of imagery or recurring themes; or we can draw a model of relationships among parts or between parts and the whole. There are many ways that a literary text can be represented as a form moving through space, or as a form that the critic has frozen momentarily in order to examine the relationships between its parts. We should not forget, however, that our diagrams will be mere approximations of the infinitely rich and complex process of reading – of constructing a world through our interpretation of verbal signs and continually restructuring that world as our reading progresses.” – *ibidem*, pp.198-199

² Graywolf Press, aprilie 1999

³ *Ibidem*, pp.61-84

simulează iluzia profunzimii spațiale prin modelarea reiterantă a universurilor imaginare. Emergența auto-similară a formelor poetice, dar total diferită odată cu fiecare “punere în formă”, conferă identitate unui spațiu al adâncimilor, care iese de sub incidența legilor fizicii euclidiene. Prin juxtapunerea formelor create, poemul fractal construiește un ecran imaginar care se auto-dizolvă și se auto-construiește alternativ, structurând o “adâncime modulată” a câmpurilor variabile din punct de vedere spațial. Un asemenea demers arhitectonic convertește textualitatea discursului în “câmpuri relaționare” (Alice Fulton) care armonizează nucleul ideatic abstract cu “punerile în formă” concrete, aceasta devenind o modalitate de reflectare infinită a “câmpului poetic”, care nu mai aderă la o schemă predeterminată exterioară, ci se auto-construiește interior, dezvoltându-și propria complexitate.

Esențial orientată spre schimbările de formă, poetica fractală operează cu metamorfoze disjunctive, totuși convergente, ale interacțiunilor nonliniare, prin care valența întregului nu mai poate fi prezisă prin simpla însumare a părților.

Bibliografie

- Fulton, A., *Feeling as a Foreign Language: The Good Strangeness of Poetry*. Graywolf Press, aprilie 1999
- Gorcea, P.M., *Eminescu*, vol.I, Ed.Paralela 45, Pitești, 2001
- Novalis, *Discipolii la Sais*, Ed.Univers, București, 1980
- Râmbu, N., *Romantismul filosofic german*, Ed.Polirom, Iași, 2001
- Sánchez, E., *La Regenta as Fractal*, în „Revista de Estudios Hispánicos”, 26/1992
- Sánchez, E., *Order / Disorder and Complexity in La Regenta: A Case for Spiraling Outward and Upward*, în „South Central Review. The Journal of the South Central Modern Language Association”, vol.13, nr.4, winter 1996
- Sánchez, E., *Spatial Forms and Fractals: A Reconsideration of Azorín's Doña Inés*, în „Journal of Interdisciplinary Literary Studies: Innovative Approaches to Hispanic Literature”, vol. 5.2 / 1993
- Sánchez, E., *The Fractal Structure of Pedro Páramo: Comala, When Will you Rest?*, în „Hispania” 86.2, May 2003

LE CONTEUR ION MINULESCU-UN ION CREANGĂ SYMBOLISTE

Oana Iuliana ILINCA-ȘTEFĂNESCU
Universitatea de Medicină și Farmacie, Craiova

Résumé: *Toute l'histoire de Minulescu est parlée. Entre la manière dont l'homme parle et la méthode conformément à laquelle l'artiste Minulescu écrit ses histoires il n'a pas d'attitudes qu'interviennent, ni de parade, ni d'atelier. Ainsi, la parole de Minulescu n'est qu'un perpétuel dialogue intérieur ou bien un dialogue avec ceux qu'il a connus de son vivant et qui ne constituent d'ailleurs que les personnages de l'histoire. La pratique littéraire confirme pleinement la psychologie et l'esthétique impliquée dans cette confession.*

Mots-clés : *confession, dialogue, histoire*

"...Când n-ai voie să vorbești decât cu tine însuți, îți pare că ai rămas singur pe lume, că nu ești decât semnul de întrebare al celui care ai fost sau că trăiești într-o lume de surdo-muți, cu care - ceea ce este și mai trist - nu poți comunica nici măcar prin semne... De cele mai multe ori sonoritatea verbală îți încântă auzul, și minciuna cochetează cu adevărul după dispoziția urechii, nu a rațiunii. Liniștea și atitudinea statică însă măresc și mai mult temerea de necunoscut... Zgomotul este mult mai uman decât liniștea... Un concurs înscris te reîntoarce fatal la haosul inform dinainte de creația lumii" (Ion Minulescu, *Corigent la limba română*, București, "Cultura națională", pag. 101-102)

Întreaga povestire a lui Minulescu este vorbită. Între felul cum vorbește *omul*, și metoda după care își scrie istorisirile *artistul* Minulescu nu intervin atitudini, nici de paradă, nici de atelier. Prin înconjurul unor lungi și solide exerciții cu sonoritățile și cu substanța poetică a cuvintelor, acest scriitor a ajuns, să scrie așa cum vorbește. Multitudinea comparațiilor apare în anumite locuri prea puțin controlată, și cu toate acestea, comparația ca procedeu general corespunde aici unei trebuințe normale și constante de a-și face gândirea palpabilă în mod continuu. Astfel, , vorbirea lui Minulescu nu-i alta decât un continuu monolog interior sau dialog cu acei pe care i-a întâlnit în viață și care alcătuiesc însăși personajele povestirii. În sfera și la nivelul care i-au fost sortite, artistul își prezintă amintirile din copilărie și tinerețe cu o naivitate și simplitate de vorbă echivalente povestirii lui Creangă. Symbolistul de atâtea ori categorisit ca deznaționalizat prin excelență este aici, prin excelență, scriitor român local.

Practica literară confirmă deplin psihologia și estetica implicată în această mărturisire.

Ceea ce s-a numit "romanul poetului" evidențiază aceeași formă negativă a consacării: "Corigent la limba română".

Sub raportul tradiție- inovație , aceasta este , totuși, cea mai echilibrată proză minulesciană, marcând și apoteoza creației (1928), și autojustificarea (inclusiv complexul) ei. Astfel acesta a rămas romanul de referință al minulescianismului și nu "Roși, galben și albastru" deși acesta cunoscuse la apariție un succes răsunător .

Romanul "Corigent la limba română" debutează strategic , urmând stereotipia narațiunii tradiționale orale și modelul deja binecunoscut al basmelor :

"A fost o dată ca niciodată

Pe vremea aceea lumea basmelor nu fusese încă anexată la rubrica faptelor diverse. Bunicii și nepoții păreau aproape de aceeași vârstă. (.....)

Pe vremea aceea împăratul era totdeauna foarte bătrîn , iar unicul fecior al împăratului foarte tânăr. (.....) ”

Se știe prea bine că mulți scriitori și critici din cercul "Junimii", nu erau deloc amuzați [de] "țărăniile" lui Creangă. Această rezistență, ținând cont de un gust cum am zice "distins", s-a trezit să pozeze și împotriva povestirilor lui Minulescu, după ce, între timp, ea se exercitase a face nazuri severe "mitocăniilor" lui Caragiale. E simptom al unui tip de estetică pedagogică și "distinguee", prin care anume părți ale publicului românesc literar cred de trebuință să se manifeste și să se definească insistent. Pentru arta literară, fenomenul e neglijabil cu desăvârșire.

"Știa mama să facă multe de toate, ȘTIA SĂ FACĂ ȘI COPII" - zice, se pare, textul original al lui Creangă. Pentru tipar, cuvintele subliniate aici au fost condamnate - "Junimea" le judecase prea îndrăznește. Exemplul acesta îl dau pentru a aminti cât mai accentuat că, și în literatura țărănească - cea suprem sănătoasă și curată - erotica nu e interzisă sau absentă cu desăvârșire. Amintirea unei experiențe extrem de elementare trebuie făcută, fiindcă, prin prostii diverse, pedagogic sentimentale, se încearcă a se uita un amănunt important și anume că în folclor, literatura erotică, de grad obscen clar, umple capitole de dimensiuni considerabile. Creangă însuși a excelat în acest domeniu. Se admite totuși, ca articol capital, că unica muză a esteticii rurale este o Rodică pur lirică și candidă, mironosiță tricoloră neatinsă de gânduri lumești, neștiutoare de vorbe tari. Dar Creangă, țăranul sănătos care ne povestește - cu mâna la gură, firește, și cu zâmbetul isteț - cum Moș Nichifor căuta, la vreme de noapte, lupul în pădure, foarte de aproape cu tânăra și rotunda jupâneasă Malca din Târgul-Neamțului, își aduce aminte savuros de când, copilandru, i se duceau ochii, la scăldat, după picioarele goale ale unor fete care clăteau pânza, absolut întocmai cum își aduce aminte și Minulescu, omul stricat al orașelor.

Pe vremuri, criticii patrioți nemți aveau aceste două formule: *senzualitate ordinară* (gemeine Sinnlichkeit) pentru romanele franceze, *senzualitate sănătoasă* (gesunde Sinnlichkeit) pentru romanele naționale ale lor. Fără îndoială, formula se aplica totdeauna patriotic, chiar dacă în cartea franțuzească erotica era, evident, foarte modestă, iar în cea germană cititorul era șocat de-a dreptul de expresiile vulgare . Asemenea metodă de evaluare, așezată și practică de dragul unor idealuri, nu-i monopolul acelor critici nemți.

Nici Creangă și nici Minulescu nu puteau trata erotica așa cum cere filozofia morală a guvernatorilor și cum prescriu autoritățile, sociale sau intelectuale, care, din interese diferite, recurg ocazional la acea filozofie morală. Creangă a fost cenzurat; Minulescu, nu. Acestuia din urmă i s-a întâmplat să scrie mulți ani după ce Pierre Louys, Anatole France, Henri de Regnier, și mulți alții, modificaseră ireversibil paragraful care fixează limitele eroticii în codul moral-estetic al publicului larg.

Datorită faptului că literatura noastră era strâns legată de viața pariziană, folosindu-se amănunte de tehnică erotică ce erau hrana unui public adolescentin , textul lui Minulescu e de o inocență care va decepționa pe liceeni și liceene, pe pedagogi și pedagoage deopotrivă.

Și toate acestea pentru că lui Minulescu i se caută cusur și pricină cu orice preț - și negreșit, tactica bine întemeiată prevede să dai în sarcina unui autor, înainte de orice reprezintă păcatul cel grozav al imoralității.

Dar, sub bonomul joc al ambivalenței, cu efect comic sau nostalgic, mimul minulescian ascunde adevărata realitate a scăderii , sărăcirii, neîncrederii . Pierderea

centrului , securității sau orientării , garantate de miturile existenței și expresiei, induce, în fond, ca și „Romanța noului - venit” , declinul ireparabil. Bagatelizarea de suprafață – explozie verbală în lanț, spectacular-comică,- este doar o măsură de protecție și reparație. Deplasarea asociativă este enormă, constituind „artificiul” minulescian . Ea proliferază dislocări, contraste, aluzii, în care inovația rămâne tributară în primul rând bravadei (sentimentală, intelectuală sau artistică) . Creația esențială își acceptă , astfel, minima rezistență, declarată, de altfel, ca „*simplă vanitate* sufletească....ea îți dă iluzia de a fi descoperit ceva cu mijloacele aparatului tău de sensibilitate și alt *nimic*. Opera se arată, se simte doar.”.Refuzul total al rigorii devine pledoarie pentru manifestarea individualității și originalității, cu funcție neapărat compensatorie („vanitate.... iluzia....alt nimic”), și cu orice preț din instinctul „născocirii” , ca miracol sau „eveniment unic în felul lui”.

În *Corigent la limba română*, ca și în *Roș, Galben și Albastru*, autorul ne joacă ca pe niște marionete, cărora tot el le cântă pe un ton de umor rece aproape continuu. Când pomenește de lacrimi, Minulescu are grijă, nu numai să le usuce repede: le și anulează revenind printr-o originală modulație aspră, la tonul *blagueur*, care râsună în povestirea întreagă. Marionetele acestea sunt tipuri schematice, văzute după niște norme, pe care le putem numi clasice, ale fantaziei umoristice proprii orășanului român. Gazdele sentimentale, dar nedelicate la socoteli, ministrul zăpăcit și totuși impertinent, șeful de cabinet ștrengar și genial în învățeli, ziaristul transilvănean egal devotat Siguranței generale române și celei austro-ungare, sora de caritate rusoaică, exaltată și drăcoasă, revoltatul basarabean, bețiv și idealist din primul roman, ca și dascălii, directorii și liceenii, popii, cusătoresele și ofițerele, ca și fetele disponibile dintr-o stradă a Libertății din Pitești sau verișoarele accesibile; ca și Marele Duce rus care protejează pe o Lizică evadată, tot din Pitești, la Paris, sunt scheme amuzante, cuprinse într-un sistem popular de a imagina; e un teatru de păpuși al umorului și al satirei românești târgovețe. Minulescu literarizează un material consacrat, de exemple formale din reflecția psihologică populară, de ținte pentru gluma și spiritul popular. Fiecare sferă socială își instituie o experiență intelectuală și estetică, în sisteme de tipuri și scheme. Este dreptul artistului să le utilizeze. Printr-o vulgară scăpare din vedere, publicul sau criticii uită acest drept al artistului, și judecă opera după impulsurile și tendințele lor , pozitive sau negative. Romanele acestui poet au avut soarta să fie condamnate greșit, datorită unor asemenea scăpări din vedere.

Diverse tipuri de public, cu criticii lor, operează și ele cu scheme, fără să-și dea seama de acest apriorism. Public și critici visează anumiți țărani, preoți, doamne elegante; anumite scene și atitudini de amor sau altfel pasionale; anumite ideologii și psihologii, rural candide sau rural violente, gingaș sau grav boierești, cu parfum delicat tradițional sau cu aromă iute revoluționară - de exemplu. Un asemenea public și astfel de critici se întreabă dacă teatrul de marionete al lui Minulescu "exprimă" în mod serios "realitatea" psihică și socială construită în fantezia sentimentală, evident exclusivistă, a domniilor-lor. Astfel, teatrul de marionete se află înfierat ca literatură "neserioasă" și de un gust deloc elegant. Se ajunge pe această cale la concluzia că Minulescu bagatelizează realitatea românească. Fenomenul e învechit : în critica literară energia se cheltuiește mai ales în afară de chestiune. Este, se pare, un lucru de o ciudată greutate, a rămâne în discuție , a continua să existe atunci când e vorba de artă. Fără să-și dea seama, publicul pleacă de la sentimentul că arta nu-i materie care să poată fi acceptată în ordinea culturală: ea trebuie împopoțonată cu eleganțe sau cu niște bune intenții, pentru a deveni prezentabilă oamenilor "serioși".

Pentru a liniști cugetul cititorilor care nu sunt încă aprinși de perfectul fanatism al seriozităților diverse, se poate aminti că tipuri și scheme amuzante, ca ale lui Minulescu, nu pot fi plătuite altfel decât prin interpretarea unei realități: ele se nasc din stilizarea cu care spiritul popular operează asupra unor date empirice. Altfel ele n-ar fi inteligibile, deci nici valabile. Greutatea mare se ridică atunci când cititorul critic se supără, că marionetele n-au eleganța și adâncimea psihologică a personajelor din societatea bună sau din țărâtimea gravă și tragică, așa cum aceste lumi sunt imaginate de cititor însuși. Născută dintr-o nepricepere, greutatea aceasta e insolubilă.

Lumea văzută la nivelul boierănașului ruralo-suburban și lumea văzută la nivelul bucureșteanului din cafenea sunt, ca puncte de plecare pentru elaborarea estetică, egal valabile. Și boierănașul cu apucătură literară poate face, din cel mai duios și mai serios material rural, boieresc și semiboieresc, o operă perfect în gustul frizerilor esteți, iar stâlpul de cafenea, dacă e artist, va realiza artă exploatând cele mai "frivole" viziuni de trotuar.

Metoda și tehnica artistului sunt strâns legate de existența și de originalitatea figurilor. Marionetele trebuie jucate repede, și cu mișcări scurte: în acest joc Minulescu e maestru. Povestirea lui dă impresia accelerării continue, ca în comedia populară italiană. E și tempo natural al omului de oraș. Totul e schițare și generalități. "Subdirectorul pensionului este lung și subțire, cu obrajii mâncați de vărsat negru și cu barba năclăită și retezată scurt ca o bidinea de spoit latrinele. Poartă cizme, dantură de aur, ochelari negri pe după urechi, pălărie moale cu borduri late" - reprezintă, de exemplu, un maximum de insistență pitorească; și atât ajunge pentru ca fantoșa să fie întreagă pentru mișcările ce are să le execute.

Comparațiile se revarsă cu exces, tot așa cum, la Creangă, citarea de zicători populare oprește în loc la tot pasul cu o nelipsită "vorba ceea". Și comparațiile unuia și "vorba ceea" a celuilalt sunt uneori abuzive: întreruperile acestea ar câștiga în efect dacă ar fi rare. Însă amândouă imprimă, deopotrivă, dicției caracter popular. Amândouă, acumulate fără măsură, apar deopotrivă supărător artificiale. A compara de două ori cu Betleemul locul de întâlnire pentru afaceri sexuale nu e numai inutil ireverențios, ci și radical fals- simplu și regretabil simptom al grabei de a compara.

Orientarea și planul de situație al povestirii autorul le anunță ingenios și clar: povestea începe, propriu-zis, după ce "lumea basmelor a fost anexată la rubrica faptelor diverse". "Amintirile trecutului (astfel completează mai departe eroul povestitor) încep să evadeze din sufletul celui care a devenit bărbat, ca niște pușcăriași printr-o spărtură secretă a zidului... Pătuiagul în care citisem pe *Werther* și pe *Manon Lescaut* îmi pare nacela unui balon captiv, care în loc să mă înalțe, mă coboară spre pământ". Ajuns în București, băiatul e lovit de o "noutate" totală. "Noțiunea exactă a cuvântului noutate abia acum o capăt și eu". Acum obiectul e desfășurat întreg. Înțelegem că, și de acum încolo ca și pentru trecut, lucruri și oameni nu sunt arătați de un bucureștean care-și trece bacalaureatul ușurel fabricat la unul din pensioanele ilustre pe vremuri pentru asemenea operații, de un bucureștean tipic, cu tipică viață de student român petrecută la Paris, fără ambiții și griji academice, și întoarsă la tipica perspectivă de intelectual din Cafeneaua "Kubler".

"Voi construi ceva numai pentru mine și pentru cei câțiva vagabonzi cari vor avea curajul să se adăpostească sub acoperișul fantaziei mele"... Din presimțirile energice care încep cu vorbele aceste îmi pare realizat cel puțin atât: că Minulescu și-a împlinit ideea, a lui cu totul, de a ne prezenta, în cadrul și sub normele unui teatru de tipuri, o viziune meșteșugit animată, extrasă original din experiența vieții a bucureșteanului și îndeobște a orășanului român dispus să-și savureze, în presto

humoristic, o lume schematizată potrivit curiozităților originale ale spiritului său. Pentru aceasta, opera lui este eminent locală. Simbolistul franțuzit a scris, ca intelectual bucureștean, două cărți populare și foarte literare.

Punctul de plecare fiind astfel, artistul a închis ușa, din capul locului, oricărei tentații de "stil frumos"; ceea ce dă povestirii sale farmecul unei proaspete și vii simplități. Evitarea stilului frumos merge până la neglijență. Minulescu scrie într-un loc "eu *însuși*"; în câteva locuri scrie pe groaznicul *Or* la început de propoziție, acel *or* francez vârat grosolan în românește de avocații și gazetarii franțuziți și incuți de acum șaizeci de ani; iar în două rânduri dă unui subiect plural verb la singular. Mă tem totuși că acest vulgarism valaho-oltean va învinge în cele din urmă : se face din ce în ce mai obraznic.

"Roșu, galben și albastru" a fost, însă, în ciuda criticilor , un roman de mare succes la public și cu un număr foarte ridicat de vânzări.

Argumentul lui Ion Minulescu în legătură cu arta sa , definește un punct de vedere non-conformist și-i explică pe deplin succesul : « ...A crea înseamnă a dărâma mai întâi. A dărâma însă nu înseamnă a distruge. Din orice fel de material vechi se pot crea o infinitate de forme noi. Ruinele se distrug, nu se transformă. La nevoie se pot chiar păstra. Ruinele însă nu se imită niciodată. Frumosul nu se poate încătușa într-o anumită formă.(.....)În artă noul născut devine matur numai după ce începe declinul epocii care l-a produs. Cel care se adăpostește sub acoperișul așa-zisei tradiții artistice , nu poate fi artist cu adevărat. Tradiția nu crează decât copiiști, papagali, savanți și caligrafi. »

Concret, prin romanele « Roșu, galben și albastru » și prin « Corigent la limba română » , Ion Minulescu a creat romane autobiografice, romane-confesiuni, fără să mai utilizeze convenția , devenită obligatorie , de a prezenta spovedania sub forma unor « caiete găsite ». Fățiș, sriitorul intră în făptura personajului său, cu toate riscurile e le comportă procedeul, și, doar îi schimbă numele , la fel cum a făcut și Rebreanu în « Calvarul » , cum va face Stere, cu ciclul « În preajma revoluției ».

Tot fățiș , materialul propriei vieți , fără prea mari transformări și fără interpretări sensibile, intră în epica celor două romane , concurând imaginația , înlocuind-o , de fapt, cu transcrierea biografică.

În baza setei de originalitate , prozele minulesciene cunosc toate, apariții și în presă și în volume cu caracter manifest, după cum însăși numele lor p dovedesc. De asemenea, ele pot părea chiar foiletoane-colaj , inclusiv în momentul editării lor în volume prin încadrarea episoadelor în așa – numitele "titluri.- ramă " , în maniera strict publicistică a reclamei: "Umbra lui Mircea la Cozia și liceul din Pitești", "Viața unui student la Paris ", "Spovedania unui candidat la sinucidere " , etc.

Astfel, proza lui Ion Minulescu se dezvoltă între perspective de realism critic, carnavalesc, baroc, fantastic și comic absurd, mișcându-se aluvionar , între un fel de renaștere și baroc.

Bibliografie

Davidescu, Nicolae- Minulescianismul, Aspecte și direcții literare, 1914-1921, I, București, Editura Viața Românească
Dănciulescu, Sina – Poetica Minulesciană, Interpretări Critice, Scrisul Românesc, Craiova, 1986,
Gafița, Mihai-Romanul «Corigent la limba română » și proza lui Ion Minulescu, prefață la roman, București, Editura Minerva, 1971
Lovinescu, Eugen- Ion Minulescu, Scrieri, Vol. I, București, EPL, 1969
Perpessicius- Mențiuni critice, Seria I, Editura Literară a Casei Școalelor, 1928

ENTRE HISTOIRE ET LITTÉRATURE : EDIFICATION DES „MYTHES”

Dan Horia MAZILU
Academia Română

Résumé : *Relues en dehors de l'espace que les historiens des temps modernes jalonnent rigoureusement, les textes des érudits roumains des premières décennies du XVI e.s. , attestent des ouvertures surprenantes, telles que la capacité de raconter les faits autrement que leurs prédécesseurs.*

Mots-clés : *érudit, histoire, raconter*

Re-citite în afara spațiului pe care istoricii vremurilor moderne îl populează cu filtrele riguros construite și dirijate spre cernerea nemiloasă a adevărului, textele cărturarilor români din primele decenii ale secolului al XVI-lea - scrieri pe care și autorii lor le voiau a fi, fără îndoială, istorie - atestă surprinzătoare deschideri, între care cu deosebire relevante sunt înclinarea și capacitatea de a povesti faptele altfel de cum o făcuseră predecesorii. Nu ne vom opri aci asupra imboldului lăuntric sau a pildelor exterioare care i-au determinat pe cronicarii moldoveni ai epocii post-ștefaniene (pentru Țara Românească, în absența textelor, construcțiile nu pot ieși de pe terenul supozițiilor) să scrie altcumva decât analiștii secolului anterior, să părăsească desuetul tipar al însemnării domnilor și domniilor și să nutrească ambiții de altă extracție. Nu vom zăbovi nici asupra însemnătății acestei schimbări de atitudine în relația autor-text (modificare ce cuprinde toate atributele și semnificațiile esențiale ale unei veritabile "revoluții"). Vom constata numai că, departe de a se materializa în apariții izolate (ușor de plasat sub semnul accidentalului), inițiativele de acest fel - ce se cuvin descrise și interpretate din unghiuri care să îngăduie valorificarea quasi - integrală - prepară și argumentează (stabilind niște legături coerente) *mișcarea literară* a lui Macarie de Roman și a discipolilor lui, străluciți reprezentanți ai "scrisului artist". Construirea "povestirii" (într-un sistem bine articulat), înclinația spre „istorisire”, spre dezvoltările narative prilejuite de un anume subiect - marcă esențială a ansamblului de modificări amintite mai sus . se va exercita cu predilecție (cu necesitate, am zice, dacă examinăm înlanțuirea faptelor dintr-o altă perspectivă) asupra *începuturilor*. „Mitul” primordial

În culegerea de cronici rusești denumită *Voskreskaja Letopis'*, alcătuită spre sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul veacului al XVII-lea, al treisprezecelea capitol este intitulat (în traducere): *Povestire pe scurt despre domnii Moldovei, de când s-a început Țara Moldovei, în anul 6867 (1359).*

O cronică a Moldovei, deci, pe care primul ei editor român, Ioan Bogdan, a numit-o, lipsit de orice punct de sprijin, *Cronica anonimă*,¹ dar care va intra în seria scrierilor de factură similară însoțită de sintagma *Cronica moldo-rusă*¹ . O cronică scrisă indiscutabil în Moldova³ în slavona medio-

¹ Ioan Bogdan, *Vechile cronici moldovenești înainte de Ureche*, București, 1891, p.182-189 (textul slav), 235-239 (traducerea) (în Rusia scrierea fusese editată, într-un corpus masiv la 1856). Studiul introductiv republicat în I. Bogdan, *Scrieri alese*, ediție de G. Mihăilă București, 1963, p.316-320.

Retipărită în *Cronicile slavo-romane din sec.XV – XVI, publicate de Ion Bogdan* ediție revăzută și cpmpletată de P.P. Panaitescu, București, 1959, p. 152 – 154 (introducere), p.154-157 (textul slav), 158 – 161 (o traducere revizuită).

bulgară (idiom ce izbuteste să-și salveze unele particularități lexicale și după operația, firească, de adaptare la normele est-slave, întreprinsă de autorii compilației rusești), și aflată în relație directă - informații comune - cu acea variantă a cronicii de la Putna copiată în sbornicul de la mănăstirea Slatina. Ioan Bogdan o credea alcătuită în vremea lui Ștefan cel Mare (atribuind toate știrile ulterioare compilatorului rus⁴), socotind că din Moldova "a luat-o cu sine unul din oamenii lui Ivan III, marele cneaz al Moscovei, cu care Ștefan cel Mare au avut dese relațiuni și al cărui fiu, Ivan Ivanovici, a luat în căsătorie pe fiica lui Ștefan, „Elena”.⁵ Dar ultimele informații din *Cronica moldo-rusă* se referă la domnia lui Bogdan (cel Orb), fiul lui Ștefan cel Mare (moartea lui Ștefan însumi este relatată în text) și această ultimă parte nu pare a fi o adăugire ulterioară. Cronica putneană este și ea un produs al epocii de după Ștefan cel Mare, fiind probabil scrisă în vremea lui Ștefan cel Tânăr (1517-1527), iar legătura strânsă dintre aceste scrieri datează - spune P.P. Panaitescu - și *Cronica moldo-rusă*. Și are, se pare, dreptate. Deplasarea în Rusia a compunerii s-a petrecut în timpul lui Petru Rareș (domn în două rânduri : 1527-1538 și 1541-1546), epocă în care soliile băteau des drumul între Suceava și Moscova.

Neentuziasmantă pentru istoricii aflați perpetuu în căutarea unor știri noi⁶, interesându-i într-o oarecare măsură pe cercetătorii aplecați să distingă sămburele de adevăr îmbrăcat în "legendele întemeierii", *Cronica moldo-rusă* conține "una din cele mai curioase tradițiuni moldovenești asupra înființării Moldovei. (I. Bogdan), operă literară de ficțiune plasabilă lângă *Viața*

Sfântului Ioan cel Nou scrisă de acel cărturar Grigore din vremea lui Alexandru cel Bun. Iată o în rezumarea aceluiași I. Bogdan : "După dânsa (tradiția cu pricina – n.n.), doi frați, *Roman* și *Vlahata*, fug din *Veneția* din pricina persecuțiunilor *ereticilor* asupra creștinilor și se duc în *Roma veche*, unde își zidesc o cetate cu numele *Roman*, și trăiesc într-însa pînă la despărțirea bisericii lui Hristos în apuseană și răsăriteană sub papa Formos. Atunci *latinii* își făcură o *nouă Romă*, iar *românenii*, cu credința lor ortodoxă, rămaseră pe lângă *Roma veche* ; astfel purtară ei război pînă în timpul lui *Vladislav*, regele Ungariei, care în sufletul lui era creștin și nepot lui Sava arhiepiscopul săebesc, ca rege însă era latin. Acesta, fiind strămtorat rău de tătari, cere ajutor de la noii și vechii râmneni , cari îi și împlinesc dorința. Noii râmneni însă, ca să se scape de dușmanii lor, roagă pe *Vladislav* într-o scrisoare să pună în primul plan de bataie pe vechii râmneni, că doar vor cădea cu toții; iar de nu vor cădea, să nu-i lase a se întoarce în vechiul Râm, ci să-i colonizeze în țara sa. Lupta se întâmplă, vechii râmneni se bat vitejește, însă nu cad decât foarte puțini dintre dânsii.. Regele le mulțamește și înduișat de bărbăția lor, le descopere intriga noilor râmneni și le propune să se așeze în țara sa. Atunci vechii râmneni cer de la *Vladislav* să-i lase a trimete acasă oameni cari se vadă ce s-a întâmplat cu casele și

³ Fapt dovedit suficient de I. Bogdan (vezi *Scrieri alese*, p. 316) și reargumentat de P.P. Panaitescu în *Introducerea ce precede reeditarea din Cronicile slavo-române* (p. 152 - 153).

⁴ „De la Ștefan cel Mare încoace cronică anonimă (judecând după forma ei analitică și după pasajul de sub anul 7005 (1497), care este evident un rezumat) pare a fi un *extras din analele putnene*, făcut de *primul compilator* al *Yoskresenskajaletopisi* din redacția completă a acestora. Tot acel compilator a adus de la sine ultimul pasaj despre Bogdan cel Orb, care nu poate fi împrumutat din analele putnene, deoarece ar conținea atunci o dată mai precisă” (I. Bogdan, *Scrieri alese*, p.318).

⁵ Op. Cit., p. 318.

⁶ „Importanța acestui letopiseț al Moldovei este redusă, deoarece este mult prescurtat față de celelalte cronici moldovenești. O singură știre în plus se află în această cronică față de celelalte cronici : existența a patru fii al lui Ștefan cel Mare” (P.P. Panaitescu, în *Cronicile slavo-române*, p-154).

femeile lor; după ce oamenii trimiși se conving că totul era pustiit de noii rămleni, ei se hotărăsc a primi oferta regelui, însă cu condiția ca aceasta să-i lase în legea lor. Regele le dă loc de șezut în Maramureș, la Criș. Ei se căsătoriră cu unguroaice, le întoarseră pe acestea la legea lor, se înmulțiră și trăiesc acolo până astăzi. Din ei a ieșit Dragoș. După acesta se povestește apoi cunoscuta versiune asupra pornirii la vânat, trecerea munților, omorul zimbrului, întoarcerea lui ca să aducă și pe tovarășii săi în țara ce i-a plăcut, ocuparea țării, alegerea de domn, faptele lui în domnie și moartea lui”⁷.

S-a observat cu ușurință că legenda din *Cronica moldo-rusă* are câteva elemente comune cu tradiția din cronica lui Ureche, cu versiunea propusă de interpolatorii lui Ureche și cu părerea lui Miron Costin. I. Bogdan distinge "trei puncte comune" : 1. originea lui Dragoș și a oamenilor săi de la Maramureș; 2. originea maramureșenilor de la Roma ; 3. lupta dusă împreună cu Vladislav, regele Ungariei (la Simion Dascălul "Laslău craiul unguresc"; contra tătarilor.⁸

Sunt în țesătura narațiunii ce trebuie să facă din *Cronica moldo-rusă* unul dintre cele mai faimoase texte ale literaturii noastre vechi câteva fapte (personaje, în speță, și evenimente) cărora savanții, constatând alăturarea după principiul simultaneității a unor evenimente despărțite de intervale cronologice apreciabile, le-au căutat corespondentele în realitate. Trecând pe lângă Sava, primul arhiepiscop al sârbilor (1219-1235), frate al regelui sârb Ștefan Primul Încoronat, prezintă ortodoxă pertinentă în compunerea autorului român⁹, și pe lângă Formos papa¹⁰, ce s-a despărțit de la ortodoxie la legea latină, personaj cu existență controlabilă, de o oarecare faimă în memoria oamenilor de carte din estul și sud-estul Europei¹¹, cercetătorii s-au oprit în preajma aceluia rege Vladislav, nepot de frate al lui Sava arhiepiscopul sârbilor", "botezat de dânsul", care "păstra credința lui Hristos în taină, în inimă, iar după limbă și după orânduiala crăiască era latin". Mal puțin înclinați să vadă în acest Vladislav "Laslău" pe Ladislau I cel Sânt (1077-1095)¹², cercetătorii i-au propus, pe rând, pe Ludovic I de Anjou - în vremea căruia sunt alungați tătarii din Moldova¹³ -, pe un voievod Ladislau al Transilvaniei sau pe Ladislau al IV-lea Cumanul

⁷ În scrieri alese, p. 318 - 319

⁸ I. Bogdan, în *Scrieri alese*, p.319. Gheorghe I- Brătianu reține doar două convergențe: 1. bătălia "craiului unguresc Laslău" cu tătari ; 2. originea romană a luptătorilor care iau parte la ea, din care se trag pe urma întemeietorii Moldovei (*Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești*, Ed. Eminescu, București, 1980, cap. *Roman și Vlachata în tradiția iatică a descălecatului Moldovei*, p.157-172

⁹ Fără a fi cumva rudă cu vreunul dintre regii Ungariei. Să menționăm că atât acest Sava, cât și Ladislau I cel Sânt, Regele Ungariei (1077-1095) sunt amintiți în introducerea culegerii *Vogkresenakaja letopis'*

¹⁰ Legat al Papei Nicolae I, trimis în Bulgaria (1866), pentru a consolida relațiile dintre Roma și țarul Boris. Conflictele în care intră cu patriarhia din Bizanț lămuresc acea "despărțire de la ortodoxie". Va ajunge el însuși papă al Romei între 891-895. Incluziunea acestui papă Formosus ar fi, după opinia lui D. Onciul, singurul element istoric ce merită atenție în țesătura legendei (vezi D. Onciul, *Papa Formosus în tradiția noastră istorică*, în *Lui Titu Maiorescu, omagiu*, București, 1900, p.622-623)

¹¹ Într-un sbornic copiat la mănăstirea rusească Solovețk se află, între altele, un tratat intitulat *Povestire despre latini, cum s-au despărțit de pravoslavie*, împărțit în câteva capitole : *Despre papa Formos*, *Povestire despre papa Ioan*, *Despre blestematii latini*, *Despre Petru gângavul* (cf. I. Bogdan, *Scrieri alese*, p.284).

¹² În Transilvania a ființat o tradiție a luptelor dintre acest Ladislau I și tătari (vezi Vasile Drăguț, *Legenda "eroului de frontieră" în pictura medievală din Transilvania*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, tom XLIII, 1974, nr.2, p. 21-39)

Legende despre Ladislau I comunică și Bonfinius în *Historia panonica Coloniae* 1690, p.144, 158-159.

¹³ Vezi D. Onciul, *Tradiția istorică în chestiunea originilor române*, în *Analele Academiei Române*, Mem. Sect. Ist., seria 2, XXIX, 1907, p.575 și urm. Același Ladislau I cel Sânt a avut - relatează o cronică maghiară din secolul al

(rege pe la 1272-1279), în vremea căruia a avut loc o mare invazie tătarăască sub conducerea lui Nogai și care era bănuț de clerul catolic de "erezie și legături cu necredincioșii"¹⁴

Acest demers nepotolit pentru conservarea "legii" (așezându-se în Maramureș, râmleii cei vechi îl roagă pe Vladislav "să nu-i împingă la legea latina și să le dea voie să-și ție legea creștină grecească"), cu semnificații stabile în momentul scrierii cronicii, grefat pe opoziția mereu reliefată dintre legea nouă a „latinilor” și credința cea veche a râmleilor”, în care putem vedea o amintire a „fazei catolice” din trecutul românesc ori o contaminare între cunoștințele despre românii antichi și cele despre catolici și ortodocși, refăce într-o tradiție culturală persistentă lupta dintre Bizanț și Roma, continuă opoziția plină de osârdie dogmatică pe care șiruri de patriarhi ai Constantinopolului au ridicat-o în calea tentativelor (întreprinse cu deosebire de Paleologi, în eforturile lor de salvare a imperiului) de "unire" cu Roma. Temeiul istoric nu lipsește - s-a afirmat că războaiele necurnate și cucerirea "Romei vechi" reprezintă o aluzie la cucerirea Constantinopolului de către "latini" (prima jumătate a secolului al xill-lea)¹⁵ - și lumea românească, post-bizantină în convingeri, rezonează în chip particular la stimulii vechii rivalități.

În țesătura astfel încheată (fabulație pură, invenție epică, elemente ale unor realități "filtrate" de tradiție, reminiscențe ale mării rivalități, informații solicitate patrimoniului cultural"¹⁶) - "basm" îi zice Ioan Bogdan - sunt introduși Roman și Vlahata, eroii eponimi, "adaptare la împrejurările românești ale acestui mod de a lămuri nașterea și dezvoltarea popoarelor destul de obișnuit în analistca slavă, ca de altfel în toată istoriografia antică și medievală"¹⁷. Sunt frați, firește (P.P. Panaitescu îi socotește eroii eponimi ai celor două state românești, Moldova și Țara Românească¹⁸, deși ne-am permite să observăm că narațiunea se referă doar la întemeierea Moldovei), așa cum recomandă modelul ce funcționează fără greș în constituirea legendelor despre începătorii de seminții (după *Scriptură*: Sem (Sin), Ham și Lafet, fiii lui Noe), de popoare sau de orașe. Le-topisețul rusesc, zis al lui Nestor, în copia făcută de Lavrentie, îi numește pe *Radim* și pe *Viatko* drept întemeietori ai triburilor radimicilor și viaticilor. În cronicile slavilor de apus sunt amintiți *Leh*, *Ceh*, *Rus* și *Meh* (pe *Leh* și *Rus* îi știe și Paisie Ligarides arătând în *Hresomolghionul* său că domneau unul în *Lehia* celălalt în *Rusia*). Lista conține exemple celebre, altele mai puțin cunoscute : Varșovia a fost clădită de frații Wars și Sava, iar Kievul, orașul lui Kyj, a fost zidit de cei trei frați Kyj, Scek și Horiv¹⁹ etc.

Viabilitatea clișeului este certă. Grecul Paisie Ligarides, trăitor o vreme în țările Române, încearcă și el (sursa?) constituirea unei perechi de "făuritori ai începuturilor". Dar el scrie în secolul al XVII-lea, când, mai ales din vremea lui Matei Basarab, Țara Românească (Ungrovlahia) este frecvent denumită Țara Muntenească. Schimbare ce se reflectă în construcția lui Ligarides din

XV-lea - o intervenție miraculoasă ajutându-l pe Ludovic I de Anjou într-o bătălie cu tătarii la 1343 sau 1345 (vezi Ghe.I. Brătianu, loc.cit.).

¹⁴ Vezi Ghe.I. Brătianu (loc.cit.) care nu exclude, însă, o posibilă trimitere către Ladislau I cel Sfânt.

¹⁵ Vezi P. Chihaia, op. Cit.

¹⁶ În Alexandria (roman ce se va traduce la noi destul de devreme dar care a circulat în haină slava încă de timpuriu) se vorbește despre frâncii de la Troada care, după ce au mers la Râm, "făcură *Vineția*" iar la Râm fu întâi Roman și pe numele lui se chlema Râmul (...) (vezi și P. Chihaia, op.cit., p. 73-74)

¹⁷ Ghe.I. Brătianu, op. cit., p.159.

¹⁸ În Cronicile slavo-române, p.154.

¹⁹ Vezi în *Povest' vremennyh let* : "Și au fost trei frați: unul se numea Kyj, al doilea Scek, al treilea Horiv, iar sora lor Lybed. Ședea Kyj pe un munte, unde azi este (...) și zidiră un oraș întru numele fratelui lor celui mai mare și îi puseră lui numele Kiev. Și era lângă oraș (...) "(după *Povest'vremennyh let*, partea I, ed. de V.P. Andrianova-Perets, Moscova, 1950, p.11)

Hresmologhion : "Unii au spus ca Leh și Rus erau frați și că au domnit unul în Lehia și altul în Rusia, după cum și cele două căpetenii de oaste Munteanu și Bogdan, în Valahia și Bogdania"²⁰.

Dincolo de încercările de așezare a celor doi eroi eponimi peste niște existențe istoricește confirmate²¹ rămâne povestea, bine construită, echilibrată, deloc monotona, care dă consistență unei ascendențe nobile a maramureșenilor, (îmbinând ingenios denumirea internă *român* cu cea externă, *valah*), identifică niște predecesori și oferă, astfel, o justificare pentru prezența ei în culegerea rusească, întrucât cele mai multe dintre textele antologate în *Voskresenskaja letopis'* stabilesc genealogii: *Începutul pravoslavnicilor stapânitori ai marelui cnez nusești*, a căror rădăcină se trage de la Avgust, împăratul roman, rodosloviile unor cnezi ruși de mână a doua, catalogul orașelor rusești, începutul principilor lituanieni, o cronică universală de la Adam până în timpurile mai noi etc.²² *Cronica moldo-rusă* propune un drum care să nareze *obârșia română* a primilor "descălecători", păstrată în tradiția populară și confirmată de cronicarii din țările vecine, un mit primordial, necesar în sine și trebuincios ca suport pentru legenda-tradiție a „descălecării” și ea întrucâtva remodelată în mediul curții voievodale.

Constatarea lui Ioan Bogdan despre existența, în veacul al XVI-lea, a câtorva "versiuni amplificate asupra descălecării, unele chiar cu totul deosebite între sine"²³, pare exactă. Cronică lui Ureche reproduce o versiune quasi-populară, cu iz de poveste de tranșumanță: "Că înlănd păștorii de la Ardeal, ce să chiamă Maramurăș, în munți cu dobitoacele, au dat de o fiară ce să chiamă *buor* și, după multă goană ce o au gonit pînă munți cu dulăi, o au scos la șăsul apei Moldovei (...) între acei păstori ce au nemerit locul acesta, fost-au și Dragoș, carele au venit de la Maramurăș, carele să vedea și mai de cînte și mai de folos decătu toți, pre carele cu toți l-au pus mai mare îi purtătoriu lor"²⁴. Acestei versiuni socotește de cuviință Simion Dascălul să-i adauge drept preambul povestea (generată și ea de un "loc comun" căturăresc: Dacia ca loc de exil") cu "oamenii răi" trimiși de "împăratul Râmului" în ajutor lui "Laslău craiul unguresc" ce combătea contra tătarilor. Zice interpolatorul, în capitolul *De ijderenia moldovenilor*, că s-a folosit de "letopisețul cel unguresc". Deși Ioan Bogdan se îndoiește de existența unui asemenea letopiseț presupunând ca interpolatorii au utilizat un text atribuit unui autor din Maramureș, deci unui ungurean (op. cit. p. 320), indicația lui Simion Dascălul nu poate fi pusă integral sub semnul întrebării; versiunea vehement incriminată de generațiile ulterioare de istorici români se putea adăposti în scrierea, de circulație în mediile catolice din Moldova (căci o cunoștea, pe semne, Bandinus), alcătuită de un ungur stabilit prin partea locului.²⁵

Versiunea "descălecării" din *Cronica moldo-rusă* părăsește tradiția "zicerii păstorești" și arborează un aer demn, voievodal. Dragoș, bărbatul înțelept și viteaz, apare de la bun început, pomește "cu drujina lui (era, deci, cneaz) la vânătoare de fiare și au aflat supt munții înalți urma unui bour și au pornit pe urma bourului prin munții înalți și au trecut peste plaiurile înalte, adică munții, și au ajuns pe urma bourului la locuri de șes și frumoase și au prins din urmă călări pe bour la un râu, pe mal,

²⁰ Vezi și P. Chihaia, op.cit., p.83.

²¹ Pe baza unei relații a misionarului italian Giovanni da Pino del Carpine, Ghe.I. Brătianu încearcă să identifice, în Roman, pe un Roman, principe ucrainean (amintit pe la 1247), nepot al lui Roman Mstislavovici, fiu al lui Danilo de Halici, iar în Vlahata - cu mai puțină certitudine - pe un Aloha (Olaha), ce putea fi voievod al valahilor din Galiția, venit probabil din Maramureș și așezat pe versantul nordic al Carpaților (pentru amănunte vezi cap. *Roman și Olaha, dusesse ruteni*, în op.cit., p.162-171).

²² Vezi I. Bogdan, *Scrieri alese*, p. 318

²³ *Ibidem*, p. 319

²⁴ Vezi Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, texte stabilite, studiu introductiv, note și glosar de Liviu Onu, București, 1967, p.72, 76

²⁵ Vezi P. Chihaia, op.cit., p.83

sub o salcie și l-au omorât și s-au ospătat din vânatul lor"²⁶. Expediția, narată cu amănunte ce dau mișcare și culoare, are prestanță feudală și iese de sub semnul întâmplătorului. Dragoș a fost "ridicat domn și voievod și de atunci s-a început, cu voia lui Dumnezeu, Țara Moldovei"²⁷. Vânătoarea, expediția cinegetică armată condusă de stăpânitorul feudal, era un *motiv* familiar cărturarilor români. *O întâmplare de vânătoare* furnizează elemente pentru descifrarea împrejurărilor în care urcă pe tron Vlad, fiul lui Dan I.; tot printr-o *vânătoare* sunt materializate, la nivelul poeziei medievale, pretențiile de moștenitor al tronului Țării Românești ale lui Dan al II-lea; în fine tot un *exercițiu cinegetic* centrează legenda întemeierii Țării Românești (legată de povestea nașterii lui Iancu de Hunedoara) introdusă de Paisie Ligarides în Hresmologhionul său.²⁸ Este foarte probabil ca legenda „descălecatului”, în forma ce o adăpostește *Cronica moldo-rusă*, să fi căpătat contururile esențiale în timpul lui Ștefan cel Mare, voievodul ce a făcut din cultul strămoșilor domnești, cu care și punea în relație directă propria stăpânire, o chestiune fundamentală. Refacerea - cu noi elemente de cronologie - a pietrelor tombale ale antecesorilor se realizează, în cașul lui Dragoș, printr-un gest plin de semnificație: mormântul, pe piatra căruia primul voievod este denumit "strămoș", va fi mutat la Putna. Tot la Putna - metropolă culturală și necropolă domnească în intenția voievodului - este transferată și biserica de la Volovăț, ctitorie atribuită lui Dragoș. Același Dragoș, în fine, își găsește locul în șirul de domnitori eternizați în *Pomelnicul de la Bistrița*²⁹. Literații urmau a da un veșmânt pe potrivă, mândru și demn, "începuturilor". Și autorul *Cronicii moldo-ruse*, prin "Legenda descălecatului" și "mitul primordial" ce-i servește drept prolog, face acest lucru.

„Mitul” necesar

Dincolo, iarăși, de discuțiile istoricilor, preocupați - cu intermitențe - să distingă participările, deosebite, ale "povestirii" și "realității" în configurarea "tradiției naționale despre originile Țării Românești"³⁰, în marginea chiar a amestecării faptelor documentar controlabile cu legenda, zămisirea *poveștii culte* despre Radu Negru voievod - așa cum pătrunde ea în textele istoriografilor din secolul al XVII-lea mai ales - este un demers ce ține neîndoiește de literatură.

Între disputele istoricilor au existat perioade de acalmie, când adunarea în jurul câte unei teorii de autoritate (cum au fost cele ale reprezentanților „școlii critice”) părea a oferi o soluție și a instala un oarecare echilibru. Echilibrul se frânge apoi, odata cu formularea unei îndoieli, și discuția reîncepea până la găsirea unei noi platforme de stabilizare. Între istoricinu se va așeza, probabil, niciodată o liniște deplină, căci ipotezele lor par a urma succesiunea dictată de o infinită reciclare. Noi elemente, odată depistate, se vor transforma în argumente și controversa va reîncepe. Pentru Hasdeu și Onciul, de plidă, „Negru” ar fi fost un nume dat de vecini, sprijinit și de capul de „arap” din emblema Țării Românești publicată în lucrarea lui Levin Hulsius (Nurnberg, 1597). S-a spus apoi că acest cognomen îl desemna pe cel ce a hotărât pecetea cu corb pentru Țara Românească (revendicată ulterior, din motive lesne de înțeles, de către Mihneștii „Corvini”) și nu prea agreată, ac atare, de Basarabii din secolul al XVII-lea; compilația

²⁶ *Cronicile slavo-române*, p. 159-160

²⁷ Op. cit. p.160

²⁸ Pentru alte elemente vezi Anton Balotă, *La litterature slavo-roumaine a l'epoque d'Etienne le Grand*, în *Romanoalavica*, I, București, 1959, p. 224-227

²⁹ Vezi Anton Balotă, op.cit. p.227.

³⁰ Formulare cu care Alexandru Lapedatu își intitula o comunicare ținută, în 1923, la Academia Română și publicată în *Anuarul Institutului de istorie națională* Cluj, 1923, II, p.289-313 Vezi Gheorghe I, Brătianu, op.cit, p-87*

de cronici alcătuită la curtea lui Matei Basarab va prefera deci să dea în extenso „titulașul”).

În fine, Gh. I. Brătianu, cercetător înclinat să acorde, în urma unui serios examen științific, oarecare credit „tradiției descălecătorului” – observă că „Negru”, voievodul numit astfel, venea din Ungaria „Neagră”, țara de margine a regatului (numit de obicei Ungaria „Albă”), loc de curând ocupat, adică Transilvania. Ce mai spun istoricii? Concluzia lui D. Onciul privind „miezul istoric” al legendei este acreditată de examenul critic întreprins de Ghe. I. Brătianu: „Cât despre *Radu Negru* devenit în acest fel fondator al statului, nu poate, după cele arătate, să mai încapă îndoială că personajul istoric al mitului este Radul Basarab, domnul Țării Românești, care după 1372, părăsește feudurile ungurești Amlaș și Făgăraș, desfășcându-se de suzeranitatea regelui Ungariei; Radul Basarab întemeietorul Tismanei, Coziei și Cotmenii și probabil încă și al altor mănăstiri și biserici, glorificat de călugări mai mult decât vreunul din redecatorii săi și numit în tradiția de la Tismana ca fondator al statului. Dat fiind de o parte Radul-Vodă al călugărilor, de altă parte Negru-Vodă al tradiției populare ca fundator, cronicarii au împreunat pe amândoi în personajul astfel plăsmuit al lui *Radul Negru*. Radu Negru apare datorită confuziei „între întemeietorul, descălecat din Ardeal, și adevăratul Radu-Vodă de la sfârșitul secolului al XV-lea, confuzie sporită și dezvoltată apoi de relațiunea literară a cronicarilor târzii”, prin unirea unor „trăsături de la cel mai recent, mai cunoscut, mai viu în amintirea cronicelor” cu „un fond mai vechi, de a cărui existență iarăși nu ne putem îndoii”

Istoria literaturii s-a arătat în mică măsură interesată de descifrarea elementelor care au condiționat și asigurat apariția, conservarea și dezvoltarea legendei „literare” despre Negru Vodă întemeietorul. S-a mulțumit să constate prezența ei în scrierile de tip compilativ din secolul al XVII-lea. Alăturarea acestei construcții de legende moldovenești și, de aci, declararea unor simetrii (nelipsite de semnificații) păreau a epuiza chestiunea. Cam puțin, totuși pentru elucidarea unei probleme pe care doar o privire de suprafață o poate lipsi de însemnătate, căci închegarea - pe baza unei tradiții populare, la care se adaugă elemente fumizate de istorie - a legendei despre *fondator* reprezintă, în fapt constituirea unui *mit* al începuturilor. Era un *mit necesar*, menit să acopere un spațiu controversat, o completare pe care „literatura” o fumizează istoriei într-o formă ce topește și armonizează mobilurile (nu puține) ce au impus această alcătuire. Și nu întâmplător această creație aparține nu secolului al XVII-lea, ci veacului precedent, când, din semnele puține pe care le putem recupera, istoria - ne dăm seama – începuse, cu destulă stângăcie, dar perseverent, să uzezeze uneltele literaturii (o transformare internă, o veritabilă evoluție prin forțe proprii, străină de atât de des invocatele înrâuriri).

S-a stabilit că tradiția despre acel Negru Vodă, „descălecat” și „întemeietor” a gravitat cu consecvență în jurul câtorva centre. Întâi în preajma Câmpulungului, capitală veche, centru care va „recidiva” și mai târziu revendicându-și privilegiile de cetate de scaun a întâiului întemeietor. Apoi se produce translația spre Curtea de Argeș, unde tradiția este consolidată iconografic. Deși „obiectul” resuscitării variază, relevant ni se pare gestul reactualizării perpetue a primului „ctitor”, a „întemeietorului”, în șirul de portrete ale vechilor domni din biserici lui Neagoe Basarab, Radu de la Afumați pune să se picteze - după imaginea din biserica voievodală de la Câmpulung - chipul lui Nicolae Alexandru, „cel mai vechi ctitor”, același chip pe care îl reproduseseră și pictorii lui Vladislav I, în biserica domnească din Curtea de Argeș. Pătrașcu cel Bun poruncește și el să se picteze portretele lui „Negru Vodă” (în realitate al lui Vladislav I Vlaicu) și al „doamnei Ana” în aceeași biserică a mănăstirii Argeș ctitorită de Neagoe Basarab.

De la Jumătatea secolului al XVI-lea pe primul plan, în efortul de conservare a legendei, avansează Tismana a. Unțel „pământesc” a fost, se pare, condiția inițială: apărarea unor drepturi încălcate, campanie în care călugării fac uz de vechile lor hrisoave în care Radu I Baearab apare ca prim emitent. Radu I Basarab, luptătorul pentru neatărnare și constructorul, în aceeași vreme, al atâtor lăcașuri de cult, este menționat, ca „prim ctitor” al mănăstirii

Tismana într-un act din 1385 dat de cancelaria voievodului Dan I. În acest hrisov, folosit ca instrument protegitor de călugări, trebuie să vedem primul germene al mitului. Căci în secolul al XVI-lea figura și moștenirea lui Radu I Basarab vor fi suprapuse peste imaginea "descălecătorului" Negru Vodă, Radu I va căpăta, deci, toate atributele întemeietorului și se va naște astfel Radu Negru. Ctitoria și actele lui Radu X Basarab erau în deceniul cinci al veacului al XVI-lea confundabile cu "întemeierea", căci într-un hrisov de întărire dat mănăstirii Tismana (6 iunie 1547) voievodul Mircea Ciobanul spune: (...) să-i fie Potocețul (...) pentru că este veche și dreaptă ocină (...) întemeierea Țării Românești (...) (am cercetat cărțile) domnilor celor vechi de mai înainte (...). Cățiva ani mai târziu în 1569, într-un act emis, pentru aceeași mănăstire, cele două "simboluri" - *întemeierea* și *întemeietorul mitic* - apar alături: (...) să-i fie Elhovița (...) pentru că i-a fost dreaptă ocină (...) încă de la întemeierea țării Românești, întâi de la Negru Voievod și apoi de la toți domnii care au fost mai înainte". Mitul era, deci, constituit și, în afara valențelor politice. El vădea și posibilități practice, imediat operative. Istoricilor de la curtea lui Matei Basarab, unde se presupune că s-a alcătuit prima compilație de cronici de mari proporții, le rămânea numai să îl pună în pagină.

LE MOTIF DU COUPLE DANS LE ROMAN DE BREBAN « ÎN ABSENȚA STĂPÂNILOR »

Mirela MIRCEA
Drd. Universitatea din Pitești

Résumé: *En l'absence du maître* (1966) est le deuxième livre du Nicolae Breban et il est différent des autres romans, non seulement par la dimension, mais aussi par sa composition, car il est formé de trois sections: *Les Vieux*, *Les Femmes* et *Les Enfants*. Le thème fondamental renvoie d'une forme ou d'autre à ces trois parties du livre: la vitalité explose du chaque état psychologique et devient une réalité morale terrible. L'analyse psychologique de ces trois états permet de déceler trois autres thèmes: de la sénilité maligne (*Les Vieux*), de l'amour (*Les Femmes*) et des énergies morales (*Les Enfants*).

Mots-clés : amour, énergie morale, sénilité maligne

În *absența stăpânilor* (1966) e a doua carte a lui Nicolae Breban și se deosebește de toate celelalte romane: prin întindere, cu mult sub obișnuitele 500-600 de pagini, și mai ales prin coerența interioară, prin formula compozițională - are trei secvențe intitulate *Bătrâni*, *Femei*, *Copii* ce par să contrazică și să deruteze apartenența la specia românească. Nici măcar sugestia că *stăpânii*, adică bărbații, lipsesc de aici, nu este certă, pentru că pe aceștia îi regăsim printre *bătrâni*, prin prezența anticarului Pamfil, care mai posedă o secretă agresivitate virilă și printre *femei*, prin impozantul arhitect, Catargiu, și printre *copii*, sintetizat în tatăl lui Herbert, un individ cu o statură athletică și impozantă.

Tema fundamentală revine într-o formă sau alta în cele trei părți ale cărții: vitalitatea izbucnește la fiecare vârstă psihologică și devine realitate morală terorizantă. Analiza psihologică a celor trei vârste îngăduie exersarea a trei subteme: *a senilității maligne* (Bătrâni), *a eroticului cotropitor* (Femei) și *a energiilor morale* (Copii.) Compoziția cărții pare una clasică: cu introducere (Bătrâni) și încheiere (Copii) aproape egale și un întins cuprins (Femei), dar are ordinea răsturnată - căci perspectiva se deschide dinspre sfârșitul ființei, de la senectute spre început, spre copilărie.

Ultima parte - *Copii* (cu subtitlul *Oglinzile carnivore*) e, așa cum remarcă Eugen Simion, „un fragment de psihologie abisală de o excepțională precizie a analizei”¹, aplicată pe universul infantil. „Raporturile de putere își proiectează sensurile în planul social prin intermediul *cuplurilor* de personaje; (...) cuplurile și dinamica termenilor lor creează un statut și un spațiu în care se pot recunoaște textura relațiilor sociale de la un moment dat și semnificația unor procese istorice”².

În narațiunea *Bătrâni* din volumul *În absența stăpânilor*, doamna Iamandi, „încă o *persoană tânără* la cei aproape patruzeci de ani pe care îi mărturisea cu franchețe”, îi relatează anticarului Pamfil, aflat în vizită pe la ea, câteva aspecte din viața cuplului Nik și Clementina Willer, în care raporturile de putere sunt sugerate prin intermediul unei analogii cu spațiul artei. Dacă în romanul *Francisca* terenul de confruntare era textul, în această proză, „zona disputei este *pânza* pe care Clementina o

¹ Simion, E., *Scriitori români de azi*, vol. I, Cartea Românească, București, 1978, p.473;

² Holban, I., *Profiluri epice contemporane*, Cartea Românească, București, 1987, p.159;

folosește pentru a impune soțului ei: relația dintre cea care *pictază* și cel *pictat* repetă, într-un alt plan, relația de forță din realitate: unul este născut pentru a stăpâni – posedă talentul de a picta – iar celălalt este predestinat pentru condiția victimei, a celui *pictat*”¹

Familia Willer era foarte interesantă în concepția doamnei Iamandi. Doamna Willer începuse de mult timp să picteze, iar astăzi se puteau observa că pereții casei lor erau îmbrăcați în propriile ei tablouri, în majoritate peisaje, luminișuri de pădure, râuri ce traversează munți înzăpeziți, sau scene animaliere. Pamfil a remarcat faptul că cei doi nu prea se înțeleg, dar este contrazis de doamna Iamandi, în concepția căreia, relația lor este excelentă: „aș putea spune că se potrivesc, deși această potrivire a lor e foarte ciudată, chiar respingătoare ...de fapt, din soț și soție, cei doi s-au transformat în pacient și infirmieră, sau chiar în ceva mai grav...”². Familia Willer a pierdut tot ce avea, la naționalizare și se mândreau cu aceasta, pentru că ei n-au fost niciodată prea bogați, dar fiind asociați cu un mare proprietar de tăbăcării și cu un fel de cămătar, ce posedea câteva blocuri mari, cu care doamna Willer era rudă, li s-a luat și lor casa și au fost obligați să locuiască în două cămăruțe la mansardă. Dar acest fapt îi bucură și nu făceau nimic să-și caute altă locuință. În acest fel, ei vor să fie martiri, astfel au aerul, că intră într-o categorie mai înaltă, a celor nedreptățiți de război sau chiar de revoluție. Ei de fapt abia acum aparțineau *societății bune*, dar nu pentru că o frecventează, ci pentru că încearcă să-i împărtășească soarta, s-o urmărească în mizerie, și aceasta se poate deduce numai din *tipul de mizerie pe care îl îndură ei*.

Domnul Willer era „un bărbat foarte frumos și cu multă prestanță, deși aș spune că e un fel de prestanță dureroasă: e înalt, are ochi albaștri, palizi, și părul alb-argintiu, atât de frumos ondulat!”³ Doamna Willer, în schimb, are un suflet bun, curat, nepotrivit cu înfățișarea ei înfricoșătoare. În urmă cu zece-unsprezece ani Willer a fost *deschis* pentru a fi operat de ulcer perforat, dar i s-a descoperit un cancer al stomacului în formă înaintată și operația nu s-a mai produs. După două săptămâni el a fost adus acasă și de atunci, Clementina Willer a devenit infirmiera lui. El nu știa adevărul, bineînțeles, dar pentru că doamnei i se spusese că i-ar putea prelungi viața, chiar și cu câteva luni, doamna a început să-l supravegheze cu atenție, să-i ordoneze strict viața, să-i gătească separat. Tot ea l-a convins să lucreze și i-a găsit un post de funcționar la o întreprindere hotelieră, unde depunea o muncă epuizantă și prost plătită.

În acest cuplu, dominantul este doamna Willer, iar dominatul este domnul Willer, căci acesta, „în ciuda frumuseții sale bărbătești, e un om foarte dezarmat, atât de candid, încât e aproape (...) un copil, (...) dar la el, marea, neobișnuita lui bunătate și cinste e aproape o neputință, o infirmitate..., în ciuda staturii sale bărbătești și a figurii sale lungi, expresive, în tăieturi dure, virile (...), el e într-adevăr o oaie, un miel frumos și neputincios, iar ea – un lup rapid și exersat în rapacitate”⁴. Mai mult și colegii de serviciu ai lui Willer au intuit că acest om era obligat să muncească din anumite necesități, au descoperit că este un individ stângaci și atât de candid, încât atingea negliobia, și au început să-l folosească și să-l încarce de lucrări, să-l oblige să presteze ore suplimentare, de cele mai multe ori gratuite.

„Cazul Willer-ilor (*femeia – bărbat și bărbatul – femeie*) este *povestea* care provoacă *realitatea* textului; doamna Iamandi și Pamfil, naratorul și interlocutorul său,

¹ Idem, p.160;

² Breban, N., *În absența stăpânilor*, Alfa, București, 1996, p.32;

³ Idem, p.32;

⁴ Idem, p.34;

repetă experiența *picturală* a celor doi Willer”¹, care erau unul pentru celălalt „ca două prăpăstii, ca două goluri ce se sugeau unul pe celălalt, ca două oglinzi vii ce cădeau uneori una în cealaltă ... dar erau două oglinzi cu sex, (...) și în profunzime, sexul era schimbat, și aici era o femeie-oglină ce avea sexul masculin, și un bărbat-oglină ce era femeie”².

În tablourile stranii ale doamnei Willer se poate descifra caracterul ei. Animalele gingașe care apăreau pe pânzele ei, încremenite în cele mai variate poziții, erau atât de grațioase și de slabe încât se născuseră parcă sub zodia *victimei*, toate indiferent de specia căreia aparțineau și de locul geografic în care erau surprinse, erau născute, create în mod predestinat pentru a fi victime posibile unor alte animale, brutale și feroce, care nu apăreau niciodată în pânzele ei, dar ele nu puteau fi prea departe. „Pictorița își trădează în aceste imagini suave ascunsele instincte asasine”³. Aceste pânze simbolizează în plan artistic relația ei cu Willer, ea reprezenta acel animal feroce, gata să-și atace prada, întruchipată de Willer, de acest om căruia nimeni nu-i poartă recunoștință, deoarece bunătatea, dezarmarea lui e atât de mare, de ineputabilă, încât nici nu mai pare o calitate a sa, un merit al său, dimpotrivă o manifestare naturală, de care toți profită. Epuizat și subnutrit, Willer a început să slăbească, să dea semne de puternică anemie, de slăbiciune, vertijuri etc., simptome pe care ea le întâmpină cu satisfacție, interpretându-le drept reușite ale tratamentului ei dietetic și chiar ca semne de însănătoșire, deși ar fi fost absurd să vindeci pe un om de cancer gastric.

Soții Willer realizează un cuplu asemănător celui al familiei Constantinescu, în a căror cameră aproape goală, cu mobilele trase la perete, luminată orbitor, zăcea pe masă cadavrul enorm al bătrânului. „Minusculă, neagră, în jurul lui, făptura care-l veghează se agita cu gesturi febrile și triumfătoare de necrofor”⁴. Dacă față de o posibilă agresiune a lumii exterioare doamna Iamandi se definește ca o victimă, în ceea ce privește atitudinea sa într-un ipotetic cuplu, respectiv acela cu soțul absent, ea pare a fi aceea a *devoratorului*. Casa Iamandi este marcată, ca întreg romanul de *absența stăpânului*.

Atunci când sunt prezenți în această secțiune a romanului, bărbații sunt copleșiți de senectute sau total efeminizați (precum colonelul Pleșoianu). Astfel încât ceea ce a mai rămas din ei, mari corpuri paralizate precum d-l Constantinescu, sunt victime ale femeilor agresor, insecte devoratoare. În cazul familiei Iamandi corpul celui absent este suplinat de biblioteca ce i-a aparținut. Asupra acestui corp ce înlocuiește făptura *stăpânului* absent își exercită doamna Iamandi o adevărată cruzime devoratoare smulgând și înstrăinând cărțile cu voluptatea cu care ar fi smuls fâșii de carne din trupul celui absent.

Un studiu complet al problematicii cuplului, cu deschidere spre planul relațiilor erotice, este cel din *Femei*. Principiul vital, scos de data aceasta în evidență este cel al feminității. În familia Barta, el s-a repartizat inegal, mama și fiica mai mare l-au acaparat integral, acționează amândouă sub imperiul lui cu o absolută degajare. Lia, sora mai mare a lui E.B., era înaltă, subțire, neagră, avea elasticitatea și ușurința mamei sale în mers și moștenise la rândul ei faima de femeie frumoasă. Lia fusese măritată de mama ei, cu doi ani mai înainte, cu un inginer evreu, pe nume Gutmann, un om mai în

¹ Holban, I., op.cit., p.160;

² Breban, N., op.cit., p.35;

³ Crohmălniceanu, Ov., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Cartea Românească, București, 1981, p.186.

⁴ Ibidem;

vârstă cu vreo cincisprezece ani decât ea, foarte *bine situat*, cum se spunea în provincie. Pe Lia a interesat-o imediat acest individ, care era cineva, avea bani și mașină, iar doamna Barta, cum l-a cunoscut, a simțit același lucru. Cele două, mamă și fiică formau un *cuplu*, care l-a atras de la început pe Gutmann, „un cuplu atât de simetric și de bine sincronizat încât păreau atunci când le vedeai împreună, nu rude de sânge, ci fete de aceeași vârstă și de aceeași meserie, alăturate de un coregraf cu ochi format, și de fiecare gest și pas sau expresie sau privire erau mereu într-o simetrie atât de perfectă (...) încât păreau mereu ambele că fac pași și mișcări într-un dans, un fel de step modern, dar modificarea expresiei și alternanța mișcărilor erau atât de încete, de rare, de *dilatate*, iar decorurile în care se mișcau atât de fastuoase, că totul devenea viața însăși”¹.

Pe Gutmann l-a interesat de la început doar cuplul lor. În ziua când s-au cunoscut, prima care l-a remarcat a fost mama. Bărbatul era pur și simplu fermecat de *cuplul* mamă-fiică, „a cărui funcționalitate simetrică, armonioasă chiar, o descoperea și o aprofunda tot mai mult, și pe măsură ce o înțelegea mai bine, el îl *fermeca* mai mult, îl *vrăjea*, și aici termenii de *farmec-vrajă* nu trebuie luați din vocabularul comun, uzual, ci din limbajul copiilor sau al popoarelor, din limbajul folcloric, al basmelor, unde *farmec* înseamnă ritualul magic ce se oficiază în timpul unei ceremonii”².

Mezina, E.B., era și ea foarte frumoasă și avea o personalitate puternică, căreia îi repugnau toate cochetăriile pe care le desfășurau mama, sora sau colegile sale de clasă asupra bărbatilor. De fapt, lui E.B. nu-i lipsește feminitatea, numai că la ea, aceasta ia o formă trupească, exterioară spiritului. Pentru a dejuca intențiile mamei și surorii ei de a se mărita cu un personaj plat, doctorul Subu, E.B. își inventează o iubire. Alege la întâmplare băiatul asupra căruia o va proiecta, câștigă afecțiunea acestuia (a lui R.V.), îi impune niște relații distante, numai aparent amoroase, apoi inventează o pasiune și o joacă fără cusur. Dar mimând sentimentul, constată la un moment dat că e cu adevărat îndrăgostită. În momentul în care la serata de sfârșit de an, partenerul ei, bolnav fiind nu poate să o însoțească, ea renunță să mai meargă la petrecere, deși lui îi promisese că nu va lipsi.

Aflând că, în timpul nopții el s-a dus totuși și a rămas acolo câteva ore, ea s-a hotărât să-l pedepsească exemplar, de fapt, să se autopedepsească, acceptând să devină soția doctorului Subu.

După ce naște un băiat, pe nume Radu, și se poartă ireproșabil în căsnicie, ani de zile, consolându-se că suferința pe care și-a impus-o, îl va afecta profund pe vinovat, trupul o trădează a doua oară. O voință a lui, obscură, tiranică o împinge în brațele arhitectului Catargiu. E.B. își părăsește soțul, copilul, familia, serviciul, dar refuză să se mărite cu Catargiu. Ideea de a-și afirma caracterul inflexibil *pedepsindu-i* pe alții prin propriul ei trup o urmărește. Sinuciderea pune capăt acestei existențe autotorturante, eroina aruncându-se de pe platforma unui siloz.

E.B. „face un cuplu *tactic* cu R.V care, apoi, se transformă în cuplu *erotic*, schimbarea aceasta fiind posibilă pentru că E.B este o femeie cu *personalitate* care cunoaște tehnica disimulării și pe aceea a autocontrolului. Încercarea sa eșuează, datorită forței și lipsei de feminitate a lui E.B., personajul părănd a accepta definitiv cuplul *tactic* cu Subu care nu-i oferă decât un univers cenușiu”³. Constituirea cuplului este efemeră pentru E.B., deoarece rămâne de-a lungul vieții de multe ori singură, mai

¹ Breban, N., op.cit., p.107;

² Idem, p.108;

³ Holban, I., op.cit., p.160;

ales că în căsnicia cu Subu nu avea decât o relație formală. E.B. se confundă cu încercarea rareori conștientizată, exprimată, de a descoperi termenul complementar, *stăpânul*: Catargiu este un asemenea posibil *stăpân*, apropierea lui E.B. de acesta echivalând cu reinstaurarea *normei* sociale pe care bărbatul o pronunță astfel: „Tu trebuie să ascuți în anumite împrejurări – eu sunt bărbatul, și tu ești femeia”¹.

Un alt cuplu în acest roman este format din Catargiu și fiul său, încât E.B., fascinată îi mărturisea iubitului ei, Emil Catargiu: „voi doi faceți împreună un cuplu, și asta îmi aduce aminte de mama mea și Lia ...numai că această legătură a voastră – care există între puținii tați și fiii lor - acest cuplu la voi e ceva mult mai curat”². E.B. își amintea de prima zi când i-a văzut pe cei doi împreună, atunci când Cătălin venise la birou să-l ia pe tatăl său. Cei doi au plecat împreună pe jos și nu păreau deloc doi bărbați, ci tocmai *fiul* și *tatăl*, aceasta fiind, de fapt, deosebirea dintre cei doi și mama lui E.B. și sora ei, Lia, căci împreună, ele sunt două femei care se armonizează bine și par chiar de aceeași vârstă. „Toată istoria existenței lui E.B. se scrie din modul de *tratare* a celor trei relații diferite cu R.V., Subu și Catargiu; cuplul este o competiție între *mecanisme*, o dispută să-i spun *profesională*, pe care nu o poate rezolva decât confruntarea *teoretică* dintre cele două modele umane.”³

Bibliografie

Breban, N., *În absența stăpânilor*, Alfa, București, 1996;
Crohmălniceanu, Ov., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Cartea Românească, București, 1981;
Holban, I., *Profiluri epice contemporane*, Cartea Românească, București, 1987;
Simion, E., *Scriitori români de azi*, vol. I, Cartea Românească, București, 1978.

¹ Breban, N., op.cit., p.278;

² Ibidem;

³ Holban, I., op.cit., p.160.

L'EPITHETE DANS LA LYRIQUE SYMBOLISTE ROUMAINE

Carmen NICOLESCU
Colegiul Național I.C. Brătianu, Pitești

Résumé: *On peut apprécier que, bien que la lyrique symboliste soit, en général, l'expression d'un univers sombre, caractérisé par un lyrisme négatif accentué, il y a quand même un équilibre bien calculé en ce qui concerne l'emploi des épithètes. C'est pourquoi l'épithète une valeur expressive pertinente pour désigner l'univers spécifique en représentant à la fois une marque stylistique indubitable.*

Mots-clés : *équilibre, lyrisme négatif, symbolisme*

Simbolismul, mișcare literar-artistică de anvergură europeană, cu reverberații în diferite domenii ale vieții cultural-artistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, înseamnă, în primul rând, o atitudine ce încearcă să depășească complexul unor tipare existente în epocă. Acest curent literar, manifestat prin excelență în lirică, având acumulată experiența romantismului de la negarea căruia pleacă, își propune o reînnoire a esteticii și a mijloacelor de expresie. Preocuparea majoră se îndreaptă asupra stilului, a figurilor imaginației, a plasticității limbajului, prin folosirea unei recuzite stilistice specifice, care să deosebească scriitura proprie de operele literare existente până în acel moment. Cunoscând o dezvoltare sincronă în aproape toate țările unde au existat scriitori care să își manifeste interesul pentru această mișcare, simbolismul a avut privilegiul să își propage estetica și ideile novatoare în același timp, să își popularizeze operele simultan, prin citirea lor în cenacluri și cafenele boeme (care făceau parte în mod necesar din această nouă atitudine), și prin publicarea lor în revistele literare în vogă ale momentului. Toate acestea au condus la transformări semnificative în limbaj și în ceea ce presupunea concepția despre exprimarea lirică din epocă.

Simbolismul românesc înseamnă, în limbajul de specialitate, o atitudine literară care exprimă senzații deosebite (v. D. Micu), stranii și un aer morbid, maladii, evocate prin muzicalitate melancolic-deprimantă, tonalitate languroasă, reprezentări aluzive, imagini neclare, imprecise, reverie incertă, în genere o anumită «atmosferă», a cărei specificitate este redată, în mare parte, și de epitet. Operele scriitorilor români nu reprezintă doar un moment în evoluția literaturii noastre; ele constituie, prin unitatea lor în diversitate, o imagine cuprinzătoare a ceea ce a însemnat simbolismul în evoluția literaturii române, însumând o întreagă etapă de reasezare a mijloacelor de expresie și depășirea complexului eminescian, care a generat în epocă un epigonism fără precedent și a dat amploare curentelor tradiționaliste. Modernitatea simbolismului românesc va deschide drumul marilor opere de înaltă expresie artistică ale unor poeți ce au devenit deja momente de reper ale valorilor perene din literatura română: T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu. Acestora, critica și istoria literară îi asociază pe G. Bacovia și pe I. Minulescu, scriitori care pornesc din simbolism și îl depășesc prin originalitatea abordării esteticii acestui curent.

Conform lui T. Vianu, autorul „unei opere literare obține, prin epitele sale, relieful obiectelor pe care dorește să le evoce în fantezia cititorului și, prin alegerea unora anumite din câte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realității a

vorbit mai puternic închipuirii și sensibilității lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este deci una din căile cele mai indicate pentru cunoașterea lui”¹.

Peisajul liricii studiate se distinge printr-o tendință de repetare obsesivă a unor clișee ce dau impresia de monotonie când sunt întrebuințate epitete ca: **dulce, trist, alb, negru, blând, pal/palid**. Unitatea și corespondența mijloacelor stilistice cu temele și motivele liricii simboliste: *spleen*, nevroză, decepție, însingurare se reflectă și la nivelul epitetului. Acest trop, având un rol deosebit în procesul plămuirii imaginilor, se încadrează de cele mai multe ori în sintagme cu valoare metaforică, personificatoare, alegorică, hiperbolică și contribuie la construcția unor simboluri specifice. Epitetul poate interfera și cu alte figuri de stil (v. *epitetul - trop: metaforic, antitetic, hiperbolic, personificator*), dobândind astfel o valoare sporită prin raritatea, prin ineditul și prin contrastul lui cu termenul asociat. El relevă mai intens o însușire, prin repetarea și prin stereotipia lui în opera reprezentanților aceleiași curent literar și contribuie la construirea unui univers stilistic specific. În lirica simbolistă, frecvența și noutatea asocierilor unui anumit epitet conferă acestuia forța expresivă sporind emoția estetică și contribuind la conturarea unui univers liric de o anumită factură și originalitate. Se știe faptul că „arta poetică lasă libere o serie de posibilități combinatorii, ce permit generarea unor texte unicat, chiar dacă acestea sunt încadrabile, datorită *constantelor* artei poetice, într-o clasă comună”². Acum este folosit intens epitetul sinestezic, cel care trimite, prin semnificația lui alături de elementul determinat, la asocieri din diferite zone ale senzorialului (vizual, gustativ, olfactiv, tactil). Epitetul cromatic, parte și el din cel sinestezic, ocupă un loc destul de însemnat pe scala frecvenței și este specific liricii simboliste. Epitetul ornant se înscrie, în general, în linia tradițională a poeziei romantice (**dulce, trist**), dar sunt și anumite epitete care conturează universul simbolist (**greu, pustiu**), conferindu-i nota originală și specifică, în consonanță cu orientarea generală a curentului. Sfera lexicală a epitetului se înscrie în vocabularul termenilor care denumesc viața senzorial-afectivă, fiziologică și spirituală, valența lor expresivă negativă fiind preponderentă: **trist, dulce, amar, nebun, mort, viu, tânăr, bătrân, pustiu, gol, obosit, singur/solitar, funebru, funerar, fatal, satanic, înalt, mare/enorm/imens/nemărginit, mic, blând, sfânt, ud, moale, larg**, sau al termenilor cromatici: **alb, negru, roșu, galben, verde, violet, gri, cenușiu, vânt, de sânge, de plumb, de aur/auriu, de argint/argintiu, de opal, de smarald, de onix**. Lirica simbolistă românească se caracterizează prin predominanța adjectivelor ale căror conotații negative sunt adesea accentuate de cele de culoare, în scopul de a construi o imagine care să fie cât mai sugestivă cu privire la transmiterea intențiilor estetice ale autorului.

În textele investigate amănunțit, se observă că, în cea mai mare parte a operei lor, poeții folosesc un anume tip de epitete stereotipe simboliste, deoarece ocurența lor în text este repetată. Astfel, nu se poate să nu fie semnalate epitete ca **trist, fatal, alb, negru, blond, uneori plumb, de argint/argintiu, de aur/aurit, roșu/de sânge**, alteleori, **singur/solitar, pustiu, vechi, larg, mare/imens/enorm, sfânt, gol, adânc, încet, greu, veșnic/etern**, ce alcătuiesc un întreg univers. Poetul simbolist manifestă o atitudine protestatară față de mediul social și cultural, găsind refugiul într-o stare profund solitară,

¹ T. Vianu, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, cap. *Epitetul eminescian*, p. 144.

² Mariana Neț, *Figură și artă poetică*, în SCL XL, nr. 6, București, Editura Academiei Române, 1989, p. 532.

simțindu-se condamnat să trăiască într-o societate ostilă și filistină, pentru care valorile autentice sunt doar cele de ordin material.

Se pot enumera și câteva dintre temele acestei lirici, cărora le corespund anumite epitete, ce îi definesc universul:

- *cultivarea solitudinii* discrete, tacit-apăsătoare, asumată și acceptată, cu speranța că posteritatea va avea discernământ și o va înțelege (**singur, solitar, pustiu, greu, ultim**);
- *reveria sau rătăcirea imaginară*, acele călătorii imaginare spre ținuturi puțin explorate, îndepărtate, necunoscute (Extremul Orient, Sudul însorit, Levantul exotic, Nordul îndepărtat: **mare, enorm, nemărginit, imens, larg, îndepărtat, departe, lung, înalt, mistic, fantastic, magic, fin**);

- *cultivarea enigmaticului* și a ceea ce se cheamă *intimism*, adică lumea interioară care este o cu totul altă realitate, a misterului, prin sondarea subconștientului în stare de halucinație și vis (**ideal, pur, sfânt, adânc**);

- *nevroza, morbidul, lugubru* sunt teme care îi apasă pe simboलिști; ei au nevoie să vadă, să resimtă imperfecțiunile realității, de unde să își dorească, cu mai multă ardoare, evadarea (**obosit, trist, jalnic, amar, lugubru, nebun, groaznic, îngrozitor, satanic, fatal, funebru, funerar, îndoliat/de doliu**);

- *natura*. Ca lumea reală să fie și mai potrivnică, *peisajele* sunt *autumnale* (ploioase, cețoase, cu păsări care nu prevestesc decât răul, în acest sens *corbul* fiind pasărea emblematică a liricii simboliste, iar *negrul* culoarea specifică) sau *geroase*, friguroase, cu zăpadă impură și natură moartă, fără posibilitatea de revenire la viață, fără speranță. Atunci când ar trebui să fie frumoase (v. *primăvara* la Bacovia), anotimpurile produc **nervi**, exasperează, culorile sunt prea tari, prea vii și prea pline de viață pentru poetul secătuit de boală și copleșit de plictiseală, de neputința înțelegerii unui climat natural și social ostil (**putred, veșted, cenușiu, negru, de plumb, mort/moartă, ud, moale, violet, vânat, albastru, cald, rece**);

- *orașul*, temă preferată a simboलिștilor este fie mare, cu aglomerări insuportabile, cu mizerie și mult cenușiu, decădere morală și promiscuitate, fie mic, târg provincial, trist, melancolic, lipsit de perspectivă, anihilant, unde poetul se simte cuprins de acea neliniște nedefinită, de *spleen*-ul care îl torturează, dar fără să îl distrugă, fiind un proces ce ucide lent și, mai ales, psihic (**straniu, bizar, neînțeles, pal/palid/cadaveric, mare, mic, uitat, cenușiu**);

- *temele sociale* sunt prezente în lirica simbolistă pentru a evidenția inadaptabilitatea, revolta antifilistină, inaderența la principiile unei societăți ale cărei valori sunt nu doar în decădere, ci inacceptabile pentru poetul care nu se regăsește în nici un fel în ele. De aici și o revoltă surdă împotriva prozaismului existențial, a realității înconjurătoare, fără viitor și fără speranță pentru cel care aspiră la cunoașterea Absolutului. Acum se afirmă *conștiința vidului* și a derutei interioare, întrucât poetul nu se mai poate regăsi în interiorul eului său și este **damnat, blestemat**, chiar **izolat/singur/solitar/neînțeles/bizar** în societate și în intimitatea sa, deoarece nu mai găsește forța de a se mobiliza și de a lupta.

Epitetul, figură de stil definitorie cu privire la raportul *formația scriitorului – orizontul său lingvistic, literar și cultural*, reflectă, în aceeași măsură, modul în care creatorul de imagini artistice percepe realitatea înconjurătoare, iar, supunându-l unei estetici *a priori*, el poate să contureze valențele sensibilității și originalității poetului. Sursele acestei figuri de stil sunt multiple și subiective, autorul alegând, dintr-o bogată recuzită, cum este cea a liricii simboliste, acele epitete care se potrivesc mai bine intențiilor sale artistice. De aceea, unii poeți simboलिști, ca I.M. Rașcu, N. Davidescu, D. Iacobescu, B. Nemțeanu, Al. T. Stamatiad, Al. Obedenaru, M. Demetriade, sunt

receptați ca scriitori cu o tendință vizibilă spre macabru și morbid, epitetul prezente în poeziile lor construind o atare imagine. La alți poeți, cum ar fi Macedonski (în *Rondeluri*) sau I. Minulescu, E. Farago, Claudia Millian-Minulescu, E. Ștefănescu-Est, acest trop construiește un univers intim, suav, cu un ușor sentiment de tristețe, fără a fi, totuși, profundă, nevrotică, ci o trăire mai degrabă exterioară, melancolică. Din analiza consacrată epitetului, rezultă faptul că poezia simbolistă începe cu exemplele mai mult sau mai puțin tematice pe care le oferă Macedonski, poetul a cărui înclinație romantică persistă, continuă cu toți membrii cenaclului *Literatorul*, unde e mai mult macabru și morbid, iar imaginile sunt cultivate cu aceeași consecvență: M. Demetriade, Al. Obedenaru, I. C. Săvescu, C. Pavelescu, D. Karnabatt, Tr. Demetrescu, Gh. Orleanu, Al. T. Stamatiad, C. Cantilli, Al. Petroff. Alți poeți rămân doar mari admiratori ai autorului *Florilor sacre* și publică poezie simbolistă: H. Furtună și I. Pillat, E. Ștefănescu-Est. Se caută apoi o altă latură, aceea a urâtului citadin și a vieții solitare în marile aglomerații urbane, unde sensibilitatea artistică trece prin filtrul unei formații intelectuale de excepție, în grupul de la *Vieața nouă*: Ov. Densusianu, Al. Gherghel, E. Speranția, M. Cruceanu, N. Davidescu, N. Budurescu, V. Paraschivescu, C. T. Stoika, I. M. Rașcu, Al. Colorian, B. Fundoianu, B. Nemțeanu. Mai sunt câțiva poeți care, chiar dacă au colaborat sau nu la cele două cenacluri, au scris poezie simbolistă: D. Iacobescu, B. Solacolu, M. Romanescu, E. Farago, iar alții care au scris în mod firesc, publicând în reviste ca *Viața românească*, *Sămănătorul* și *Contemporanul*: M. Săulescu, Gh. Orleanu, D. Anghel, D. Botez, A. Călugăru, E. Isac. Unii sunt apariții meteorice: G. Donna, A. Moșoiu, Al. Vițianu, I. Minulescu, Claudia Millian-Minulescu, G. Bacovia, care au publicat poezie simbolistă în diverse reviste, fără legătură, de cele mai multe ori, cu mișcarea literară. Dintre simbolisti, se disting câțiva poeți care, prin abordarea originală și prin însușirea profundă a esteticii specifice curentului, au reușit să creeze opere de o remarcabilă valoare și cu un acut sentiment al tristeții organice: Șt. Petică, D. Anghel, I. C. Săvescu, Tr. Demetrescu, I. Pillat, I. M. Rașcu, M. Săulescu, B. Fundoianu și G. Bacovia, la care sentimentul de apăsare sufletească devine o stare generalizată de *spleen*, de disperare. În schimb, la E. Farago, E. Ștefănescu-Est și I. Minulescu tristețea, artificială uneori, declamativă de cele mai multe ori, este transmisă lectorului într-o armonie cromatică degajată, completată de o muzicalitate ritmică proprie.

Astfel, se poate aprecia că, deși lirica simbolistă, în ansamblul ei, este expresia unui univers sumbru, caracterizat printr-un accentuat lirism negativ, există totuși un echilibru bine calculat în privința folosirii epitetelor. Poeții simbolisti au avut întotdeauna conștiința reflexului produs de operele lor în imaginația receptorului de literatură și au căutat să își exprime sentimentele, chiar și negative, în spiritul lirismului și al temelor simboliste, fără a exagera însă. Nivelul ridicat de frecvență al epitetului sinestezic, cu accentuarea laturii cromatice, contribuie la o reasezare a valorilor estetice și expresive ale imaginii poetice, oferind noi deschideri și noi oportunități viitoareii lirici. Toate acestea converg spre concluzia justificată, conform căreia, epitetul în lirica simbolistă are valoarea expresivă cea mai pertinentă în conturarea universului specific și reprezintă o marcă stilistică indubitabilă.

Bibliografie

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, în românește de Antonia Constantinescu, București, Editura Univers, 1977, p. 44-339.

Genette, Gérard, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion, Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1978.

Marsais, Du, *Despre tropi (...)*, traducere, studiu introductiv și aparat critic de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1977.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961.

Neț, Mariana, *Figură și artă poetică*, în SCL XL, nr. 6, București, Editura Academiei Române, 1989.

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968

THE SEMANTICS OF FIGURES IN ION BARBU'S POEMS

Mădălina NICOLOF DEACONU
University of Pitești

Abstract: *The present paper aims at analysing the figures of speech in Barbu's poems from the semantic point of view. We resorted to the method of stylistic analysis created by the μ Group. We draw a comparison with Heinrich Plett's method of stylistic analysis. The semantic figures analysed are the synecdoche, the metaphor, the comparison and the oxymoron.*

Keywords: *figures of speech, stylistic analysis, semantic figures*

În prezenta lucrare ne propunem să facem o analiză semantică a figurilor de stil. În acest scop, vom recurge la metoda de analiză stilistică propusă de Grupul μ ¹. Lista figurilor considerate a fi semantice de către Grupul μ va fi însă completată cu cele propuse de Heinrich Plett². Înainte de a analiza efectiv exemple concrete din poeziile barbiene vom trece în revistă, pe scurt, principalele concepte susținute de Grupul de la Liege. Vom face apoi o paralelă cu modelul de analiză al lui Plett. Grupul μ consideră a fi metasememe **sinecdoca, metafora, comparația, atelajul, antimetabola, antanacloza, metonimia și oximoronul**.

Spre deosebire de modelul de analiză propus de grupul de la Lüttich, care consideră a fi metasememe doar substituțiile semantice ce țin de cuvânt (în vreme ce substituțiile semantice ce depășesc cadrul cuvântului se înscriu în categoria figurilor logice numite metalogisme), modelul de analiză propus de Heinrich Plett consideră a fi metasememe **pleonasmul, tautologia, tăcerea, aposiopeza, oximoronul, inversiunea semantică, metafora, metonimia, sinonimia, comparația poetică, parabola și antiteza**, grupate în funcție de deviația lingvistică (deviația de abatere de la regulă și deviația de întărire a regulii) după cum urmează:

I. Figuri ale deviației semantice (Deviația de abatere de la regulă)

A. Adiția (inserția, adjecția) de seme: $a+b+c \rightarrow a+b+c+d$

Aici se înscriu **pleonasmul și tautologia**.

B. Subtracția (reducerea, suprimare, detracție) de seme: $a+b+c \rightarrow a+b$

Suprimarea parțială se regăsește în **elipsă și zeugmă** în vreme ce suprimarea totală se regăsește în **aposiopeză** și în **tăcere**. Alte tipuri de suprimare semantică sunt **oximoronul și paradoxul**.

C. Permutația (transpoziția, transmutația) de seme: $a+b+c \rightarrow a+c+b$

Se încadrează aici inversiunea semantică numită **hysteron proteron**.

D. Substituția (imutația) de seme: $a+b+c \rightarrow a+z+c$

Aici se încadrează tropii. La rândul lor, aceștia se împart în: tropi de similaritate (**metafora**); tropi de contiguitate (**metonimia**).

II. Figuri ale echivalenței semantice (Deviația de întărire a regulii)

Echivalența de seme: $a+b+c \rightarrow a+b+c+a$.

Se înscriu aici **antiteza, comparația poetică, parabola** și, parțial, **sinonimia**.

¹ Grupul μ , *Retică generală*”, Editura Univers, București, 1974.

² Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*”. Editura Univers, București, 1983.

Trebuie făcută precizarea că, în cazul modelului propus de Plett, tropii de contiguitate sunt reduși la metonimie, sinecdoca și antonomaza fiind considerate tipuri de metonimie.

SINECDOCA

Conform Grupului μ , există două tipuri de sinecdoce: **conceptuale** și **referențiale**. Sinecdocele conceptuale se bazează pe seme iar cele referențiale pe părți. Fiecare tip de sinecdocă poate fi la rândul său împărțită în **sinecdocă generalizantă** și **sinecdocă particularizantă**.

Sinecdoca generalizantă (Sg) merge de la particular la general, de la parte la întreg, de la mai puțin la mai mult, de la specie la gen.¹ Există Sg de tip Π și Sg de tip Σ . (Descompunerea de tip Π , numită și distributivă, constă în distribuirea semelor întregului între părți, în mod inegal. Ea dă naștere unei serii exocentrice. Descompunerea de tip Σ este numită și atributivă pentru că ea dă naștere unei serii endocentrice.²) Astfel, Sg Σ constă în suprimarea de seme iar Sg Π constă în adăugarea de părți din reprezentarea obiectelor.

Sinecdoca particularizantă (Sp) este și ea de tip Π și de tip Σ . Astfel, Sp Π constă în suprimarea de părți din reprezentarea obiectelor iar Sp Σ constă în adăugarea de seme.

Vom încerca în cele ce urmează să urmărim mecanismul sinecdotic folosind exemple de sinecdoce corespunzătoare fiecărei etape în parte.

ETAPA I³

► „De la plăpânda iarbă la fruntea gânditoare” (*Elan*)

Este vorba în acest exemplu despre o sinecdocă particularizantă referențială Sp Π -sunt suprimate părți din reprezentarea obiectelor. Astfel, obiectul „om” este alcătuit din mai multe părți: om $\rightarrow$ frunte + mână + ochi + ...

Suprimându-se toate celelalte seme, rămâne partea „frunte” reprezentativă pentru obiectul „om” (Sinecdocă realizată prin parte pentru întreg).

► „Din călătoria undă, din apele ce mor/ Îmi însușesc vestmântul acelor care mor” (*Elan*)

Este vorba în aceste exemple despre o sinecdocă particularizantă referențială Sp Π -sunt suprimate părți din reprezentarea obiectelor. Astfel, obiectul „râu” este alcătuit din mai multe părți: râu $\rightarrow$ undă + val + torent

Suprimându-se toate celelalte seme, rămâne partea „undă” reprezentativă pentru obiectul „râu” (Sinecdocă realizată prin parte pentru întreg).

ETAPA II⁴

► „Ce ruginiri de ape trezite și ce brâncă,/ Lăsară fierul ranced și lemnul buretos?” (*Nastratin Hoge la Isarlâk*)

¹ Grupul μ , *Retică generală*, Editura Univers, București, 1974, p. 149.

² Idem, pp. 145-152.

³ Creațiile avute în vedere în analiza noastră sunt: „Elan” (1918); „Lava” (1919); „Munții” (1919); „Copacul” (1919); „Banchizele” (1919); „Pentru Marile Eleusinii” (1919); „Panteism” (1919); „Arca” (1919); „Dionisiacă” (1919); „Peisagiu retrospectiv” (1920); „Fulgii” (1920)³.

⁴ Am avut în vedere în analiza de față următoarele poezii: „După melci” (1921); „Selim” (1921); „Isarlâk” (1921); „Nastratin Hoge la Isarlâk” (1921); „Domnișoara Hus” (1921); In memoriam” (1924); „Riga Crypto și lapona Enigel” (1924)⁴.

Este vorba în acest exemplu despre două sinecdoce particularizante referențiale Sp[]-sunt suprimate părți din reprezentarea obiectelor. Astfel, obiectul „caic” este alcătuit din mai multe părți: caic → fier + lemn + catarg + ...

În primul caz, suprimându-se toate celelalte seme, rămâne partea „fier” reprezentativă pentru obiectul „caic” (Sinecdocă realizată prin parte pentru întreg).

În al doilea caz, suprimându-se toate celelalte seme, rămâne partea „lemn” reprezentativă pentru obiectul „caic” (Sinecdocă realizată prin parte pentru întreg).

► „Dă prin osul cui aude” (*Cântec de rușine*)

Este vorba în acest exemplu despre o sinecdocă particularizantă referențială Sp[]-sunt suprimate părți din reprezentarea obiectelor. Astfel, obiectul „om” este alcătuit din mai multe părți: om → os + ochi + frunte + mână + ...

Suprimându-se toate celelalte seme, rămâne partea „os” reprezentativă pentru obiectul „om” (Sinecdocă realizată prin parte pentru întreg).

► „Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână” (*Riga Crypto și lapona Enigel*)

În acest vers apare o sinecdocă particularizantă de tip [] (gen pentru specie) : oameni → om

► „În loc de aur, pieptul acestui trist Argos” (*Nastratin Hoge la Isarlâk*)

În acest vers apare o **antonomază**. Numele personajului Nastratin Hoge este înlocuit cu numele propriu Argos care face trimitere la acei eroi greci care, înaintea războiului troian, au plecat în căutarea lânii de aur. Este deci o antonomază de tip Σ care constă în adăugarea de seme. Se adaugă la semele personajului Nastratin (uman + înțelepciune populară + spirit balcanic + ...) semul erou mitologic plecat în căutarea lânii de aur. Se conturează aici ideea degradării, a descompunerii pentru că în locul lânii de aur Nastratin duce o „lână verde, de alge năclăite”.

ETAPA III (volumul *Joc secund*)

► „...Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi” (*Din ceas, dedus...*)

În acest vers apare o sinecdocă particularizantă de tip [] (gen pentru specie) : poeți → poet

► „Inimi mari dormeau pe țară” (*Orbite*)

Este vorba în acest exemplu despre o sinecdocă particularizantă referențială Sp[]-sunt suprimate părți din reprezentarea obiectului. Astfel, obiectul „om” este alcătuit din mai multe părți: om → inimă + față + frunte + ochi + ...

Suprimându-se toate celelalte seme, rămâne partea „inimă” reprezentativă pentru obiectul „om” (Sinecdocă realizată prin parte pentru întreg).

METAFORA

Metafora este definită ca „modificare a conținutului semantic al unui termen”.¹ Ea este „o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificanți și non-identitatea a doi semnificați corespunzători”.²

În ceea ce privește metafora, se fac două clasificări:

I. - *metafora conceptuală* (pur semantică; bazată pe suprimare-adjoncție de **seme**)

- *metafora referențială* (pur fizică; bazată pe suprimare-adjoncție de **părți**).

II. De asemenea, se face referire (deși nu explicit) la o posibilă clasificare a metaforelor în funcție de „întinderea unităților considerate”, de „gradul de prezentare”³:

¹Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974, pag. 155.

²Ibidem.

³Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974, pag. 163.

- metafora în absenția (întindere maximă între gradul 0 și termenul figurat);
- *metafora intermediară* (n.n.) (întindere medie, gradul 0 este în imediata vecinătate a termenului figurat);
- *metafora în praesentia* (întinderea între gradul 0 și termenul figurat este nulă; ele sunt, de fapt, comparații în care lipsește doar copula „ca”).

În „Retică generală”, se vorbește despre „două momente ale retoricii”. Primul este atunci când un autor creează o abatere iar al doilea este atunci când cititorul reduce abaterile (doar dacă procentul abaterii n-a depășit procentul redundanței).

Într-o lucrare mai recentă¹, J.M. Klinkenberg (unul din membrii Grupului μ) revine asupra problemei producerii figurii, vorbind despre un proces în patru etape. În etapa I se observă izotopia în enunț. A II-a etapă vizează observarea rupturii de izotopie, numită alotopie. Etapa a III-a este împărțită în 3 a) și 3 b). 3 a) este reperarea gradului perceput al figurii și 3 b) este producerea propriu-zisă a gradului conceput. Ultima etapă este și ea împărțită în 4 a) și 4 b). 4 a) constă în examinarea compatibilităților logice dintre gradul perceput și cel conceput în vreme ce 4 b) se referă la proiectarea pe gradul conceput a tuturor reprezentărilor pe care le avem în gradul perceput. J.M. Klinkenberg definește gradul perceput ca fiind structura superficială a enunțului în vreme ce gradul conceput este totalitatea interpretărilor enunțului. Gradul conceput se suprapune peste gradul perceput, dând naștere efectului retoric. Astfel, figura retorică este definită ca fiind un dispozitiv care constă în „producerea sensurilor implicite astfel încât enunțul în care se află devine polifonic.”²

Vom încerca în cele ce urmează să urmărim mecanismul metaforic:

► „Zdrobiți centura ființei”[trupul] (*Dionisiacă*)

Este o metaforă care evocă un obiect concret-trupul- prin altul tot concret-centura-.

Mecanismul metaforic (suprimare-adjuncție de seme) poate fi reprezentat după cum urmează:

1. cititorul observă o încălcare a logicii discursului
2. cititorul recurge la reducere; caută cel de-al treilea termen (I), puntea de legătură între cei doi: $D \rightarrow (I) \rightarrow A$.
trupul $\rightarrow$ (I) $\rightarrow$ centura

Semul comun în cele două lexeme diferite este „limitare”.

Avem deci o metaforă conceptuală de tip (Sg+Sp) Σ .

(I) este o sinecdocă generalizantă a lui D (pentru că se suprimă unele seme ale „trupului” și suprimând seme se obține o generalizare) iar A este o sinecdocă a lui I (pentru că se adaugă la semul „limitare” și altele pentru a forma clasa semelor termenului „centură” iar adăugându-se seme se obține o particularizare)

„trup”: „limitare”+„formă”+...

Sg se obține păstrând semul esențial „limitare”.

Sp se obține adăugând la „limitare” alte seme care vor forma clasa semelor termenului „centură”:

„limitare”+„de fabricație umană”+...

Se satisface condiția ca D și A să fie de același nivel, în acest caz nivelul particular.

¹ Jean-Marie Klinkenberg, *Inițiere în semiotica generală*, Institutul European, 2004.

²Idem, pp. 303-307.

Aceasta este o metaforă în absența, care, după părerea anticilor, este adevărata metaforă dar care, după retoricienii de la Liege, este considerată mai puțin expresivă decât metafora în prezența. Contextul, redundanța semantică joacă un rol esențial. Dacă nu ar fi fost prezent cuvântul „ființei” nu ar fi fost posibilă reducerea la semnificația „trupul”.

De fapt, este vorba aici de orgia rituală patronată de Dionysos care proclamă suprimarea limitelor de orice fel pentru reintegrarea în marele tot, pentru contopirea ființelor cu materia. Apare deci la Barbu nostalgia după starea pre-formală.¹

► „Oglindă călătoare, cer mobil” [râul](Râul)

În acest vers apar două metafore.

Prima metaforă („oglindă călătoare”) este o metaforă care evocă un obiect concret-râul- prin altul tot concret-oglină -.

Mecanismul metaforic poate fi reprezentat după cum urmează:

1. cititorul observă o încălcare a logicii discursului
2. cititorul recurge la reducere; caută cel de-al treilea termen (I), puntea de legătură între cei doi: $D \rightarrow (I) \rightarrow A$.

râul $\rightarrow$ (I) $\rightarrow$ oglindă

Semul comun în cele două lexeme diferite este „capacitatea de a reflecta”.

Avem deci cazul metaforei conceptuale (Sg+Sp) Σ .

(I) este o sinecdocă generalizantă a lui D iar A este o sinecdocă particularizantă a lui I.

Termenul „râu” se descompune în semele: capacitatea de refracție + natură + dinamic. Sg, în mod Σ , se obține prin suprimarea semelor „natură”, „dinamic”. La rândul ei, Sp „oglină” se obține adăugând la semul conservat „capacitate de refracție” semele „de fabricație umană”,

Se respectă regula conform căreia D și A să fie de același nivel, în acest caz nivelul particular.

Aceasta este o metaforă în absența. Ca și în exemplul mai sus menționat, contextul (adjectivul „călătoare”) este cel care ne ajută în identificarea termenului D. De fapt, fără „călătoare” s-ar fi putut alege oricare alt cuvânt care indică o întindere de apă.

Cea de-a doua metaforă („cer mobil”) este o metaforă care evocă un obiect concret-râul- prin altul tot concret-„cer”-.

Mecanismul metaforic poate fi reprezentat după cum urmează:

1. cititorul observă o încălcare a logicii discursului
2. cititorul recurge la reducere; caută cel de-al treilea termen (I), puntea de legătură între cei doi: $D \rightarrow (I) \rightarrow A$.

râul $\rightarrow$ (I) $\rightarrow$ cer

Semul comun în cele două lexeme diferite este „albăstrimea”.

Avem deci cazul metaforei conceptuale (Sg+Sp) Σ .

(I) este o sinecdocă generalizantă a lui D iar A este o sinecdocă particularizantă a lui (I).

„râu”: albăstrime + dinamic + ...

Sg se obține suprimând semele „dinamic”, „

La Sp „cer” se ajunge prin adăugarea de seme:

¹ Mincu, Marin, *Opera literară a lui Ion Barbu*, Cartea Românească, 1990, pp.222-223.

albăstrime + undă + val + ... = râu

Regula ca D și A să fie de același nivel, în acest caz nivelul particular, este respectată.

Aceasta este o metaforă în absență. Ca și în exemplul mai sus menționat, contextul („mobil”) este cel care ne ajută în identificarea termenului D.

► - „Și turme-întegi de gânduri pe puntea ei se-îmbarcă” (*Arca*)

În acest vers apare o metaforă în praesentia. Gradul 0 al acestei figuri se poate reconstitui ca fiind „mulțime de gânduri”. Ineditul se obține înlocuind substantivului „mulțime” cu substantivul „gânduri”. De la primul se conservă toate semele cu excepția semului „uman” (suprimare de seme) apoi se adaugă altele (adjoncție de seme)- „animal”:-

„mulțime” = „colectiv” + „animat” + „uman”

„colectiv” + „animat” + „animal” = turmă

► „Și-ți porți acum cristalul tău steril [unde] / Spre-a mărilor îndepărtată brumă [spuma mării]” (*Râul*)

În versul menționat apar două metafore.

Prima metaforă, „cristalul”, este o metaforă care evocă un obiect concret-unde - prin altul tot concret-„cristal”-.

Mecanismul metaforic poate fi reprezentat după cum urmează:

1. cititorul observă o încălcare a logicii discursului
2. cititorul recurge la reducere; caută cel de-al treilea termen (I), puntea de legătură între cei doi: $D \rightarrow (I) \rightarrow A$.

unde $\rightarrow$ (I) $\rightarrow$ cristal

Semele comune în cele două lexeme diferite sunt „natură” + „transparent” + „refracție”

Avem deci cazul metaforei conceptuale (Sg+Sp)Σ..

(I) este o sinecdocă generalizantă a lui D iar A este o sinecdocă particularizantă a lui (I).

„undă”: natură + transparent + refracție + ondulat + lichid

Sg se obține suprimând semele „ondulat”, „lichid”

La Sp „cristal” se ajunge prin adăugarea de seme:

„natură” + „transparent” + „refracție” + „solid” + „omogen” + „poliedral” = cristal

Regula ca D și A să fie de același nivel, în acest caz nivelul particular, este respectată.

Aceasta este o metaforă în absență. Ca și în exemplul mai sus menționat, contextul („porți”) este cel care ne ajută în identificarea termenului D.

A doua metaforă, „brumă”, este o metaforă care evocă un obiect concret-spumă - prin altul tot concret-„brumă”-.

Mecanismul metaforic poate fi reprezentat după cum urmează:

1. cititorul observă o încălcare a logicii discursului
2. cititorul recurge la reducere; caută cel de-al treilea termen (I), puntea de legătură între cei doi: $D \rightarrow (I) \rightarrow A$.

spuma (mării) $\rightarrow$ (I) $\rightarrow$ brumă

Semele comune în cele două lexeme diferite sunt „alb” + „natură”

Avem deci cazul metaforei conceptuale (Sg+Sp)Σ..

(I) este o sinecdocă generalizantă a lui D iar A este o sinecdocă particularizantă a lui (I).

„spumă”: alb + natură + lichid

Sg se obține suprimând semul, „lichid”.

La Sp „brumă” se ajunge prin adăugarea de seme:

„alb” + „natură” + „solid” = brumă

Regula ca D și A să fie de același nivel, în acest caz nivelul particular, este respectată.

Aceasta este o metaforă în absența. Ca și în exemplul mai sus menționat, contextul este cel care ne ajută în identificarea termenului D.

COMPARAȚIA

Copula „ca” accentuează ideea că termenul comparat și comparantul sunt doar parțial similare. Pentru ca termenul comparat și comparantul perfect comutabile se recurge la structuri gramaticale variate. Astfel, pe lângă copula „ca” și derivații ei („precum”, „asemenea”, „ca și”, „la fel cu”, etc), în alcătuirea comparațiilor pot intra diverse structuri gramaticale cum ar fi: cuplarea (marcată prin termeni de rudenie), „este” ca marcă a echivalenței, apozitia (care are două grade: gradul unu este marcat de prezența unui demonstrativ și gradul doi ia naștere prin juxtapunerea directă a termenilor prin două puncte, virgulă, liniuță), sintagma substantiv – verb, sintagma determinant-determinat (genitivul și atributia)¹.

ETAPA I

► „Iar nervii noștri, hidră cu mii de guri, vor bea” (*Panteism*)

Conform Grupului μ, în acest caz avem o comparație la baza căreia se află structura gramaticală a apozitiei. Este vorba despre al doilea grad de apozitie (tare) care constă în directă juxtapunere a termenilor, prin virgulă. Astfel, se formează o analogie între doi termeni („nervii” și „hidră”) care au în comun semul „ramificat”.

► „Posomorâta lor înălțuire/ Nu e decât un spasm încremenit “ (*Munții*)

Conform Grupului μ, în acest vers apare o comparație care are la bază o structură gramaticală formată cu verbul „a fi”, care este o marcă a echivalenței între doi termeni („înălțuire” și „spasm”) care au în comun semul „contractie”.

ETAPA II

► „Menestrel trist, mai aburit/ Ca vinul vechi ciocnit la nuntă” (*Riga Crypto și Iapona Enigel*)

Comparație introdusă prin copula „ca”. Ia naștere analogia (slaba echivalență) între doi termeni („menestrel” și „vin”) care au în comun semul „vârsta/valoare”.

► „Îmi răcoream la vântul de-amurg obrazul-jar” (*Selim*)

Conform Grupului μ, în acest caz avem o comparație la baza căreia se află structura gramaticală a apozitiei. Este vorba despre al doilea grad de apozitie (tare) care constă în directă juxtapunere a termenilor, prin liniuță. Astfel, se formează o analogie între doi termeni („obraz” și „jar”) care au în comun semul „arzând/fierbinte”.

ETAPA III

► „Dantelele sale/ Ca floarea de zale” („*Uvedenrode*”)

Comparație introdusă prin copula „ca”. Ia naștere analogia între doi termeni („dantele” și „zale”) care au în comun semul „împletit”/„brodat”.

► „Ca Islande caste, norii” („*Orbite*”).

Comparație introdusă prin copula „ca”. Ia naștere analogia (slaba echivalență) între doi termeni („norii” și „Islande”) care au în comun semul „alb”.

OXIMORONUL

¹ Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974, pp. 167-172.

Conform Grupului μ , oximoronul este acea figură în care „semul nuclear al unuia dintre termeni reprezintă negarea unui clasem al celuilalt termen”.¹ El ia naștere prin operația de suprimare-adjoncție negativă.

ETAPA I

► „aburi de fier” (*Lava*);

Contradicția între cei doi termeni se produce în cadrul vocabularului concret.

Se descompune în seme termenul „aburi”:

„abur” → „ușor” + „în stare de vapori” + „natură”

Primul pas constă în suprimarea de seme („în stare de vapori” + „natură”). Se păstrează semul de bază (nuclear) care este „ușor”.

Al doilea pas este adjoncția negativă de seme:

„ușor” + „greu” + „metal” + „dur” + „rezistent” + „ductil” = fier

Semul „ușor” neagă clasemul „greu”.

► „stropi rigizi” (*Arca*);

Contradicția între cei doi termeni (în acest caz, între un substantiv și un adjectiv) se produce în cadrul vocabularului concret.

Se descompune în seme termenul „stropi”:

„stropi” → „lichid” + „fără formă stabilă proprie” + „natură”

Primul pas constă în suprimarea de seme („fără formă stabilă proprie” + „natură”). Se păstrează semul de bază (nuclear) care este „lichid”.

Al doilea pas este adjoncția negativă de seme:

„lichid” + „greu” + „metal” + „dur” + „rezistent” + „ductil” = rigizi

Semul „lichid” neagă clasemul „greu”

ETAPA II

► „rază prăfuită” (*Selim*)

Contradicția între cei doi termeni (în acest caz, între un substantiv și un adjectiv) se produce în cadrul vocabularului concret.

Se descompune în seme termenul „rază”: „rază” → „luminozitate” + „particule energetice”(fotoni)

Primul pas constă în suprimarea de seme („particule energetice”). Se păstrează semul de bază (nuclear) care este „luminozitate”.

Al doilea pas este adjoncția negativă de seme:

„luminozitate” + „cenușiu” + „particule solide” = prăfuit

Semul „luminos” neagă clasemul „cenușiu”.

► „sori de ger” (*Domnișoara Hus*).

Contradicția între cei doi termeni se produce în cadrul vocabularului concret.

Se descompune în seme termenul „sori”:

„soare” → „căldură” + „luminozitate” + „particule energetice”(fotoni)

Primul pas constă în suprimarea de seme („particule energetice” + „luminozitate”). Se păstrează semul de bază (nuclear) care este „căldură”.

Al doilea pas este adjoncția negativă de seme:

„căldură” + „temperatură scăzută” = ger

Semul „căldură” neagă clasemul „temperatură scăzută”.

ETAPA III

► „ordonată spiră” (*Uvedenrode*);

¹ Grupul μ , *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974, pag. 177.

Contradicția între cei doi termeni (în acest caz, între un substantiv și un adjectiv) se produce în cadrul vocabularului concret.

Se descompune în seme termenul „spiră”: „spiră” → „răsucit” + „dur” + „metalic”

Primul pas constă în suprimarea de seme („dur” + „metalic”). Se păstrează semul de bază (nuclear) care este „răsucit”. Al doilea pas este adjoncția negativă de seme:

„răsucit” + „regulat” + „dispus în ordine” = ordonat

Semul „răsucit” neagă clasemul „regulat”.

Bibliografie

Barbu, Ion, *Poezii*, Editura Albatros, București, 1979.

Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975

Grupul μ, *Retică generală*, Editura Univers, București, 1974.

Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*. Editura Univers, București, 1983.

Klinkenberg, Jean-Marie, *Inițiere în semiotică generală*, Institutul European, București, 2004.

Mihăilă, Ecaterina, *Limbajul poeziei românești neomoderne*, volumul I, Editura Eminescu.

LEONID DIMOV AND ONYRISM. ARTES POETICAE

Nicolae OPREA
University of Pitesti

Abstract: Leonid Dimov is the representative poet of the Oneiric Group who expresses himself innovatively during the 7th decade of the past century. The present analytical study proves his organic affiliation to the oneiric literature both in theoretical and practical poetics. We analyse, from the aesthetic oneirism viewpoint, his ars poetica poems such as: *The Poem of the Chambers*, *Dream with Buffoon*, *Thursday*, and *Deadlock*.

Keywords: oneiric literature, theoretical and practical poetics, ars poetica poems

După debutul din 1966, Leonid Dimov publică al doilea volum, în 1968, intitulat la fel de simplu, *7 poeme*, încorporând un ciclu unitar de pseudo-balade de factură onirică. Ars poetica *Poemul odăilor* deschide acest ciclu alcătuit din poezii ample cu sâmbure epic și bizare personaje lirice de epos degradat (*Istoria lui Claus și a giganticei spălătorese*, *Turnul Babel*, *Vedeniile regelui Pepin*, *Mistrețul și pacea eternă* ș.a.) și se detașează prin înclinația către universul obiectual. În faza celor 7 poeme, lirismul dimovian, a cărui metaforă barocă devine Turnul Babel, se hrănește din ample viziuni hipnogogice, menite să îmbogățească lumea concretă, datorită puterii re-creatoare a limbajului poetic. Se recompune astfel, cum o redefinește poetul, “o lume grămădind obiecte”, în urma procesului de reificare cu funcție simbolică. Cum va afirma în *Argumentul* altui volum definitoriu, *Spectacol*: “Zvârlit în tenebrele neștiutului, el (poetul) se întoarce înapoi în lume, dar nu așa cum a plecat: pe curbura gândului său urmează a scânteia zgrăbunțele smulse din invincibilul lucru în sine”¹.

Poezia onirică – enunța L. Dimov încă din 1968 – este “o poezie activă” care nu mizează defel pe evaziune, fiindcă ținta ei este totdeauna universul *real* și, implicit, “transformarea lui în serii din ce în ce mai îndepărtate de *aparențe*” spre a descoperi “adevărul” esențial. Pariul poetului oniric este acela de “a găsi modalitatea de a aduce în cotidian semnele unor alte lumi”². Este ceea ce Leonid Dimov reușește în acest poem exemplar – *Poemul odăilor* - în care vizează o “nouă topologie”, reorganizând expert materia realului prin transformări complexe, dar “realizate instantaneu, aproape magic”. Spațiul în care se consumă evenimentul liric devine comuna *odaie*, nucleu al universului imaginar redimensionat prin viziuni onirice.

Poetul proiectează analogic cu Orașul Interzis chinezesc un fel de palat (nenumit) interzis privirilor profane, compus dintr-o serie de odăi multiplicat, fiecare cu specificul ei cromatico-simbolic. Prima strofă conține *invitația la vis* sinonimă cu invitația de a privi în miraculos din pragul casei imense (“din toc”). De aici, privirea fermecată, desprinsă aievea de subiectul liric – cu vagă existență materială, în ipostaza martorului (“Adună-ți umerii cei reci sub palmă”) – pătrunde în tainele universului obiectual. Pentru ca privirea inițiatului să ajungă până în străfundul misterios al odăilor

¹ Leonid Dimov, *Spectacol*, Ed. Cartea Românească, București 1979, p. 3

² Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Ed. Cartea Românească, București, 1997, p. 37 ș.u.

multiplicate sunt scoase ușile din tocuri: “Ca seria spre fund să fie calmă/ Sunt scoase ușile din loc în loc”.

Călătoria – în sensul ei de cunoaștere – începe dintr-o odaie-grădină dominată semnificativ de anotimpul regenerării naturii: “E verdele grădinii primăvara/ Înviorat cuminte, din brocart”. Recursul mitologic din versurile următoare sugerează o incursiune paralelă în mit: “Și scoica venusină cu ghitară/ Închisă-n ea de-un Odiseu de cart”. Evocarea aluzivă a zeiței Venus nu e întâmplătoare, zeița frumuseții din mitologia romană fiind recunoscută ca ocrotitoare a vegetației și fertilității, a grădinilor și livezilor. Iar simbolul scoicii trimite, de asemenea, spre fecunditate, dar și spre tainica perlă bănuită sub cochilie. Prima odaie reprezintă punctul de plecare în călătoria imaginară, pornind din immanent spre transcendent. Călătoria se desfășoară aievea sub cupola curcubeului (concentrând spectrul celor șapte culori) care constituie puntea de legătură între lumea de jos și lumea din cer.

Oniricul Dimov se vădește în *Poemul odăilor* un maestru în frecventarea simbolismului cromatic. Fiecare odaie se particularizează printr-o culoare semnificativă: începând cu odaia *verde*, apoi, odaia *roșie* (“E purpura adâncă-n draperie”), odaia *galbenă* (“E galbenul spătarelor de jețuri”) unde se îmbină albastrul cerului cu cafeniul pământului (“Cu bumbi albaștri în rețea dispuși/ Din glastre cafenii când suie cețuri”), odaia *violetă* (“E capa de mătase violetă”), odaia *sidefie-albă* (“E sideful spart peste platouri/.../ E-un alb veșmânt înăbușind ecouri”), odaia *portocalie* (“E marele chivot portocaliu”). Se poate vorbi, în acest caz, de o gândire poetică de natură simbolică. Cosmicitatea viziunii derivă din simbolistica culorilor cu trimitere la cele patru elemente aristotelice. Verdele de la început simbolizează apa; roșul-purpuriu simbolizează focul, galbenul și albul simbolizează aerul, iar negrul și cafeniul – pământul. Călătoria poetului din temporal spre atemporal ilustrează, în fond, dialectica confruntării dintre viață și moarte, în același registru simbolic.

În penultima odaie se refăce un spațiu sacru în jurul *chivotului* din cultul creștin, o bisericuță din metal prețios în care se păstrează sfânta împărtășanie, simbolizând tronul Mântuitorului din slava cerească: “E marele chivot portocaliu/ Cu sfinți de sânge presărați în stea/ Și poartă-n miez. Mâneru-i negru-l țin/ Din răsputeri: îl trage careva”. În acest loc privilegiat reappare subiectul liric susținând de mâner chivotul care pare să-i scape smuls de forțe obscure. Ultima odaie, cumulând cromatica celorlalte (“E ultima în care, apoi, zac/ Culorile din fiece odaie”) consfințește sfârșitul călătoriei fantastice printr-o bruscă desacralizare, într-o scenă de carnaval: “O scenă de irozi cu vârcolac,/ Împreunarea lor, în mijloc, taie”. Culorile combinate, focalizate în centrul acestei, să-i zicem, *odăi-sinteză* “taie” tabloul static creând impresia de ilimitat și de întreținere a spectacolului lumesc care se caracterizează printr-o perpetuă mișcarea opusă încremenirii. În acest sens, *Poemul odăilor* ilustrează poetica oniricului, în accepțiune dimoviană: “La hotarul dintre viață și moarte, dintre vis și realitate, dintre somn și veghe...”¹.

Un vizual prin structura sa, poetul oniric aglomerează în “odăile” poemului fragmente ale materiei viu colorate, mătăsoase și strălucitoare, în ordinea barocului: brocartul, scoica venusiană, draperia de purpură, fluturii de email, mantiile de prelați, glastrele cafenii, mătasea violetă, cutia de bijuterii, divanul, veșmintele albe sacerdotale etc. Termenii rari, cu parfum de epocă apusă (brocart, sofa, besactea, caravele, *pontife*; a se remarca termenul din urmă, obținut prin feminizarea specific dimoviană a

¹ Florin Pucă, Leonid Dimov, *Eleusis*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, mărturisirea poetului pe coperta a IV-a.

substantivului masculin) sunt asimilați fără stridențe în discurs, demonstrând calitatea poetului de “aurfaur al cuvântului”. Întrucât bogăția imaginii se întemeiază în poezia lui Leonid Dimov pe geometria “slavei făurite”, ca la Argezi.

*

Pentru a elimina orice îndoială[asupra orientării sale decise spre onirism, Leonid Dimov publică în 1969 o *Carte de vise*. Insolita carte de atmosferă fantastică reunește o serie de poeme-vise dedicate unor ființe umile (*Vis cu institutoare*, *Vis de mahala*, *Vis cu militar*), unor vietăți rare (*Vis cu licorn*, *Vis cu paserile muscă*) sau, pur și simplu, unor stări de grație (*Vis septentrionic*, *Vis cu levitație*). În ars poetica *Vis cu bufon*, subiectul contemplării poetice este “bufonul unui rege mort cu zile” întruchipat dintr-un veac îndepărtat. Poemul a fost inclus în primul dintre cele trei cicluri omogene ale *Cărții de vise*, intitulate gradat: *Hipnogogice*, 7 proze și *La capătul somnului*.

Consecvent cu principiul afișat al *proiectării oniricului în cotidian*, poetul fixează un loc public banal pentru spectacolul existențial care urmează. Într-o dimineață senină oarecare, se află în cofetăria unui oarecare oraș de munte din geografia europeană (“orașul climateric cu însușiri alpestre”). Dar atmosfera tihnită din cofetăria care evocă spațiul intim al copilăriei fericite este scurtcircuitată de un fenomen bizar: “Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină”. Ciudățenia derivă din transformarea miraculoasă a prăjiturilor “într-un glob de lumină”, diferențiat colorate. Urmează, în fapt, o explozie de culori în globuri luminoase: prăjiturile de ciocolată – în culoare “întunecată”; prăjiturile de căpșuni – în roz; iar cele cu fistic – în verde și galben. Subiectul liric redescoperă astfel vârsta candorilor, retrăind bucuria copilului de altădată ahtiat după dulceața prăjiturilor. Locul cotidian (cofetăria) devine pe nesimțite un loc magic, unde se poate întâmpla orice, peste limitele realului. Dar aici, ca mai peste tot în lirica lui Leonid Dimov, *Dialectica vârstelor* – chiar așa intitulându-se un volum din 1977 – funcționează ca principiu poetic al escamotării limitelor temporale. Enumerarea parnasiană a dulciurilor colorate este întreruptă de revenirea la vârsta maturității, pus sub semnul (ușor ironic: “bineînțele”) obsesiei morții: “Și așa mai departe./ Eu mă gândeam, bineînțele, la moarte”.

Primul eveniment oniric – “explozia” prăjiturilor – anunță de fapt, al doilea eveniment care bulversează ordinea realului, mai dens în simboluri: apariția bufonului. O întrupare tragică; și el în relație cu moartea, fiindcă a fost bufonul unui rege dispărut înainte de vreme: “Când a intrat sunând din clopoței, pe roțile,/ Bufonul unui rege mort cu zile,/ Mort subit/ Pe când plutea de plăcere printr-un veac văruit”. Prin definiție, bufonul care întreține buna-dispoziție a regilor ilustrează cealaltă față a realității, reprezentând “o parodie a persoanei, a eului, care dezvăluie dualitatea fiecărei ființe și propria sa față de mășcărici” (Cf. *Dicționar de simboluri*). Prin libertatea pe care i-o conferă rolul de mășcărici, el poate să dezvăluie adevăruri ascunse, să submineze aparențele, să critice și să ridiculizeze slăbiciunile morale. Aparent slugarnic și vulnerabil, bufonul constituie reversul lumesc al conștiinței ironice. Nu altfel apare în fața poetului, într-un gen de portret robot al bufonului dintotdeauna: “Bufonul nostru numai catifea/ Și pe dinăuntru și pe dinafară,/ Un vulpoi de cârpă cu coadă ușoară./ Se mișca degeaba, exista fără să fie,/ Era – dacă vrei – o filozofie./ Toată lumea se făcea că nu-l știe./ Că nu-l vede când se strâmba în spate/ Și presăra boare tulbure pe lingurițele plate...”. Mascându-și cu viclenie intențiile sub veșmintele catifelate, bufonul care exprimă cruda filosofie a vieții pragmatice este ocolit sau ignorat de semenii săi care îi suportă giumbușlucurile.

Parodia eului (prin introducerea bufonului în context) afectează în acest punct ipostaza poetică în sine. Eul dual al poetului se demască, lăsând să se manifeste în voie un gurmand, sub semnul alienării: “Am început atunci să mănânc în cascade/ Cataifuri, baclavale, rulade./ Simțeam în juru-mi umede boturi./ Înghițeam în neștire bezele, pișcoturi/ Și creșteam, mă umflam ca un aerostat/ Cu bube dulci și diabet zaharat”. Atingând starea de levitație – un alt poem oniric se cheamă chiar *Vis cu levitație* – eul plutește nestingherit prin lumea supranaturală. Versurile finale (“Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie/ La masa pătrată din cofetărie”) marchează suprapunerea celor două planuri (real/imaginar) accentuând relația de contiguitate dintre vis și realitate.

În acest *Vis* – și în altele asemenea –, Leonid Dimov apelează la formula alexandrină a distihului (fără să marcheze strofele ca atare). El simulează, în același timp, clasicismul formelor fixe, dar și naivitatea tiparelor folclorice. Este un mod de a-și pune arta poetică sub semnul simplității retorice. Simplificarea discursului poetic este reliefată și de tonalitatea colocvială, decurgând din apelul la expresia uzuală sau interpelarea directă a martorului (cititorului) prezumtiv: “zic ciudat”, “dar să lăsăm gluma”, “dacă vreți”. Dar sintagmele rare, epitetele ornate în stil personal (oraș climateric, însușiri alpestre, scaune de tăciuni, veac văruiț, boare tulbure, lingurițe plate, munții limpezi, zarea zmeurie) denotă arta combinatorie complexă a poetului oniric.

*

Poemul complex A.B.C. , care încheie volumul *7 poeme* din 1968 – un grupaj continuat în același registru stilistic cu cele *7 proze* din *Carte de vise* – a fost proiectat ca o epopee a cotidianului. Este un poem secvențial, deschizându-se cu o *Invocație* care invită la contemplarea lumii din dublă ipostază: “zeu și muritor”. “Amândoi” (aedul și zeul) vor retrăi apoi evenimentele dintr-o săptămână (“Dă-mi mâna./ Începe-vom azi săptămâna”), descrise în secvențele poemului intitulate ca atare: *Luni, Marți, Miercuri, Joi, Vineri, Sâmbătă, Duminică*. Ziua de *Joi* (din titlul acestei secvențe cu statut de artă poetică) , conform tradiției, este o “zi de târg”, ziua în care muritorul “vizionează” bâlciul, însoțit, după indiciile textuale, de zeul vânturilor, Eol. Fixarea ironică a itinerarului parcurs către târg amintește traseul parodic al Țiganilor din epopeea comico-satirică a lui Ion Budai-Deleanu: “Trecut de Ciofliceni, cu bicicleta,/ Zoream către Fierbinți să-mi vând egreta”. Stârcul alb pe care vrea să-l vândă la târg nu este, însă o pasăre comună, ci una care atrage și propagă mirajul în cotidian: “Egreta mea patetică, de plaje./ Nostalgic ciugulind printre miraje.”. Sub atari auspicii, “vânzătorul” se transformă el însuși într-un magician (cu pălăria neagră aferentă care ascunde minuni), scamatorul care întreține iluzia unei realități fantastice: “Aveam și magicul Țilindru gol/ Cu colibri, cu șerpi, cu-n zeu: Eol/ Și melodii lăsam să înfășoare/ Palate, eleștee și ogoare”.

În linia balcanismului pe care îl cultivă Leonid Dimov în lirica sa, urmează descrierea pitorescului bâlci, din câteva tușe simple, dar care creează impresia de aglomerare heteroclită și enormitate materială: “Butii cu nard, canistre cu oloi./ Ciorchini de papagali cu vorbă nouă./ Rărunchi de vulpi de mare, munți de ouă”. Se realizează, astfel, tranziția dinspre cotidian către fantastic, în registrul carnavalizării discursului. Întrucât bâlciul reprezintă varianta autohtonă a carnavalului în care coabitează de-a valma dansul impetuos, muzica zgomotoasă, costumația bizară și gestica iconoclastă, într-o combinație semnificativă de grotesc și sublim.

Efectul desolemnizării lumii în spațiul laic al bâlciului este accentuat prin coborârea transcendenței în cotidianul pitoresc. Dumnezeu, pe care poetul îl denumeste familiar, mai încolo, Atoatele, îl înlocuiește pe muritor la tarabă pentru a-i vinde marfa

rară: “M-a dat de-o parte însuși Dumnezeu/ Zâmbind cuminte, ca un pui de ciută,/ Să-mi vândă marfa încă neștiută”. Este un Dumnezeu – deloc întâmplător – asemănător cu al lui Arghezi din poezia *Bâlci în Aldebaran*, care vinde stelele în chip de mărgele (“Hai mărgele! La mărgele!// Cerul meu e plin de ele”). Dar și divinitatea eșuează în vânzarea egretei, fiind nevoită să părăsească târgul cu umilință, pe măsură ce se înnoptează, lăsând aievea locul spiritului malefic al întunericului: “Ce să vă spun, doar că-nnoptase tare,/ Plecat-au toți cumetrii la culcare./ Cam rușinat, Atoatele, și mut/ Spre ziduri se făcuse nevăzut”. Incursiunea în lumea paralelă a bâlciului se încheie prin destrămarea mirajului. Vânzătorul de ocazie părăsește cătrănit târgul pustiu, părăsindu-și păsările “triste” în bazar. Versul final figurează ieșirea din noapte și, implicit, ieșirea din fantasticul de tip oniric: “Că le-am lăsat în noapte și-am plecat”.

Perspectiva veridică asupra târgului simbolic și forța evocatoare se susține cu ajutorul lexicului particular și adecvat, trădând aceeași apetență a lui Leonid Dimov pentru vocabula rară și patinată: turle, nard (o plantă din Himalaia!), oloi (vopsea de ulei), țilindru (joben), zaveră-n toi, tarăbi, crăițar, paseri ș.a.

*

Inclus în volumul antologic *A.B.C.* din 1973, poemul *Impas* indică maniera antimetafizică a poetului în tratarea unei teme metafizice precum rătăcirea în labirint. “Impasul” desemnează, în acest caz, drumul fără ieșire. Motivul ordonat a poemului este – ca și altădată în poezia lui Leonid Dimov – *călătoria*, o călătorie cu mașina pe șoseaua națională (“peste târguri”). Omul aflat în “impas” conduce o mașină în viteză, într-o noapte de vară, precipitându-se către o destinație necunoscută. Fisura onirică este sugerată de la bun început: omul nu știe să conducă, deși e uluit de viteză: “Cum mai alergau roțile de cauciuc!/ Deși nu știam să conduc/ Mașina și tremuram ori de câte ori creștea/ Vreun alt vehicul în fața mea”. Personajul liric adoptă ipostaza unui Theseu modern care, contrar mitului, rămâne prizonierul labirintului circulator. Firul Ariadnei este figurat aici de “năframa vie” a șoselei: “Plutea/ O năframă albăstruie peste șosea/ Cât era ea de lungă/ Se vălătucea peste târguri ca o pungă,/ Pentru a se desface-n rotogol/ Neprihăită, până dincolo de pol./Era o năframă vie,/ O anomalie”. La un moment dat, drumul intră în ceață, “o ceață lăptoasă” matinală, care șterge limitele dintre realitate și irealitate. Astfel, lumea reală și lumea onirică, “analogă”, se suprapun, încât alienarea (ca stare mentală) este resimțită la fel ca o suferință fizică: “Cu mici surprize zvârlite din mașinile vecine/ Cu vaietul meu, că mă doare și pe mine,/ Și mă răsucesc la volan și mă-năbuș de ciudă,/ Mă țin de caiafă, de râie, de iudă”. Drumul fără ieșire este pus, de-acum, sub semnul culpabilizării, într-un sens moral răsturnat: “Îmi spun că numai eu sunt de vină,/ Că mai era doar o serpentină/ Și, dacă știam cum s-o cotesc/ Era greu să nimeresc/ Atât de irevocabil și de precis/ În ceața asta ca de lapte prins”. Ca și emirul din pustia macedonskiană a *Noptii de decembrie*, călătorul nocturn al lui Dimov nu acceptă calea ocolită de compromis, nu știe “s-o cotească”. Chiar dacă ținta pare din ce în ce mai îndepărtată, el întreține încrederea în ideal, întrevăde ieșirea spre zona de echilibru (spiritual), convins că va ajunge la “semnul” călăuzitor: “Și totuși, îmi zic, odată și odată/ Tot am să ajung la semn, la săgeată/ Și-am să mă-ndrept către burgurile hiperboreene,/ Către cumpene, către profiluri de echilibru, către penepene”.

În ordinea inversată dintre cauză și efect – specifică poeziei dimoviene –, finalul poemului reliefează motivul evadării simboliste, în registru parodic însă: “Și totuși, am zărit limpede, de sus,/ Drumul, ducând departe în sensul opus/ Acelor acelui ceasornic uriaș/ Cu axul înfipt în Marele Oraș/ Aflat în centrul tuturor acestor mizerii”.

Călătorul lui Dimov evadase din Marele Oraș alienant, copleșit de “mizerii” – figurând, în fond, fuga de sine –, dar s-a înfundat în labirint. Ultimul vers sugerează insinuarea nesiguranței, începutul de frică al rătăcitorului pe căile sinuoase ale vieții: “Dar poate c-ar trebui să mă sperii!”.

Poezia lui Leonid Dimov transmite nealterată gravitatea trăirilor, chiar dacă totul pare un joc de-a viața sau un joc de-a idealul, fiindcă “jovialitatea poetului are un secret fior tragic”.¹ Predispoziția ludică este marcată stilistic prin uzitarea rimei simple, rima împerecheată și de obicei feminină, și, în genere, prin construcția retorică despodobită, așa cum este comparația banală, în termeni uzuali: năframa “ca o pungă”, ceața “ca de lapte prins”. Aparenta simplitate a stilului este contracarată, mai totdeauna, prin construcții savante, adeseori oximorone, de genul “anomalie luminoasă și turbionară”, “hohote stăpânite”, “burgurile hiperboreene”, “atât de irevocabil și de precis” etc.. Remarcând lipsa metaforei în lirica dimoviană, confratele întru onirism, prozatorul Dumitru Țepeneag denumea, pe bună dreptate, poemele acestuia *texte onirice*: “Dimov descrie, enumeră, inventariază, și de aceea are nevoie de tot mai mult spațiu; versul său are o mișcare lentă, încetinită (de epopee); exclamațiile sale sînt alcătuite din verbe la imperativ; el de fapt povestește, narează o viziune analoagă celor din vis, dar *făcută*, construită rațional; la urma urmei, mă întreb dacă ultimele poeme și *visele* lui Dimov mai pot fi numite poezii? Eu le-aș numi texte onirice pur și simplu”²

Bibliografie

Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974
Florin Pucă, Leonid Dimov, *Eleusis*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, mărturisirea poetului pe coperta a IV-a.

¹ Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, pp. 86-87: “Luxuriantă, de o bogăție a formelor și culorilor unică în literatura noastră, poezia lui Leonid Dimov are ca notă distinctivă tonul jovial, ironia cu aparență bonomă; la prima vedere, nimic nu pare să agite această lume de «peisaje» fabuloase; poetul este însă dominat de un intens sentiment al tragicului, închizându-și adevărata stare în podoabele strălucitoare și somptuoase ale versurilor, în bufonele viziuni ale bălciului zgomotos și sclipitor. Jocul este aici expresia spaimii, miraculosul este un refugiu: jovialitatea poetului are un secret fior tragic”.

² *Momentul oniric*, pp. 32-33

CAMIL PETRESCU'S CHARACTERS – "IDEEAS" OR "LIVING BEINGS"?

Alina Maria TISOAICĂ
University of Pitești

Abstract: *The paper presents the idea according to which the characters of Camil Petrescu's work are not simple human-beings, but human-beings who represent absolute ideas. In his activity as a playwright, Camil Petrescu creates not a theatre of ideas, but of significations, of great ideas. His characters can only be defined properly taking into account their striving for absolute. The characters aspire to the ideal justice, ideal love, but also to all the human feelings and manifestations. As a writer, Camil Petrescu also creates representative characters for his novels which get a dramatic shape because of the changes of attitude suffered by the heroes. There are mentioned and analysed ideas corresponding to Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Mitică Popescu, Ștefan Gheorghidui, Fred Vasilescu or G.D. Ladima. Although apparently simple human-beings, Camil Petrescu's characters have a special connotation.*

Keywords: *characters, absolute ideas, dramatic shape*

George Călinescu afirma referindu-se la drama Jocul ielelor a lui Camil Petrescu că aceasta: "vrea să fie o dramă ideologică și izbutește la lectură să ofere o dezbatere inteligentă, dar numai atât, ideile nefiind încorporate în oameni vii" (1985, p.747). În general, ceea ce impresionează în opera lui Camil Petrescu este energia eroilor săi care tinde să supună ordinea existențială, respingând prejudecățile curente. Eroii autorului întruhidează nu simple idei, ci idei absolute.

În activitatea sa de dramaturg, Camil Petrescu nu creează doar un teatru de idei, ci un teatru al marilor idei, un teatru de semnificații, în care dramatismul stă în descoperirea semnificației fiecărui gest și în confruntarea ei cu semnificațiile așteptate și dorite. După cum autorul însuși afirma: "Nu e greu de recunoscut o piesă din școala teatrului de idei : are de obicei ca erou un intelectual clasat, care are o teorie generală a vieții. El ține să arate, să demonstreze cu câteva fantese care dialoghează, justetea ideii lui. Vor fi câteva acțiuni și detalii cu caracter simbolic. Eroul va fi picher de șosele când va simboliza pe cel care deschide drumuri noi, va fi pictor de biserică când va trebui să simbolizeze magia religioasă, va fi aviator când va întrupa un idealist care vrea să facă oamenii să zboare"(Petrescu, 1971, p.246-247).

Personajele reprezintă forțe unitare neinfluențabile, intelectualitatea la Camil Petrescu nefiind înțeleasă în sens restrâns, ci ca un mod al conștiinței, "în sensul disponibilității și activității cerebrale" (Ghidirmic, 1975, p.64). Cine vede idei devine neom și rămâne cu nostalgia absolutului. Apare în opera lui Camil Petrescu, mai ales în opera dramatică, ideea posibilității comunicării personajelor cu absolutul, însă aceasta este himerică, iar eroii cad înfrânți precum miticul Icar. Drama absolută se desfășoară în concepția lui Camil Petrescu în câmpul conștiinței, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestor sfere și de orizontul lor de cunoaștere.

Gelu Ruscanu este primul dintre eroii lui Camil Petrescu care își asumă, ca pe o ironie a sorții, inadecvarea la circumstanțe a spiritelor care nu se pot defini decât prin absolut, primul care trăiește tragic opoziția ireductibilă dintre ordinea noocrată, ca ordine strictă a valorilor semnificației și ordinea valorilor simplu trăite. A participa la evenimente, a trăi pur și simplu, fără preocuparea de a degaja semnificația gesturilor înfăptuite și adecvarea acestei semnificații la sistemul gândit al lumii, ar însemna pentru Gelu Ruscanu, pentru Andrei Pietraru, pentru Pietro Gralla, pentru Ștefan Gheorghidui

eliberarea de sub fatum-ul tragic. "Dispozițiile afective pot exista în noi sub mai multe forme: 1. inconștientă sau subconștientă, adică în stare ascunsă; 2. conștientă, aceasta fiind forma obișnuită; stările afective ne sunt cunoscute și ni se impun în calitate de fapte pur și simplu constatate; 3. analitică, adică elaborată prin reflecția care le derulează și le prezintă în integralitatea evoluției lor" (Ribot, 1988, p.128). Vina eroilor lui Camil Petrescu este de a compara semnificații și de a se implica în inadecvarea lor.

Gelu Ruscanu este guvernat de valorile fundamentale eterne ale omenirii : adevăr, bine, frumos, deși ideea absolută de dreptate nu poate fi decât una individualistă ce duce la conflictul între absolut și relativ, respectiv la conflictul eroului cu sine: "Nu va fi niciodată dreptate reală în lume, până când ideea de dreptate nu va rămâne intangibilă, absolută" (Petrescu, 1976, p.141). Dar eroul nu concepe numai dreptatea la modul absolut, ci și dragostea: "Ți-am spus că iubirea e un tot sau nu e nimic...O greșală nu are sens aici...Dacă într-o pagină întreagă de calcul, un inginer a zis o singură dată trei și cu patru fac opt, tot calculul este nul și podul se prăbușește..."(Petrescu, 1976, p.165) și, în general, toate sentimentele și manifestările omeniești : "O fericire, pe care nu o poți gândi durabil, nu e fericire și, încă o dată, fără certitudine nu poate fi în lume nici adevăr, nici frumusețe..."(Petrescu, 1976, p.174). De aici drama lui Gelu Ruscanu de a fi înțeles că aspiră prea sus pentru a găsi suport în realitate. Problema sinuciderii eroului își găsește răspuns și în ceea ce declara Camil Petrescu în 1942 în Revista Fundațiilor : "Doctrina ideilor este gluma imensă a unui geniu care a renunțat".

Drama lui Gelu Ruscanu se va repeta, în împrejurări diferite, cu aproape toate personajele autorului : "A avut trufia să judece totul...S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin...Era prea inteligent ca să accepte lumea asta așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi...L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat..."(Petrescu, 1976, p.177).

Andrei Pietraru din "Suflete tari" este un alt geniu care trăiește, de această dată, drama iubirii absolute. Eroul este îndrăgostit de Ioana Boiu-Dorcani, iar când acesta îi mărturisește dragostea, ea îi ia sentimentele în derâdere: "Te compătimesc...pentru că naivitatea dumitale e mai curând de plâns"(Petrescu, 2004, p.158). S-a spus despre Andrei Pietraru că este tipul intelectualului stăpânit de angoasă. Încearcă să se sinucidă pentru a-și dovedi onestitatea, nevinovăția, însă nu moare, fiind salvat de prietenia celor care țin la el și de faptul că își dă seama de valoarea clasei sociale din care provine. Andrei Pietraru nu urmărește prin cucerirea Ioanei Boiu-Dorcani "o poziție socială, cât un lucru absolut gratuit, fără finalitate practică, imediată, pătrunderea într-o lume a elitelor spiritului" (Ghidirmic, 1975, p.73). Pentru erou, Ioana este un ideal care se prăbușește: "Pe dumneata te-am ucis în mine...Ești moartă...mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată..."(Petrescu, 2004, p.191). Personajul suferă ceea ce numea Th. Ribot o conversiune care se produce "brusc, pe neașteptate, ca în cazul unei crize sau al unei erupții : procesul are o dată de apariție și pare să ducă la transformarea omului cât ai clipi" (Ribot, 1988, p.92).

Eroul nu întruchipează un personaj ambițios, lucid, rece sau calculat, ci unul pasional, temperamental, imprevizibil, uneori imprudent. Eșecul lui Andrei Pietraru se datorează și faptului că, așa cum reiese încă din prolog, eroul își închipuie pentru sine o lume ideală, unde personajele apar pe rând și fantomatic, de undeva din aer, cât mai dematerializate, căci nu sunt, în forma aceasta, decât visurile și iluziile eroului, lumea nu cum e, ci cum își închipuie el că e, adică pe dos decât în realitate, ficțiuni elaborate, cărora el și-a adaptat lunatic existența. Ceea ce distruge Andrei Pietraru odată cu

dragostea pentru Ioana, este, de fapt, himera iubirii absolute. Cele două suflete tari plătesc cu pierderea idealului faptul de a fi visat că l-ar fi putut atinge vreodată.

Pietro Gralla, fost corsar, rob la galera, sclav la un bătrân cărturar din Damasc, bun pilot de corabie, cunoscător de carte și de mai multe limbi, conte roman, cavaler de Malta, dar și cavaler al demnității și loialității, personajul principal din drama *Act venețian* este stăpânit de aceeași patimă pentru absolut, pentru absolutul în dragoste, care duce la anularea lui ca ființă umană. Considerând că Alta este femeia ideală, lumea eroului se prăbușește când află că aceasta îl înșela cu Cellino. Asemeni lui Andrei Pietraru, Pietro Gralla își abandonează idealul prin părăsirea femeii iubite: “Dacă e vorba despre femeia care mi-a fost nevastă, pe care am iubit-o, e de prisos...Acea e moartă de mult. E mai moartă decât dacă nu s-ar fi născut vreodată...” (Petrescu, 1973, p.224). În legătură cu raționamentul pur pasional, Th. Ribot nota : “Se spune că furia nu raționează. Eroare. Furia raționează, căci ea subjugă inteligența și o forțează să-i servească interesele; iar serviciile pe care le primește i le întoarce la rândul ei cu dobândă. Se știe câtă energie furnizează spiritului pasiunile și ce resurse neprevăzute desfășoară spiritul sub influența lor. De îndată ce furia cade, eșafodajul de raționamente ridicat de ea cade el însuși” (Ribot, 1988, p.82).

Drama lui Pietro Gralla constă în faptul că acesta trebuia să creadă în ceva, într-o dragoste desăvârșită, care în cazul lui își pierde valoarea, pentru că se înșelase : “Pricepe : dacă totul se prăbușește în mine azi, nu e pentru că am fost mințit sau înșelat, cum spuneai tu...ci fiindcă m-am înșelat...m-am înșelat singur, înțelegi?” (Petrescu, 1973, p.234). Eroul întrușipează dragostea cavaleriească, ghidându-se după axioma potrivit căreia : “Dragostea este principiul oricărei glorii și al oricărei virtuți” (Ribot, 1988, p.87). În esență, Pietro Gralla este un personaj dinamic, înșelat însă de propriul ideal.

Camil Petrescu creează personaje reprezentative pentru creația sa și în comedii. Un astfel de exemplu este Mitică Popescu, care, deși pare desprins din comediiile lui Caragiale : “După replica dată necesității compromisului în *Jocul ielelor*, după cea stendhaliană din *Suflete tari* și după cea shakespeareană din *Act venețian*, vine rândul lui Caragiale” (Rotaru, 1972, p.624), are un fond sufletelesc mult mai complex, după cum afirma George Călinescu : “supără faptul de a nu da de niciun Mitică” (1985, p.748).

Pentru Camil Petrescu, Mitică Popescu este tipul reprezentativ al românului, întrușipând personajele populare, omul simplu, geneza lui fiind, după cum afirma Virgil Brădățeanu : “revolta și visul, nevoia de a trăi iubirea cu amarul și deliciile ei, de a înțelege și a fi generos, dar și de a trage palme” (1970, p.33). Eroul este un lăudăros în fața colegilor, dar slugarnic și temător în fața șefilor, inteligent, hazliu, celebru. Deși se comportă copilărește în unele situații și se ascunde în spatele unei măști care lasă să se vadă un om rece, indiferent, în realitate Mitică ascunde un pumn de inimă, sufletul unui om “întreg și adevărat, totdeauna el, în esență bun, în ciuda eforturilor pe care le face de a părea altfel decât este” (Brădățeanu, 1970, p.333).

Deși s-a spus că piesa este o reabilitare a miticismului, a ceea ce spunea George Călinescu despre Mitică Popescu că ar fi “de toate și deci și canalie” (1985, p.748), nu trebuie ignorat faptul că personajul este creionat din punctul de vedere al unui scriitor care are oroare de miticism prin chiar atitudinea sa filozofică. De aceea Mitică Popescu din opera lui Camil Petrescu este diferit de cel din comediiile lui Caragiale cu care se aseamănă ca suprafață, el fiind în realitate un lac profund cu adâncimi nebănuite, piesa păstrându-și semnificațiile filozofice. Ceea ce îl deosebește pe Mitică Popescu de eroii dramelor este faptul că acesta își atinge prin iubire idealul, care pentru el era tot atât de departe ca stelele, de aceea nu devine un învins. Dar după cum afirma dramaturgul : “Teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu

oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost sortită pieirii. Teatrul de idei este o nesfârșită confuzie” (Petrescu, 1971, p.254). Dacă ideile trec, oamenii rămân întrucât soarta ideilor e aceea de a se demoda, de a se decolora.

Și în cazul romanelor, la Camil Petrescu se poate analiza caracterul dramatic al operei în toate acele izbucniri bruște de atitudine pe care le trăiesc personajele unele în raport cu celelalte.

Ștefan Gheorghidiu, eroul din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este și el un susținător al ideii de iubire absolută : “acei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt” (Petrescu, 2006, p.15). Dar drama lui Gheorghidiu nu e numai una erotică, ci și una a cunoașterii, acțiunea atingând centrul nervos al creației, desfășurându-se în “focarul gândirii lui Camil Petrescu” (Ghidirmic, 1975, p.103). Ștefan Gheorghidiu este un personaj problematic, un intelectual, student la filozofie, un tip orgolios, avid de cunoaștere absolută, atât prin dragoste cât și prin experiența directă, trăită a războiului.

Prima experiență a cunoașterii, iubirea trăită sub semnul incertitudinii e semnalată încă de la începutul romanului, în capitolul care narează faptele retrospective: “Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșeală.” (Petrescu, 2006, p.16). Acesta este începutul drumului spre căutarea adevărului, suferința lui căpătând dimensiuni cosmice în consens cu nevoia sa de absolut, îndoiala fiind o stare de sentiment: “Ea constă în esență dintr-un conflict între două tendințe ale gândirii, incompatibile sau antagoniste, fără a putea să rezulte vreo concluzie. În timp ce certitudinea este o stare de repaus, îndoiala manifestă o poziție instabilă, o luptă, o stare de agitație însoțită de conștiința unei activități cheltuite în van: o stare penibilă, în fond; acest sentiment, însă, nu este decât efectul conflictului intelectual” (Ribot, 1988, p.86). Personalitatea eroului se definește în funcție de acest ideal – dragostea.

Aspirând la dragostea absolută, eroul dorește certitudinea absolută. Natură reflexivă, conștient de chinul său lăuntric, Ștefan Gheorghidiu adună progresiv semne ale neliniștii și îndoielilor sale interioare și le disecă cu minuțiozitate. Ceea ce reușește mai bine autorul “nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice” (Vianu, 1977, p.369).

Drama erotică capătă alte dimensiuni prin cealaltă ipostază existențială a eroului plecat pe front din același orgoliu al cunoașterii, dar și din sentimentul onoarei, al loialității de sine. Experiența războiului este pentru Ștefan Gheorghidiu unică, decisivă, un punct terminus al dramei intelectuale, o dramă a personalității, gelozia devenind un sentiment lipsit de însemnătate, sau cum apare ea definită în lucrarea lui Th. Ribot, “o specie de teamă care se raportează la dorința de a păstra un bun oarecare” (1988, p.88). Eroul nu este un învins sentimental, ci un învingător, conștient că nu drama sa individuală, cauzată de gelozie, trebuie luată în considerare, ci lupta și sacrificiile întregului popor în războiul pentru întregirea patriei. Ștefan Gheorghidiu “este deci un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare care suferă pentru că gândește și analizează” (Vianu, 1977, p.373).

În *Patul lui Procust*, G.D. Ladima, Fred Vasilescu și doamna T sunt personajele care atrag atenția asupra personalității lor marcată de aspirația spre absolut. Deși văzut ca un bărbat naiv, un nebun incomod de către Emilia, Ladima este considerat de Fred Vasilescu omul serios, pe când doamna T vede în el un om cult. În realitate, drama lui Ladima este aceea de a fi avut conștiința propriei degradări morale, atât din punct de vedere social, cât și sentimental. Fred Vasilescu este personajul enigmatic din roman,

care deși pare a fi eroul perfect, moare luând cu el și tainele sale. Doamna T este personajul care aspiră spre iubirea ideală, însă totodată reprezintă ea însăși idealul de feminitate din întreaga operă a lui Camil Petrescu : “îmi place lumina...apoi pământul...cartea...rochia...fructele...zăpada...tot ce e neprefăcut...net” (Petrescu, 1976, p.263).

Eroii lui Camil Petrescu sunt în primul rând oameni, însă în același timp, personajele se subordonează concepției autorului, ideea din versurile următoare fiind relevantă în acest sens : “Dar eu / Eu am văzut idei. / Întâia oară brusc, fără să știu, / De dincolo de lucruri am văzut ideea. / Cum vezi, când se despică norii grei / Și negri / Zigzagul de argint al fulgerului viu. / [...] / Eu sunt dintre acei / Cu ochi halucinanți și mistuiți lăuntric, / Cu sufletul mărit / Căci am văzut idei.” (Petrescu, 1973, p.6-7).

Bibliografie

Brădățeanu, V., Comedia în dramaturgia românească, Editura Minerva, București, 1970

Călin, L., Camil Petrescu în oglinzi paralele, Editura Eminescu, București, 1976

Călinescu, G., Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Minerva, București, 1985

Ghidirmic, O., Camil Petrescu sau patosul lucidității, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975

Petrescu, C., Teze și antiteze, Editura Minerva, București, 1971

Petrescu, C., Jocul ielelor, Editura Minerva, București, 1976

Petrescu, C., Teatru, Editura 100+1 GRAMAR, București, 2004

Petrescu, C., Mitică Popescu. Act venețian, Editura Albatros, București, 1973

Petrescu, C., Opere, I, Editura Minerva, București, 1973

Petrescu, C., Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Editura 100+1 GRAMAR, București, 2006

Petrescu, C., Patul lui Procust, Editura Minerva, București, 1976

Ribot, Th., Logica sentimentelor, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988

Rotaru, I., O istorie a literaturii române, Editura Minerva, București, 1972

OLD AND NEW IN THE PROBLEM OF THE ADVERBIAL

Oana CENAC
„Dunărea de Jos” University, Galați

Abstract: *With this paper, we shall try to establish what is old and new in the problem of the adverbial, taking into consideration the traditional analysis of the issue together with the latest ones.*

Keywords: *old, new, adverbial*

Funcția sintactică reprezintă un statut pe care îl dobândesc unitățile lexico-gramaticale angajate într-un anumit tip de relații sintactice. Conceptul de *funcție* trebuie perceput ca parte fundamentală a unei structuri sintagmatice, în cadrul căreia părțile constitutive (părțile de propoziție sau propozițiile) sunt purtătoare de funcții, iar relațiile sunt generatoare de funcții și de structură. Din această perspectivă, funcția apare ca finalitate a întregului mecanism sintactic prin care se actualizează poziția unei unități într-un ansamblu structurat; ea este cea care indică rolul pe care unitatea respectivă îl are față de regent în procesul determinării. Deci, funcția devine însăși rațiunea de a exista a unei structuri.

Funcția sintactică se actualizează numai în structurile binare, adică între două unități unite printr-o relație de dependență. Astfel, relația și funcția se implică reciproc. Există însă și tipuri de relații care nu sunt generatoare de funcții sintactice. Vorbim aici de raporturile de coordonare, apozitionare și incidență.

În lucrarea de față ne propunem să analizăm, din multitudinea de funcții sintactice, pe cea de complement circumstanțial, această pentru că poziția sintactică de circumstanțial a stârnit multiple controverse mai ales în privința distincțiilor care se pot face în cadrul acestei clase. Problema clasificărilor și subclasificărilor diferite apare și în cercetările moderne dar chiar și în cele tradiționale.

Astfel, *Gramatica Academiei* (1966) împarte complementele în două două mari clase: necircumstanțiale (complementul direct, indirect și de agent) și circumstanțiale (de loc, mod, timp, cauză, scop, condiție, relație, sociativ, instrumental, concesiv, consecutiv, de excepție, opozițional).

Mioara Avram, în *Gramatica pentru toți* (1997), clasifică complementele astfel:

- După conținut: complemente directe, indirecte, de agent și complemente circumstanțiale
- După termenul determinat: complemente ale verbului, adjectivului, adverbului și interjecției
- După legătura cu termenul determinat: complemente izolate și neizolate
- După formă: complemente exprimate prin substantive, adjective, adverbe, interjecții, forme verbale nepredicative și complemente exprimate prin construcții complexe: construcții ale gerunziului și construcții ale participiului
- După tipul de construcție: complemente în dativ, acuzativ și prepozițional

În *Gramatica limbii române*, D.Irimia, propune următoarele criterii de clasificare a complementului plecând de la tipurile de relații în care sunt implicate acestea:

- Relații de dependență verbală / adjectivală: circumstanțialul spațial, temporal, modal (care la rândul său poate fi: real, cantitativ, de conformitate și ipotetic),

consecutiv, de progresie, instrumental, cauzal, de scop, condițional, de concesie și limitativ)

- Relații de dependență mediată: complementul corelativ, complementul sociativ, cumulativ, de excepție și de opoziție

Pornind de la tipurile de relații și de funcțiile pe care le generează, unii autori stabilesc următoarea clasificare:

- Relații de dependență simplă (unilaterală) care generează funcțiile sintactice de complement direct, indirect, de agent, atribut și complement circumstanțial de mod, loc, timp, cauză, scop, concesie, consecutiv, instrumental.

- Relații de dependență condiționată care generează funcțiile de complement circumstanțial: sociativ, cumulativ, opozițional și de excepție

Gh.C. Dobridor recunoaște, în *Sintaxa limbii române*, doar cinci categorii de subordonate (subiectiva, predicativa, atributiva, completiva și predicativa suplimentară). După absența / prezența ideii de „circumstanță”, Dobridor vorbește de două grupuri principale:

a) grupul necircumstanțial: subiectiva, predicativa, atributiva și necircumstanțialele (completiva directă, indirectă, de agent și predicativa suplimentară)

b) grupul circumstanțialelor: loc, mod, timp, cauză, scop, condiție, concesie, consecință, instrument, asociere, relație, opoziție, cumul și excepție.

Spre deosebire de punctul de vedere tradițional ilustrat în ediția din 1966 a gramaticii academiei, noua ediție din 2005 atribuie clasei circumstanțialelor câteva trăsături (semantice, sintactice și pragmatice) ce pot fi considerate prototipice. Iată care sunt acestea:

a) neintegrarea în structura tematică a verbului;

b) realizarea propozițională cu joncțiunea manifestată prin conectori specializați;

c) posibilitatea de a funcționa discursiv și metadiscursiv.

Gramatica Academiei (2005) introduce conceptul de *circumstanțial prototipic* ca fiind un ansamblu eterogen de funcții sintactice care se caracterizează preponderent semantic: circumstanțialul adaugă precizări de diferite tipuri referitoare la cadrul universului de discurs sau la diferite aspecte ale acestui cadru.

Fiind alcătuit pe criterii semantice, inventarul circumstanțialelor variază de la o gramatică la alta. Astfel, unii autori fac distincție între complementul circumstanțial de timp și circumstanțialul de periodicitate și de frecvență sau între circumstanțialul de mod și cel comparativ, de măsură sau de progresie. A fost propusă chiar și funcția de circumstanțial concluziv. G.A. (05) subsumează periodicitatea și frecvența circumstanțialului de timp și face distincție între circumstanțialul de mod și cel cantitativ. Comparativul nu este considerat circumstanțial, ci o specie de complement, legat de construcția comparativă. Criteriile de clasificare a complementului în noua gramatică sunt:

- Din punct de vedere semantico-pragmatic vorbim de: *circumstanțiale situative* (circumstanțialul de loc și de timp) asigură „ancorajul” spațio-temporal al proceselor comunicate; *circumstanțiale procesuale* (circumstanțialul de mod, cantitativ și instrumental) aduc precizări privitoare la procesul comunicat; *circumstanțialele care redau raporturi logico-semantice stabilite de locutor* (raporturi de cauzalitate, consecință, (non)implicație): circumstanțialul de cauză, scop, condițional, concesiv, consecutiv; *circumstanțialele care centrează informația nouă pe anumite secvențe ale enunțului din care fac parte*. Opoziționalul, cumulativul și cel de

excepție precizează „circumstanța în raport cu acele componente neomisibile ale structurii din care fac parte.

Comparați: În loc de cărți preferă filmele.
În loc de cărți preferă Ø.

Pe lângă salariu mai ia și dividende.
Pe lângă salariu mai ia și Ø.

Sociativul și circumstanțialul de relație se raportează și la componentele omisibile ale enunțului.

Comparați: În raport cu tine, Matei este înalt.
Ø Matei este înalt.

Ana a mers la cumpărături cu prietenul ei.
Ana a mers la cumpărături Ø.

• Din punct de vedere sintactic, circumstanțialele prototipice sunt termeni subordonați ai grupului verbal, aflându-se pe un alt nivel de organizare decât complementele. Faptul acesta se poate reprezenta schematic astfel:

GV = [[V+ complemente] + circumstanțiale] →

circumstanțialele sunt determinări „periferice” ale grupului.

Dacă mare parte dintre circumstanțiale sunt implicate în relații binare (A ajuns acasă; A venit târziu; Merge repede) poate fi identificată și o categorie de circumstanțiale integrate în structuri ternare:

Ex. El vine la petrecere împreună cu Maria.
În loc de friptură a mâncat înghețată
Au venit toți cu excepția lui Marius.

În exemplele de mai sus, circumstanțialele impun ocurența verbului dar și prezența obligatorie a unui componenent nominal. Această situație este determinată de contragerea a două structuri propoziționale după cum se poate vedea mai jos:

Ex. Pe lângă felicitări a primit cadouri. < (A primit felicitări) + (A primit cadouri)
Au venit toți cu excepția lui Mihai. < (Au venit toți.) + (Nu a venit Mihai.)

• Din punct de vedere sintactico-semantic, circumstanțialele sunt componente facultative ai enunțului și nu fac parte din structura tematică a verbului. În enunțurile:

Voi veni și eu acolo.
Ieri m-am întâlnit cu ea.
Alarma sună tare.
N-am vorbit de frică.

Temenii subliniați exprimă informații referitoare la situarea în spațiu (acolo), în timp (ieri), la calitatea procesului (tare), la sursa declanșării procesului (de frică). Există unele verbe care impun, în mod obligatoriu, prezența unui circumstanțial.

Ex. El locuiește la Pitești.
Fata a procedat corect.
În sala de spectacol s-au comportat civilizat.

Prezența acestora asigură gramaticalitatea enunțurilor, fapt pentru care componenții cu funcție de circumstanțial fac parte din structura tematică a verbului.

Alături de aceste tipuri de circumstanțiale (cu ocurență obligatorie), se află circumstanțialele cu rol dezambiguizator.

Comparați: *Ea a crescut trei copii.*

Ea a creșcu în România.

El trage la hotel.

El trage o valiză după el.

Există situații în care circumstanțialul poate fi înserat în matricea semantică a verbului.

El intră în casă și spune „Bună ziua”.

El intră ø și spune „Bună ziua”.

Circumstanțialele și rolurile tematice: circumstanțialele cu ocurență obligatorie au și roluri tematice.

Ex. *Ea locuiește la țară* [Pacient +V_{STARE} + Locativ] - rolul tematic „Locativ” este atribuit de verb.

Totodată, verbul poate induce anumite roluri tematice. Astfel, „Instrumentalul” este implicat de verbele agentive (*El taie lemnele cu toporul .*), verbele de mișcare implică ocurența unui nominal Ținta / Direcția / Sursa având funcție de complement circumstanțial de loc.

Ex. *Pleacă mâine la Sinaia.* (complement circumstanțial de loc / Ținta)

Pleacă mâine ø

La unele verbe, rolul tematic este inclus în matricea sa semantică.

Ex. *Ea mătură.* [→ cu mătura]

Ea patinează. [→ cu patinele]

În cazul G prepozițional, unele circumstanțiale nonobligatorii primesc rol tematic atribuit de acele prepoziții cu rol de predicat semantic relațional.

Ex. *Ea așază farfuriile pe raft.* [Locativ]

Ne-am întâlnit înainte de Paști. [Temporal]

• Din punct de vedere comunicativ-pragmatic, circumstanțialele sunt componente necesare ale enunțului. Circumstanțialele prototipice (propriu-zise) vizează universul discursului aducând precizări referitoare la:

- cadrul spațial : *Citește în cameră.*
- cadrul temporal: *Se culcă târziu.*
- la proces: *Citește mult. Scrie asa de frumos că i-aș citi cartea toată ziua.*

Circumstanțialele metadiscursive sunt cele care se raportează (in)direct la actul enunțării.

- „Nu știu cum poate să-i vorbească așa. În primul rând, nu îl cunoaște foarte bine. În al doilea rând, ar putea să-i vorbească în mod civilizat. → în acest exemplu, circumstanțialele subliniate au rolul de a ierarhiza informațiile cuprinse în enunț
- „Conform statisticilor, cazurile de elevi care abandonează școala sunt tot mai frecvente.” → circumstanțialul este folosit pentru a indica faptul că informația este atribuită unei anumite surse
- Uneori, circumstanțialul are rolul de a justifica actul de enunțare

Ex. *Sincer, chiar ți-a plăcut petrecerea?* (= Spune sincer...)

Apropo de examen, ai mai citit ceva? (= În legătură cu examenul ...)
De curiozitate, ai aflat cine era vinovatul? (Te întreb de curiozitate...)

- Circumstanțialele metadiscursive sunt utilizate pentru a reda perspectiva locutorului asupra conținutului enunțului.

Ex. Din punctul meu de vedere, nu mai avem ce să ne spunem.
Din partea mea, poți să faci ce vrei.

După ce am trecut în revistă câteva elemente care vizează aspectul „tradițional” al problemei circumstanțialului, vom încerca să prezentăm câțiva reprezentanți și teoriile lor „moderne” pe aceeași temă.

Modelul propus de Ch. Fillmore se diferențiază de aspectul chomskyan al gramaticii transformaționale, deosebirea vizând, în primul rând, *natura structurii de adâncime*. Dacă la Chomsky, *structura de adâncime* este *organizată strict sintactic*, Fillmore pornește de la ideea că *descrierea sintactică este semantic nerelevantă*. Argumentele pe care Fillmore le aduce în susținerea ideii sale sunt:

- a) Categoriile (funcții) sintactice diferite având același conținut semantic :

Ex. Seceta seacă fântânile. (obiect direct)
Fântânile seacă. (subiect)

El se vindecă cu vitamine. (obiect prepozițional)
Vitaminele îl vindecă. (subiect)

Fruntea șiroiește de sudoare. (subiect)
Sudoarea șiroiește pe frunte. (grup prepozițional)

El scapă din vedere ceva. (subiect)
Ceva îi scapă din vedere. (obiect indirect)

- b) Aceeași categorie sintactică poate exprima conținuturi semantice diferite:

b 1) Nominalul în nominativ (subiectul) poate exprima conținuturi semantice diferite:

Agentul: *Elevul învață.*

Pacientul: *Prețul urcă. Piatra crapă.*

Cauzalul: *Necazurile l-au îmbătrânit.*

Instrumentul: *Vitaminele fortifică organismul.*

Ținta: *Mircea primește o scrisoare.*

Locativul: *Mă doare capul.*

Experimentatorul: *Copilul se bucură.*

b 2) Nominalul în dativ (obiect indirect) poate exprima:

Beneficiarul: *Ți-am cumpărat o carte.*

Experimentatorul: *Îmi place cartea.*

Ținta: *Mi-a venit o scrisoare.*

A descrie funcțiile sintactice realizate într-un enunț înseamnă a indica rețeaua de dependențe existente între elementele acestui enunț. Tesnière o va reprezenta sub

forma unui arbore numit stemma în care complementul este plasat sub termenul completat și legat de acesta printr-o linie. Autorul face distincție între :

Predicat – procesul însuși (în metaforă teatrală – acțiunea)

Elementele – sunt de două feluri: actanții și circumstanții (elementele ce indică locul, timpul, cauza, scopul, etc.). La Tesnière, *actanții sunt în număr de trei*: subiectul, obiectul verbelor active / agentul pasivului și beneficiarul.

S-a realizat chiar o *clasificare a verbului în funcție de numărul de actanți* pe care îi comportă. Astfel avem:

- Verbe avalente: *plouă, tună*, etc.
- Verbe bivalente: *El citește o carte.*
- Verbe trivalente: *El dă o carte copilului.*

Speciile de actanți se deosebesc:

- Semantic: cel care face / suferă / în (dez)avantajul căreia se face acțiunea.
- Sintactic:

1. În limbile cu caz morfologic, distincția se face prin forma de caz: N / Ac / D.

Ex. *Profesorul dă elevului o carte.*

N. D. Ac.

2. În limbile fără caz morfologic, distincția se face prin topica față de verb:

-antepusă / postpusă: *Ion uimește pe Vasile.*

-tipul de prepoziție: *Ion trimite pe Vasile la părinți.*

Valența predicatului reprezintă numărul de complemente de care are nevoie un predicat pentru a alcătui un enunț simplu și complet. Aceste complemente sunt **actanții**, numiți și complemente verbale. Circumstanții (complemente ale frazei) sunt complementele necesare pentru a alcătui un enunț complex.

Ex. *Ion râde.* (valența 1)

Ion îl întâlnește pe Vasile. (valența 2)

Valențele sunt necesare pentru a deosebi între ele verbe din același câmp semantic. Ex. „*a fura*” și „*a jefui*”

Această teorie se referă la rolurile semantice îndeplinite de nominale în raport cu predicatul.

Concepția rolurilor pe care și predicatul și le asociază apare în mai multe teorii lingvistice. Astfel, sintagma „*rol actanțial*” amintește de *actanții lui Tesnière*, *rol cazual* trimite la *cazurile fillmoreiene* iar „*rolul tematic*” (theta-rol) trimite la *teoria theta-rolurilor* din G.B.

Principalele roluri recunoscute sunt *agentul*, *pacientul*, *instrumentul* și *locativul*. Pe lângă rolurile simple apar și *rolurile multiple*, atunci când același nominal, în raport cu același predicat, poate primi două interpretări:

Ex. *Ion bate cuiul cu ciocanul.*

OBS. Nominalul „*cuiul*” poate fi interpretat ca pacient (obiect afectat de acțiune) și ca locativ (locul unde acționează bătaia ciocanului).

Reguli particulare de actualizare sintactică a rolurilor specifice:

- 1) Dacă un agent este exprimat în structura de suprafață, el devine subiect în construcțiile active și obiect prepozițional în construcțiile pasive.

Ex. Ion citește lecția. (construcția activă)
agentul (subiect)

Lecția este citită de Ion. (construcția pasivă)
obiect prepozițional

- 2) Dacă agentul nu este exprimat, dar există un instrumental, atunci acesta devine subiect.

Ex. Microfonul amplifică vocea. (instrumentalul)

- 3) Dacă nici agentul, nici instrumentul nu sunt exprimate în structura de suprafață, atunci pacientul devine subiect.

Ex. Profitul se dublează. (pacientul)
Fântânile seacă. (Pacientul)

Orice s-ar spune, chiar și într-un domeniu rigid, cum este cel al gramaticii, aspectele nu sunt definitive și mereu se vor ivi fapte noi care vor trebui explicate și interpretate așa cum am încercat să facem și noi în privința circumstanțialului. Diferitele controverse care apar la un moment dat în limbă nu fac altceva decât ca, prin argumentele pro și contra aduse, să se releve diferite fațete, până atunci poate nedescoperite, ale limbii.

Bibliografie

- Avram, M., *Gramatica pentru toți*, Editura Humanitas, București, 1997
Dobridor, Gh., C., *Sintaxa limbii române*, Editura Științifică, București, 1998
Dimitriu, C., *Tratat de gramatică a limbii române II. Sintaxa*, Institutul European, Iași, 2002
Frâncu, C., *Curente și tendințe în lingvistica secolului nostru*, Casa Editorilă "Demiurg", Iași, 1999
Irimia, D., *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași, 1997
***, *Gramatica limbii române*, vol.II, Editura Academiei, București, 1966
***, *Gramatica limbii române*, vol.II, Editura Academiei Române, București, 2005
Pană, Dindelegan, G., *Sintaxa grupului verbal*, ed. a-II-a, Aula, Brașov, 1999

LA CATEGORIE DE L'ASPECT EN ROUMAIN

Maria CHIVEREANU
Universitatea din Pitești

Résumé: Les théories concernant l'aspect du verbe en roumain se sont développées dans deux grandes directions: l'origine du phénomène a été mise en rapport avec l'évolution du niveau latin ou avec le niveau slave. Les valeurs aspectuelles sont rendues par des moyens lexicaux et grammaticaux, par l'association avec un verbe d'aspect. Le roumain dispose de modalités aptes à manifester toutes les nuances correspondantes à l'aspect verbal slave, mais il se différencie nettement des langues slaves par les moyens de réalisation de son système aspectuel qui est de type roman.

Mots-clés : aspect, grammaire, lexique

Aspectul verbal constituie obiectul unei vii controverse, chiar și acolo unde acesta posedă mijloace specifice de exprimare. După opinia unor gramaticieni, dificultatea definirii aspectului verbal “constă în natura complexă a conținutului său, în diversitatea mijloacelor lui de exprimare, precum și-n situația deosebită pe care o are în raport cu celelalte categorii gramaticale” (Gh. D. Trandafir, 1973, p.6.).

S-a arătat că acesta cuprinde mijloace lexicale și că majoritatea formează perechi aspectuale, în care un verb este imperfectiv, iar celălalt perfectiv, în cadrul aceleiași rădăcini și al aceleiași valori lexicale.

Teoriile cu privire la aspectul verbal românesc s-au dezvoltat în două mari direcții, după cum originea fenomenului a fost pusă în legătură cu evoluția statului latin sau cu superstratul slav.

Primele cercetări în acest sens le realizează Al. Philippide în *Istoria limbii române. I. Principii de istoria limbii*. S-a făcut precizarea că formele temporale ale verbului cumulează și valori aspectuale. Așadar “conceptul de aspect nu se delimitează de cel de mod al acțiunii, care-i de ordin lexical” (Idem).

Aceste idei sunt preluate și dezvoltate de Gh. Ivănescu ce susține că “limba română are un sistem aspectual, al cărui termeni corectivi sunt imperfectivul și perfectivul” (Ibidem). Prin analiza valorilor aspectuale manifestate de formele temporale ale verbului românesc sunt definite ca o categorie gramaticală care exprimă acțiunea ca neterminată (imperfectivă) sau terminată (perfectivă).

Gh. D. Trandafir susține că “prezentul și imperfectul redau acțiuni imperfective, în curs de realizare: *scrie, scria*” (Gh. D. Trandafir, 1973, p. 83). S-a făcut precizarea că forma de prezent a verbelor momentane exprimă o acțiune viitoare perfectivă, “o *actio instans*” (Al. Philippide, 1894, p.194).

S-a ajuns la concluzia că “forma de perfect compus a numeroase verbe redă acțiuni perfective rezultative la timpul prezent: *m-am îmbolnăvit- sunt bolnav*, iar la mai mult ca perfect este echivalent cu un imperfect: *mă îmbolnăvisem- eram bolnav*” (Gh. D. Trandafir, 1973, p.95).

De asemenea, Gh. Ivănescu precizează că “toate considerațiile referitoare la aspectul verbal în limba română sunt valabile numai în condițiile exprimării prin mijloace morfologice, fără a se recurge la mijloace sintactice, care rămân în afara aspectului verbal” (Idem).

Studiul lui C. Poghirc *Cu privire la aspectul verbal în limba română* pornește de la definiția dată acestuia de V.V. Vinogradov. Autorul precizează că ”limba română a conservat aspectul verbal latin, iar verbele slave intrate în limbă au transformat categoria aspectului într-o categorie lexicală” (C. Poghirc, p.36).

Trebuie precizat că urmând corelecția perfect- imperfect este accentuată opoziția dintre perfectul verbelor perfective și perfectul verbelor imperfective. S-a făcut precizarea că româna recurge și la verbe auxiliare de aspect, deoarece ”aspectul verbelor nu constituie în românește, o categorie bine încheiată, un sistem” (Idem).

În limba română, ca și-n alte limbi de altfel, există o serie de alte modalități de exprimare a aspectului verbal, printre care ”se-numără și procedeele sintactice” (Fl. Dimitrescu, 1966, p. 115-119). Gramaticienii, (V. Guțu Romalo, Al. Niculescu) aprofundând raportul dintre categoria timpului și cea a aspectului combat teoria lui Ivănescu, deoarece ”categoria gramaticală a timpului include în conținutul său două componente, una principală, raportarea acțiunii la momentul vorbirii și alta secundară, care se manifestă în anumite timpuri: aspectul” (Al. Niculescu, 1965, p.690).

Jan Šabršula înțelege prin aspectul verbal conceperea acțiunii de către vorbitor ca perfectivă (terminată) sau imperfectivă (neterminată). S-a făcut precizarea că, aspectul propriu-zis se exprimă prin procedee morfologice sau morfosintactice (Gh. D. Trandafir, 1973, p.113). Trebuie precizat că ”limba română n-a asimilat sistemul aspectual slav, dar ea exprimă toate nuanțele aspectului slav” (Idem).

În Gramatica Academiei, I, 1954 nu se vorbea despre o categorie morfologică a aspectului, decât în cazul verbului *a dormi* (acțiune imperfectivă)-*a adormi* (acțiune perfectivă). Se subliniază că ”aspectul se exprimă în românește sau prin mijloace lexicale *a umbla- a merge*, sau prin mijloace sintactice, adică cu ajutorul unui verb ajutător”(Ibidem).

V. Guțu Romalo nu admitea existența verbelor semiauxiliare de aspect și, implicit nici pe aceea de predicat verbal compus (V. Guțu Romalo, LR X, 1961, p.3-15). Continuând cercetări mai vechi, noua Gramatică acceptă aceste teorii.

Gramatica limbii române întărește ideea exprimată deja, definind aspectul ca pe ”o categorie specifică verbală care dă seama de structura intervalului de desfășurare a procesului comunicat prin grupul verbal” (GLR, I, 2005p. 449).

Se subliniază ideea că aspectul verbal se realizează prin mijloace gramaticalizate, în cazul opoziției perfectiv- nonperfectiv, iar celelalte trăsături se manifestă prin mijloace lexicale. Valorile aspectuale legate de segmentarea proceselor în părți (început, mijloc, sfârșit) sunt redată prin mijloace lexico-gramaticale, prin asocierea cu verbe de aspect (a începe, a continua, a termina).

S-a făcut precizarea că ”acestea sunt unități lexicale a căror configurație semantică conține una din trăsăturile Incoativ, Continuativ, Terminativ (Idem). Trebuie precizat că ”aspectualele împreună cu verbele și substantivele alcătuiesc structuri prin care se redau diferite segmente ale procesului și, la nivel semantic realizează predicția enunțiativă” (Ibidem). Pentru marcarea acțiunii momentane, limba română recurge uneori la interjecții cu valoare verbală ”*Șoricelul zvâc în tufă*”(GLR, I, 2005). Adesea verbele pot fi dispuse în corelație subaspectuală durativ/momentan: *a căuta/a găsi, acerceta/a descoperi, a sta/a porni*.

În concluzie, cum s-a văzut, se poate constata că limba română dispune de modalități proprii de exprimare a categoriei aspectului rezultat din intersecția celui romanic cu cel slav.

Bibliografie

Dimitrescu, 1957,- Fl. Dimitrescu, *Asupra caracterului impersonal și aspectiv al locuțiunilor verbale* în SCL, 1957, Nr. 2, p. 154-157;
Gramatica Academiei, 1954, București, Editura Academiei;
GLR, 2005,- V. Guțu Romalo (coordonator), *Gramatica limbii române*, București, Editura Academiei;
Guțu Romalo, 1961- V. Guțu Romalo, în LR, X, București;
Philippide, 1894- Al. Philippide, *Istoria limbii române I. Principii de istoria limbii*;
Trandafir, 1973- Gh. D. Trandafir, *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Dolj

LES PRINCIPES DE CLASSIFICATION DES PROPOSITIONS SUBORDONNEES

Gheorghe COLȚUN
Universitatea de Stat din Moldova

Résumé: Dans le domaine de la syntaxe il existe quelques principes de classification des propositions subordonnées: 1. corrélation entre les subordonnées et les parties du discours; 2. corrélation entre les subordonnées et les termes de propositions.; 3. les liens entre les propositions dans la phrase complexe; 4. la fonction syntaxique du mot de relation (dans le couple corrélatif) ou du mot déterminé; 5. le principe structural et sémantique etc.

A l'étape actuelle, la plupart des linguistes accepte la classification des propositions subordonnées basée sur le principe sémantico-structural.

Mots-clés : principe sémantico-structural, subordination, syntaxe

În sintaxă se poate vorbi despre câteva principii esențiale de clasificare a propozițiilor subordonate.¹

I. În secolul al XIX-lea în lingvistica rusă se propunea ca la clasificarea propozițiilor subordonate să se țină cont de principiul corelației subordonatelor cu diferite părți de vorbire. De exemplu, N.I.Greci stabilea astfel de propoziții subordonate: substantivale, adjectivale, adverbiale ș.a.

Lingviștii A.H.Vostokov, I.I.Davîdov, F.I.Buslaev ș.a. se bazau la clasificare pe coraportul dintre propozițiile subordonate și părțile de propoziție. Se puneau semnul egalității între funcțiile propozițiilor subordonate și funcțiile părților secundare ale propoziției. Acești cercetători nu recunoșteau existența propoziției compuse (fraziei). Se opera doar cu termenul „propoziție simplă”. Propozițiile subordonate erau considerate părți secundare de propoziție. Ca argumente se prezentau exemple de tipul:

- | | |
|---|-----------------------------|
| 1) <i>A aflat că a plecat</i> | <i>A aflat de plecare</i> |
| 2) <i>Mi s-a spus că sînteți bolnav</i> | <i>Mi s-a spus de boala</i> |

Dumneavoastră.

Un adept înflăcărat al principiului în cauză a fost F.I.Buslaev, care considera că fiecare parte de propoziție (cu excepția predicatului) poate fi exprimată prin propoziții subordonate.²

F.I.Buslaev a stabilit următoarele tipuri de propoziții subordonate:

1. Subiective:

Cine-i harnic cîștigă. → *Harnicul cîștigă.*

2. Atributive:

Discută cu un om care este deștept. → *Discută cu un om deștept.*

3. Completive:

Scrie ce este esențial. → *Scrie esențialul.*

4. Circumstanțiale (de loc, de timp, de mod, de scop, de cantitate ș.a.):

S-a întors acasă cînd însera. → *S-a întors acasă pe înserate.*

¹ В.А.Белошапкова. Современный русский язык / Синтаксис.- М., 1977, p.216-219.

² V.A.Beloșapkova, op. cit., p.216.

Clasificarea de mai sus a fost susținută și de lingvistul S.I.Abakumov, care considera propozițiile subordonate ca niște părți de propoziție dezvoltate. Deosebirea constă doar în faptul că propozițiile subordonate au predicat.

Concepția în discuție nu poate fi acceptată din mai multe considerente:

- propozițiile subiective și predicative nu sînt subordonate;
- nu toate părțile de propoziție pot fi dezvoltate în propoziții subordonate și invers;
- conținutul și funcția părților de propoziție și a propozițiilor subordonate nu se suprapun. Aproximarea semantică și funcțională este destul de restrînsă. Propozițiile subordonate au un conținut semantic cu mult mai vast decît părțile de propoziție;
- propozițiile subordonate au caracter predicativ, iar părțile de propoziție nu au această capacitate.

II. adepții curentului formalist A.M.Peșkovski, L.A.Bulahovski, A.B.Șapiro ș.a.) clasifică propozițiile subordonate în dependență de mijloacele de legătură dintre propozițiile frazei. De exemplu, A.M.Peșkovski divizează propozițiile subordonate în trei tipuri:

1. subordonate corelative;
2. subordonate conjuncționale;
3. subordonate juxtapuse.¹

La rîndul lor, fiecare tip are mai multe subtipuri. De exemplu, propozițiile subordonate corelative se bifurcă în:

- a) relative propriu-zise;
- b) interogative indirecte.

Propozițiile subordonate conjuncționale au următoarele varietăți:

- a) propoziții subordonate avînd conjuncții cauzale;
- b) propoziții subordonate avînd conjuncții finale;
- c) propoziții subordonate avînd conjuncții explicative;
- d) propoziții subordonate avînd conjuncții condiționale;
- e) propoziții subordonate avînd conjuncții comparative;
- f) propoziții subordonate avînd conjuncții temporale ș.a.²

Principiul clasificării propozițiilor subordonate, conform mijloacelor de legătură dintre propoziții, poate fi folosit în sintaxa limbii române doar parțial, deoarece cu ajutorul conjuncțiilor sînt determinate doar subordonatele, ce se introduc în frază prin intermediul conjuncțiilor „specializate”: subordonata concesivă: *deși, măcar că, cu toate că* și subordonata cauzală, introdusă prin conjuncțiile *fiindcă, pentru că, deoarece, căci*.

Principiul dat nu „funcționează” la delimitarea propozițiilor subordonate ale limbii române și din alte cauze:

- se clasifică mijloacele de legătură, dar nu propozițiile subordonate;
- nu se ține cont de relațiile semantice, ce se stabilesc între propoziția regentă și cea subordonată;
- nu toate jonctivele au un conținut lexical bine conturat, deoarece unul și același jonctiv introduce mai multe tipuri de propoziții subordonate. De exemplu, conjuncția subordonată universală *că* introduce în frază majoritatea subordonatelor.

¹ A.M.Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении.- М., 1956, p.280.

² A.M.Peșkovski, op. cit., p.281.

a) **Subiectivă:**

Părea că-n somn un înger ar trece prin infern (M.Eminescu).

b) **predicativă:**

Dar mai cumplita lui vinovăție,

Ticăloșit de crima îndoielii;

E c-a simțit în sînge o frăție

Și-o solidaritate cu rebelii (T.Arghezi).

c) **completivă:**

„Văd că sîntem umbre fără voință...” (M.Eminescu).

d) **atributivă:**

Se culcă pe pragul ușii cu gînd că n-o să poată nimeni intra... (P.Ispirescu).

e) **circumstanțială:**

1. **cauzală:**

Grăim, doamnă, către tine

Nu din gură, ci din carte,

Că ne ești așa departe (M.Eminescu).

2. **consecutivă:**

Și-i atît de slabă puntea,

Că-n ea nu te poți încrede (G.Coșbuc).

3. **modală:**

...Te duci că abia mai dovedește soarele să se țină pe urma ta (I.Druță).

III. Unii lingviști clasifică propozițiile subordonate după funcția sintactică a cuvîntului corelativ (din cuplul corelativ) sau a cuvîntului determinat. Ce funcție sintactică are cuvîntul corelativ sau cuvîntul determinat din propoziția coordonată (regentă) – de același tip va fi și subordonata. Profesorul universitar A.Ciobanu menționează că „deși în unele cazuri funcția sintactică a corelativului corespunde cu tipul propoziției subordonate (comp: *Am venit atunci, cînd mi-ai spus; Am fost acolo, unde m-au trimis; Am procedat așa, cum m-ați sfătuit* ș.a.), totuși tipuri similare de propoziții pot nimeri în diferite clase. De exemplu, în „*Ce-a fost verde* (aceea) s-a uscat” propoziția evidențiată e subiectivă, pentru că dezvăluie conținutul pronumelui *aceea* – subiect în principală, dar în „*Ce-ai semănat, aceea ai cules*” – avem, deja, o complementară, deși dezvăluie conținutul relativului *aceea* (acesta, însă, e complement în regentă!).¹ În ambele cazuri însă propozițiile subordonate sînt atributive, deoarece determină un nume, un pronume demonstrativ.

Să urmărim și exemplele:

1. *Cartea care am citit-o ieri este interesantă.*

2. *Personajele cărții care am citit-o ieri sînt oameni reali.*

3. *Am jurat cărții care m-a fascinat în copilărie că voi purta-o prin toată viața mea.*

4. *Am împrumutat cartea care am citit-o ieri unui prieten.*

În toate frazele de mai sus cuvîntul determinat este substantivul „carte”. Acest substantiv are în fiecare exemplu diferite funcții sintactice: 1. subiect; 2. atribut; 3. complement indirect și 4. complement direct. Deci, conform principiului funcției sintactice a cuvîntului determinat, ar trebui să avem patru tipuri diferite de subordonate: subiectivă, atributivă, completivă indirectă și completivă directă. În realitate însă în toate frazele subordonata este atributivă, deoarece în toate cazurile determină un nume (substantivul „carte”).

¹ Limba moldovenească literară contemporană / Sintaxa.- Chișinău, 1981, p.292-293.

IV. Cea mai mare parte a sintaxiștilor contemporani utilizează la determinarea propozițiilor subordonate *principiul structural-semantic*. Reprezentanți ai acestui principiu sînt F.F.Bogorodițki, N.S.Pospelov, V.A.Beloșapkova, R.A.Budagov, A.Ciobanu ș.a. Adepții principiului dat se conduc la clasificarea propozițiilor subordonate atît de trăsăturile semantice, cît și de cele structurale ale subordonatelor.

La temelia principiului structural-semantic se află următoarele criterii:

1. Natura morfologică a cuvîntului determinat și respectiv întrebarea ce i se adresează propoziției regente;

2. Raportul logico-semantic dintre subordonată și cuvîntul determinat din propoziția regentă;

3. Tipul jonctivului.

Ne vom referi în continuare la esența fiecărui criteriu.

1. La clasificarea propozițiilor subordonate e necesar să ținem cont, în primul rînd, **de natura morfologică a cuvîntului determinat**.

a) Dacă propoziția subordonată se referă la un verb pronominal impersonal total sau la o locuțiune impersonală, ea trebuie considerată subiectivă.

Ba la mulți se întîmpla de veneau simbătă noaptea cîte cu un picior frînt și boii stîlciți (I.Creangă);

Mi-i de-a mirare de unde ai să-l ieși, dacă n-are ființă pe lume (I.Creangă).

b) Dacă subordonata se referă la verbul copulativ „a fi” sau la unul din cele 64 de verbe semicopulative, atunci ea este predicativă.

Sfatul ... era să-ți ieși literalmente inima în dinți la fiecare asalt al lor ... (L.Bлага).

Încetul cu încetul însă el s-a deprins și în cele din urmă a ajuns că nici unul dintre băieți nu putea să-l scoată din ale lui (I.Slavici).

c) Dacă subordonata determină un substantiv sau un substitut al lui (adjectiv, numeral, pronume substantivizate), propoziția este atributivă.

Erau clăcași: oșteni fără nume

Ce duc războiul mare-al tuturor,

Ei ce se sîng în neguri și uitare

Și cad și mor de cruda-mpovărare

A tuturor durerilor din lume (O.Goga).

d) Dacă subordonata determină un verb (locuțiune sau frazeologism verbal) din regentă și răspunde la întrebările complementului direct sau indirect, ea este respectiv completivă directă sau indirectă.

Acum nu vă mai spun cît era de încărcat carul cu lemne (I.Creangă).

Nici nu băgă de seamă cînd s-a sfîrșit slujba (L.Rebreanu).

Ai rîvnit să-ți faci un loc în lume, să umbli și să vezi pămîntul de la un capăt la altul (Z.Stancu).

e) Dacă subordonata se referă la un verb (la o locuțiune sau frazeologism verbal) și răspunde la întrebările unuia din complementele circumstanțiale, ea este circumstanțială.

Am mers de-a lungul văii pînă unde apele Dunării pătrund în strîmtoarea Cazanelor (Al.Vlahuță).

... Cînd a venit Sfînta Duminică de la biserică și a văzut copiii lăuți frumos, s-a umplut de bucurie... (I.Creangă).

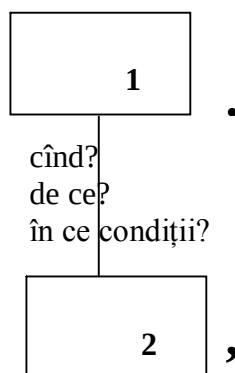
2. **Raportul logico-semantic** dintre subordonată și elementul (sau elementele) determinat(e) din propoziția regentă are o importanță vădită la clasificarea propozițiilor subordonate. Acest criteriu facilitează identificarea tipului de subordonată în situațiile

cînd verbului-predicat din propoziția regentă i se pot adresa două sau mai multe întrebări diferite. La analiza atentă a frazei „Trofimaș¹, cînd s-a văzut odată scăpat², a luat-o la fugă¹” (I.Druță), vom constata că propoziția subordonată „cînd s-a văzut odată scăpat” poate răspunde la cîteva întrebări:

- a) cînd a luat-o la fugă? (subordonată circumstanțială de timp);
- b) din ce cauză a luat-o la fugă? (subordonată circumstanțială cauzală);
- c) în ce condiții a luat-o la fugă? (subordonată circumstanțială condițională).

În astfel de fraze apelăm la sensul logic al subordonatei și la raportul logico-semantic dintre subordonată și propoziția regentă.

Aceste două aspecte ne permit să stabilim că în subordonata din fraza de mai sus prevalează sensul temporar. Concomitent e necesar să se sublinieze că subordonata are sensuri multiple și atunci, cînd construim schema frazei, trebuie să indicăm toate întrebările posibile la care răspunde subordonata.



Principiul logico-semantic „ne ferește de un schematism condamabil, care poate duce la o deformare a realității lingvistice”¹.

Prezentăm încă cîteva exemple în care, pe prim plan, la identificarea subordonatelor se impune principiul logico-semantic:

a) *De cîteva nopți Rusanda se visa cum stă în fața aparatului de fotografiat la intrarea în iarmaroc* (I.Druță) (cum?, ce?);

b) *Cărăbuș s-a dus cu Tincuța la gară, de i-a petrecut* (I.Druță) (cu ce scop?, de ce?, cînd?);

c) *Spune-mi n-aș fi un nătărău de frunte, cînd m-aș încrede în tine?* (C.Negruzzi) (cînd?, în ce condiții?, de ce?).

3. La clasificarea subordonatelor e necesar să se țină cont și de **jonctivele** ce introduc aceste propoziții în fraze. Se știe însă că jonctivele nu întotdeauna sînt niște markeri preciși ai subordonatelor, deoarece în limba română există puține jonctive „specializate”, adică jonctive care ar introduce numai unul și același tip de subordonată. Excepție fac doar jonctivele ce marchează subordonatele concesive (*deși, măcar că, cu*

¹ Limba moldovenească literară contemporană / Sintaxa.- Chișinău, 1981, p.296.

toate că) jonctivele ce introduc în fraze subordonatele finale (*pentru ca să*) și jonctivele cauzale (*fiindcă, pentru că, deoarece*).

Celelalte jonctive introduc în frază diferite tipuri de subordonate. Din această cauză acest principiu nu poate fi aplicat întotdeauna, el fiind utilizat doar în cazurile jonctivelor „specializate” și mai rar în alte situații.

Criteriile prezentate mai sus nu funcționează izolat unul de altul, ci în bloc, completându-se și precizându-se reciproc.

Propozițiile subordonate pot fi clasificate din diverse puncte de vedere.¹ Totuși principala clasificare se bazează pe caracteristici de formă (construcții) și de conținut (funcțiuni sintactice și grad de abstractizare). Conform acestor caracteristici, subordonatele se clasifică în:

1) Necircumstanțiale:

- atributive (determinative și explicative);
- complementive (directe și indirecte);
- complementive de agent;
- complementive de asocierie.

2) Circumstanțiale:

- | | |
|-----------------------|------------------|
| - de loc; | - concesive; |
| - de timp; | - de consecință; |
| - de mod; | - instrumentale; |
| - de scop (finale); | - cumulative; |
| - de cauză (cauzale); | - de excepție; |
| - condiționale; | - opoziționale; |
| | - de relație. |

Propozițiile subordonate necircumstanțiale au un conținut abstract și aproape toate mijloacele de construcție comune (pronume, adverbe pronominale, conjuncțiile *că, să, ca să, dacă* ș.a.). Identificarea lor se face după natura morfologică a termenului regent, la care interesează nu numai partea de vorbire, ci și sensul pasiv al unor verbe sau adjective, caracterul copulativ sau tranzitiv al unor verbe.

Propozițiile subordonate circumstanțiale au, în general, un conținut concret, care permite identificarea prin sensul lor, având și mijloace de construcție specifice (în parte, jonctivele)

Bibliografie

- Avram M., *Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română*. - București: Editura Academiei, 1960.
- Constantinescu-Dobridor, GH., *Sintaxa limbii române*. București: EȘE., 1988.
- Sintaxa* / Sub red. prof. A.Ciobanu. Chișinău: Lumina, 1981.
- Белашапкина В.А., *Современный русский язык / Синтаксис*. - М., 1977.
- Пешковский А.М. *Русский синтаксис в научном освещении*. - М., 1956.

¹ M.Avram. Gramatica pentru toți. - București, 1997, p.419; Gh.Constantinescu-Dobridor. Sintaxa limbii române. - București, 1998, p.279-285.

L'EVOLUTION DU NEUTRE ROUMAIN

Mihaela GĂITĂNARU
Universitatea din Pitești

Résumé: *Le roumain est la seule langue romane qui a un genre neutre moderne. Ce phénomène est dû à la convergence des éléments de la langue ancienne avec ceux du latin.*

Mots-clés : *genre neutre, langue ancienne, latin*

În teoriile de până acum (a reconstrucției, a ambigenului și a continuității), toate ideile importante despre genul neutru românesc au fost afirmate. Problema rămâne de a stabili ponderea fiecăreia în sistemul demonstrativ și de a-i fixa locul într-o structură coerentă.

Rememorarea acestora, măcar a celor mai importante, este prima fază în revalorificarea lor.

1. Genul neutru a dispărut în perioada latinei populare din toată Romania;
2. Numai că el se păstrează în limba română (Romania orientală), în timp ce în toate celelalte limbi romanice a dispărut;
3. Pronumele "neutre" din toate limbile romanice, inclusiv din limba română, nu au legătură directă cu genul neutru: sunt promune cu sens neutral, care și-au neutralizat (prin amplificare) funcția substitutivă, adică nu mai sunt substitute nominale, ci propoziționale;
4. Excepția limbii italiene este demnă de consemnat, cu observația că neutrul italianesc este arhaic, iar cele câteva exemple, care s-au păstrat mai ales în dialecte, au o pondere mică (nu neînsemnată);
5. Ideea caracterului salvator al influenței slave nu a fost susținută (cu excepția lui Emil Petrovici) în mod categoric de lingviștii români (Al. Rosetti, Al. Graur au observat ei înșiși că elementele lexicale din slava veche au trecut în română la feminine), dar a fost presupusă ca atare, în mecanismul unei polemici întârziate, de I. Pătruț;
6. Trecerea la feminine prin apropierea de timbru *o, ă*, deși a fost combătută în polemica respectivă, trebuie reluată, dacă se observă (Gr. Brâncuș) un mecanism similar cu neutrele slave în limba albaneză;
7. Genul neutru există și în albaneză, după o structură similară cu cea din limba română (polarizarea ambigenă);
8. Dar, în albaneză, s-a arătat (Gr. Brâncuș), neutrul este un gen regresiv, fără ponderea pe care o are în limba română;
9. S-a afirmat (O. Nandriș; Gn. Togeby, Gr. Brâncuș) și s-a negat (I. Pătruț, Giuliano Bonfante...) rolul (important) pe care substratul l-a avut în configurarea neutrului românesc;
10. Specificul formal al neutrului românesc este desinența – *uri*, evoluată (– *ora*, – *ure*, – *uri*) din declinarea neutrelor imparisilabice;
11. Această desinență se găsește, *mutatis mutandis*, și în limba albaneză, atât în dialectul gheg, cât și în tosc, în variantele – (*ë*)*na*, – (*ë*)*ra*, atât la neutre, cât și la unele feminine;
12. Se găsește, de asemenea și în limba italiană veche (Bonfante, *Există neutru în italiană?*, 2001, p. 124) la un număr redus de substantive: – *ora* (*luogora*, *litora*, *fuocora*, *lagora*...);

13. Neutrul albanez (substratul traco-dac) avea și desinența *-ë* (*ujë= apă, mjalhtë=miere...*);
14. În *-e* se găsesc neutre și în franceza veche: *brasse, charre, corne, cote, leigne, membre, ossemente ...* (cf. *ambes les brace*; Bonfante, 2001, p. 126);
15. Din substrat s-au conservat, pe lângă instrumentele gramaticale (desinențe) și lexeme care aparțin genului neutru: *gard, mal, țarc...*
16. Modelul structural al neutrului albanez coincide cu cel românesc, cel al ambigeniei formale (similar cu masculinul la singular și cu femininul la plural);
17. S-a susținut, *ad opportunitatem*, că și albaneza ar fi fost romanizată, existând foarte multe elemente latinești, în structura ei actuală;
18. Ponderea elementului latin a fost cuantificată destul de exact astăzi – ea este mare – (cf. Cătălina Vătășescu, 1997), dar nu se poate vorbi de o (semi)romanizare;
19. Perspectiva era, și ea a fost afirmată, că latina (româna chiar, zice Bonfante) ar fi influențat, cel puțin în această zonă formală, neutrul albanez: limba latină a fost centrul de iradiere pentru cele trei limbi: română, albaneză și italiană;
20. În zona apenino-balcanică, neutrul latinesc nu a slăbit, ci, dimpotrivă, s-a întărit (Gh. Ivănescu).

Pentru limba română, situația, în acest punct al demonstrației, devenise clară: ea moștenește genul neutru din latină.

Problema care se pune este de ce în albaneză și italiană (limbi aflate în familii diferite) neutrul este regresiv, iar în limba română are o pondere foarte mare, chiar neologică, în structura lexicală a numelui.

Nu trebuie excluse anumite amănunte semnificative: desinența *-ora*, marcă formală a neutrului, care a fost considerată până la urmă, argumentul decisiv al primatului limbii latine în raport cu albaneza, s-a găsit, într-o perioadă veche, simultan, și în latină și în tracă. Nimic nu poate nega acest lucru, nici, este adevărat, confirma, deocamdată. O influență a neutrului latinesc asupra celui albanez, atunci când este vorba de fondul vechi al limbii albaneze, rămâne totuși sub semnul întrebării.

Cheia problemei, este de presupus, poate fi oferită de datele statistice: substantivele aparținând genului neutru, conform statisticii efectuate după *Micul dicționar academic*, I, II, III, IV (București, Editura Univers Enciclopedic, 2001 - 2003) sunt în număr de peste 29.000 (29.688). Ponderea neologică (8088, circa 40%) este impresionantă în sine, nu numai dacă o comparăm cu italiana și albaneza.

Raportul dintre desinența *-e* și *-uri* este sensibil egal.

Pe primul loc se află desinența care corespunde principiului economiei limbii, *-e*, cu 7477; desinența *-uri* este distribuită la 7034 de substantive; iar *-ii*, la 299.

Un număr destul de mare de substantive neutre (circa 940) cunosc distribuția celor două morfeme importante (*-e* și *-uri*) în variație liberă.

Situația statistică a genului neutru în latină (efectuată pe *Dicționar latin – român*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, Gh. Guțu, Editura Humanitas, 2003), se prezintă astfel: din cele 3682 de substantive neutre, peste 76% aparțin declinării a II-a (Demonstrația lui Gh. Ivănescu arătase că în zona apenino-balcanică neutrul latinesc se întărește prin declinarea a II-a).

Substantivele de declinarea a III-a aveau o pondere mult mai mică (553): cea imparisilabică – 352, iar cea parisilabică – 201.

Interesează, din punctul de vedere al neutrului românesc, ponderea substantivelor cu tema în *-s* (*tempus, -oris*).

În mod surprinzător, acestea sunt în număr de numai 25, reprezentând 0,6%. Dintre ele, numai 4, într-adevăr, foarte frecvente, s-au moștenit în limba română: *corpus, frigus, pectus, tempus*. Altele (*pecora – păcură = turmă*) au trecut la feminine.

Tot atâtea sunt și din substrat, chiar dacă nu la fel de importante. Giuliano Bonfante, citându-l pe Rosetti, din *Istoria limbii române*, enumeră 6, dintre care 4 se termină în *-uri*: *bâlc, gard, mal, scrum; pârau și cătun* au adoptat desinența *-e*. Ulterior numărul acestora s-a extins la 18: sigure - 14; probabile - 4 (cf. Grigore Brâncuș, *Vocabularul autohton al limbii române*, București, 1983);

În cercetările mai noi, au fost descrise, în funcție de prima datare și de încadrarea în grupa celor sigure sau probabile, următoarele: *cătun, gard, mal, pârau, băl, cârlig, crăciun, dâmb, grui, noian, bră(n)u, bunget, fluier, țarc* (Gh. Mihăilă, *Cuvinte românești, probabil autohtone, atestate în primul secol de scriere în limba națională* (1521 – 1621). Unele dintre ele au fost atestate fie în textele românești, fie în documentele slave: *cătun* (1073), *gard* (1488), *mal* (1433), *cârlig* (1389), *crăciun* (1198), *grui* (1458)... (cf. Mihăilă, *Cuvintele autohtone, dovadă a unității dialectelor românești*, în *Academica*, nr. 35, 2005).

Problema care se pune este: cum puteau cele 25 de substantive latinești să impună un model flexionar într-o fază evolutivă, oricât de mari ar fi fost diferențele acestei configurații în latina populară. Putea latina populară să extindă de zeci de ori acest corpus lexical?

Pe de altă parte, prezența modelului este marcată, pe direcția unui continuum evolutiv, de cele 4 substantive din vocabularul reprezentativ latin și român.

Acest lucru poate fi imaginat cu atât mai puțin cu cât un alt model (*studium,-ii*) care conținea 897 de substantive (24%) și, în plus, aparținea tot declinării forte, a II-a, nu s-a impus, așa încât limba română a trebuit să aștepte până în secolul al XVII-lea, probabil mai devreme, în funcție de circumstanțele atestărilor, când acesta a biruit totuși prin influența directă și indirectă a latinei culte: *privilegiu* (1623), *principiu* (1684), *spațiu* (1700)... (cf. Reinheimer Rîpeanu, 2004).

Potrivit acestor date statistice, ecuația evoluției genului neutru în limba română și în celelalte limbi romanice devine mai ușor de circumscris.

Limba italiană, continuatoare directă a latinei populare, era mai conservatoare decât celelalte limbi occidentale, în care latina a trebuit să se impună în confruntarea cu limbile de substrat. De aceea a conservat unele structuri ale genului neutru, într-o perspectivă regresivă, lucru care s-a și finalizat în celelalte limbi romanice.

Limba albaneză, care continua ea însăși neutrul din limba tracă, păstrează acele forme similare cu latina. Neutru nu s-a întărit.

În timpul evoluției limbii române, limba latină s-a întâlnit cu substratul traco-dac care, martor fiind limba albaneză, cunoștea anumite desinențe care se asemănau cu cele latinești, *-(ē)na, -(ē)ra*, dintre care una era forma rotacizată a celeilalte. Se poate deduce că modelul acesta era puternic în substrat, din moment ce el, în albaneză, a supraviețuit. Foarte plauzibil este ca, din întâlnirea celor două modele flexionare (*-ora*, latinesc și *-(ē)ra* traco-dac) factorul de substrat să fi consolidat modelul *-uri*, care a devenit foarte productiv, și care s-a extins și la cuvinte intrate ulterior din alte limbi și chiar, cum se va vedea, la substantivele feminine.

Nu se poate explica altfel expansiunea productivă a acestui model. Dacă în latina populară, fără aportul altor influențe, s-ar fi produs această dezvoltare, ea s-ar fi repercutat asupra italienei și poate și asupra celorlalte limbi romanice. Lucru care nu s-a întâmplat.

Avem așadar două grupe de limbi, în funcție de acțiunea vectorilor lingvistici: prima, în care a acționat un singur vector, cuprinzând italiana și albaneza; cealaltă, în care au acționat concertat ambii vectori (româna).

Se poate deduce și de aici că influența latinei asupra albanezei nu a fost atât de puternică, încât să se implice în această zonă în structura gramaticală, ceea ce concordă cu faptul că, până la urmă, n-a învins-o, configurând-o într-o limbă romanică.

Prin urmare, neutrul românesc continuă pe cel latinesc, limba română fiind mai conservatoare decât limbile romanice occidentale, în condițiile geo-lingvistice cunoscute. Probabil că în configurația comunității lingvistice balcanice din care făcea parte, l-ar fi continuat oricum. Dar substratul propriu conținea el însuși un model flexionar foarte puternic (- *ēra*) ce se afla și în limba latină – (*or*)*a*, cu o cu o putere distinctivă minimă (imparisilabicele nu aveau la singular o modalitate formală de a diferenția genurile), Modelul acesta s-a întărit, egalându-l și dublându-l de multe ori în variantele libere, pe celălalt. A devenit o desinență specifică neutrelor (nu se întâlnește la adjective) și, când (după ce) motivația semantică (referirea la inanimate) s-a fixat printr-o astfel de formă în mentalitatea vorbitorilor, s-a putut extinde și la feminine, fără ca prin aceasta să fie pusă în pericol individualitatea genului neutru. Aceasta a fost șansa lui.

Bibliografie

- Avram, 2005, c. – M. Avram, *Moțiunea la substantive neutre nume de animate*, în *Studii de morfologie a limbii române*, București, Editura Academiei, p. 98 – 103;
- Bazell, 1952 – Ch. Bazell, *Has Rumanian a Third Gender?*, în *Cahiers Sextil Pușcariu*, I;
- Bonfante, 2001, b. – Giuliano Bonfante, *Neutru italianesc, românesc și albanez*, în *Studii române*, București, Editura Saeculum I.O, p. 132 – 145;
- Brâncuș, 1963 - Gr. Brâncuș, *Genul neutru în albaneză*, *SCL*, p. 77-88;
- Brâncuș, 1983 – Gr. Brâncuș, *Vocabularul autohton al limbii române*, București, Editura Științifică și Enciclopedică;
- Coteanu, 1966 – I. Coteanu, *Din nou despre existența genului neutru în românește*, în *LR*, nr.3;
- DEX, 1998 – I. Coteanu, L. Seche, M. Seche (coordonatori), *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic;
- Gaur, 1960 – *Genul neutru*, în *Studii de lingvistică generală*, București, Editura Academiei;
- Guțu Romalo, 2005 – V. Guțu Romalo (Coordonator), *Gramatica limbii române*, I (*Cuvântul*), II (*Enunțul*), București, Editura Academiei;
- Guțu, 2003 – Gh. Guțu, *Dicționar latin-român*, București, Editura Humanitas;
- Hořejši, 1957 – Vl. Hořejši, *Problema substantivelor așa-zise neutre în limba română, în lumina legăturilor cu alte limbi*, în *SCL*, nr.8;
- Ivănescu, 1957 – Gh. Ivănescu, *Soarta neutruului clasic în latina populară și în limbile romanice*, în *SCL*, VIII;
- Jakobson, 1958 – R. Jakobson, *On the Roumanian Neuter*, în *Mélanges linguistiques offerts à Emile Petrovici*, *CL*, III;
- MDA, 2001 – 2003 – M. Sala (coordonator), *Micul dicționar academic*, I, II, III, IV, București, Editura Univers Enciclopedic;
- Mihăilă, 2005 – Gh. Mihăilă, *Cuvintele autohtone, dovadă a unității dialectelor românești*, în *Academica*, nr. 35;
- Pătruț, 1974 – I. Pătruț, *Există gen neutru în limba română? în Studii de limba română și de slavistică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia;
- Reinheimer Rîpeanu, 2001 – S. Reinheimer Rîpeanu, *Lingvistica romanică. Lexic – morfologie – fonetică*, București, Editura All;
- Rosetti, 1986 – Al. Rosetti, *Despre genul neutru și genul personal în limba română*, în *Istoria limbii române, Addenda*, București, Editura Minerva;

SINTAXA PRONUMELOR SEMIINDEPENDENTE

Ștefan GĂITĂNARU
Universitatea din Pitești

Abstract: The present research provides proofs of the morphological and syntactical delimitation of the semi/independent pronouns.

Keywords: morphological and syntactical delimitation, semi/independent pronouns

1. Statutul pronumelor semiindependente (*al*, *cel*) nu are nici acum, în gramatica limbii române, o descriere exactă.

1.1. Referitor la *al* se rețin cele două contexte de bază: a) *Un caiet al meu / al copilului*; b). *Al meu / al copilului lipsește*.

Contextul a), în care se înscriu, probabil, și enunțuri ca *Deasupra copilului și a mea; Deasupra mea și a copilului*, *al* este interpretat ca formant (morfem) al ideii de posesie.

Contextul b) la care se pot adăuga și contexte de tipul *Îl cunosc pe al meu / pe al copilului; Locuiește lângă al meu / lângă al vecinului* etc. presupune existența unui grup nominal cu centrul reprezentat de un pronume semiindependent.

Un text care ar fi trebuit să decidă, precizează: „Dacă se acordă prioritate diferențelor de comportament semantico-referențial în cele două ocurențe, vom distinge două unități lexicale omonime: *al*₁ formant în structura posesivului (...); *al*₂ pronume demonstrativ semiindependent (a cărui actualizare depinde de existența în structură a unui determinant obligatoriu: posesiv / nominal în genitiv” (*Gramatica*, 2005, I, p. 235); „Dacă se acordă prioritate asemănărilor de comportament relațional și semantico-referențial între cele două ocurențe, vom inventaria un singur element *al* (...) *Al* va fi interpretat în toate ocurențele morfem suplimentar de marcarea a relației de posesie” (*Gramatica*, 2005, II, p. 236).

Aceeași indecizie se observă și când *al* apare ca centru de grup după un verb copulativ (*Caietul este al tău / al copilului*) sau într-un predicativ suplimentar (*Caietul îl consider al tău / al copilului*): „Poate fi considerat fie ca *al*₁ element relațional în condițiile în care posesorul nu este adiacent articolului hotărât care însoțește nominalul obiect posedat (...), fie ca *al*₂ pronume semiindependent, substituit al nominalului elidat (*Caietul este caietul tău; Caietul îl consider caietul tău*)” (*Gramatica*, 2005, I, 235-236).

Argumentul considerării împreună, care primează când se descrie numele predicativ, acela al inexistenței în proximitate a articolului hotărât, se întâmplă în toate situațiile: *al* apare numai atunci când articolul hotărât este departe sau absent, reluând sau instituind determinarea definită. Puteau fi citate și cazurile de proximitate: *Copilul, al meu era; Cartea, al cărei autor...*

Lucrurile par mai clare în continuare: „Pronumele semiindependent *al* poate primi ca adjunct obligatorii un substantiv în genitiv (*Al copilului s-a pierdut*) sau un posesiv (*Al meu e nou...*). În interiorul grupului pronominal, adjunctii obligatorii îndeplinesc funcția sintactică de atribut” (*Gramatica*, 2005, II, 97). Problema este la ce nivel se face analiza: dacă funcția de atribut este îndeplinită în interiorul grupului (așa cum în grupul *a dat telefon* substantivul este complement direct, dar locuțiunea în ansamblu este predicat), iar grupul în ansamblu îndeplinește altă funcție, sau pronumele

se disociază de grup, îndeplinind individual o funcție sintactică. Pentru că la numele predicativ se întâmplă prima situație: „ca termen al clasei de substituție apare grupul genitival (*al* + genitiv) sau un grup echivalent cu acesta (*al* + adjectiv posesiv)” (Gramatica, 2005, II, p. 274). Așa cum s-a arătat, argumentul că atunci când nu se află în proximitatea unui substantiv determinat definit G/pos nu poate apărea niciodată fără *al* este valabil și pentru celelalte situații. Decizia ieșirii (rămânării) din (în) indiviziune trebuie luată în același fel pentru toate contextele de tipul: *Al vecinului a plecat; Pământul este al vecinului; Îl cunosc pe al vecinului; Locuiește lângă al vecinului; Îl consider al vecinului...*

La subiect se arată că poziția este ocupată, printre altele, de grupul nominal „al cărui centru este constituit pe de o parte de substantivul în nominativ, iar pe de alta de deictice / anafore pronominale sau numerale în cazul nominativ...” (Gramatica, 2005, II, 319). Se exemplifică cu enunțuri de tipul *Ai colegului (...) sunt destul de interesați; Să vorbească cei doi din prima bancă*. În primul enunț se subliniază pronumele semiindependent, în al doilea, întreg grupul nominal.

La complementul direct, se specifică disocierea, dar se exemplifică cu grupul: „Construcția cu *pe* în poziție de complement direct exprimată prin substitute se întâlnește la: - pronumele semiindependent *al* urmat de un posesiv sau de un substantiv (pronume personal) în genitiv, dublat clitic: *Pe ai mei i-am văzut ieri; Pe a colegului tău au lăsat-o acolo; Lângă ea îi avea pe ai ei*” (Gramatica, 2005, II, p. 379).

Confuzia cu grupul se face și la pronumele semiindependent *cel*, unde se dau ca exemple: *Catrina îi crescuse cu trudă pe cei trei; Pe cei din spate nu i-au văzut (ibidem)*.

La complementul comparativ se arată că „un caz special al complementului adjectivului este realizarea printr-un grup nominal (pronominal) care are un centru anaforic, pronumele semiindependent *al*, urmat de un substantiv în genitiv sau posesiv: *O carte mai interesantă decât a Mariei / decât a ta* (Gramatica, 2005, II, p. 454).

La complementul circumstanțial de relație: *Începătoare în ale meseriei; nepricepuți în ale legilor* (Gramatica, 2005, II, p. 523).

La celelalte funcții sintactice, astfel de enunțuri sunt evitate.

Despre *al* se mai afirmă că este lipsit de semantică proprie (Gramatica, 2005, I, p. 246); că precedența unui substantiv determinat definit la distanță, nedeterminat sau determinat nedefinit în proximitate îi conferă calitatea de formant (morfem), nu de adjectiv pronominal semiindependent; că, de fapt, el execută o strategie de recuperare a determinării definite.

Reducerea G/pos la genitiv, prin considerarea pronumelor posesive ca forme de genitiv ale pronumelor personale (din paradigma pronumelor personale de persoana I și a II-a lipsesc formele de genitiv), înseamnă nu o simplificare a problemei, ci o readucere în discuție a teoriei lansate de Maria Manoliu în anii '60 în ciuda faptului că argumentele gramaticienilor au infirmat-o. Unul dintre aceste argumente arată că posesivul participă la determinarea prin acord, lucru care îl exclude din sfera pronumelor personale care sunt nedeterminative: nici un pronume personal nu cunoaște un acord de tip adjectival.

1.2. Pentru *cel*, statutul pronominal este mai clar, deoarece are „trăsături inerente de demonstrativitate și individualizare, mai slabe decât demonstrativul *acela*, dar mai puternice decât articolul hotărât *-l*” (Gramatica, 2005, I, p. 246).

În toate contextele în care apare, el este considerat pronume semiindependent cu excepția calității de morfem în structura superlativului relativ și a formelor oblice ale numeralului ordinal. Este adevărat că formele de genitiv-dativ ale numeralului ordinal

nu se pot exprima fără *cel*, *cea* (*celui de-al doilea*, *celeii de-a doua*) și că la nominativ-acuzativ *cel* este dispensabil (*Am vorbit cu al doilea – Am vorbit cu cel de-al doilea*). Este însă puțin probabil ca un morfem să aibă o extensie paradigmatică parțială: la nominativ-acuzativ el să fie pronume semiindependent, cu funcție sintactică independentă (...” este obligatoriu coocurent cu un adjunct cu funcție de atribut: *cel de acolo*, *cel de-al doilea*; *Gramatica*, 2005, I, p. 246), iar la genitiv-dativ să fie morfem afuncțional.

Nu același lucru se întâmplă la cardinale, întrucât acestea au posibilitatea exprimării prepoziționale a sensurilor de genitiv-dativ (*Cărțile a trei copii*; *Dau la trei copii*), în paralel se pot exprima și prin *celor* (*Cărțile celor trei copii*; *Dau celor trei copii*; *cărțile acelor / acestor trei copii*; *Dau acelor / acestor trei copii*).

În toate celelalte situații (*caietul cel verde*; *cei trei*; *cel care*, *cel ce*; *cel de pe...*) *cel* poate fi substituit prin *acela* / *acesta*, fiind deci pronume semiindependent.

În structuri în care *cel* este adiacent unui substantiv determinat definit, valoarea sa pronominală nemaiputându-se justifica, ar trebui să devină adjectiv pronominal semiindependent. Se concluzionează că „*cel* are rol emfatic, fiind o marcă suplimentară de individualizare, ca și sinonimul său adjectival neaferezat: *cartea aceea* / *cea nouă*; *cartea aceea* / *cea de acolo*; *cartea aceea* / *cea de pe bancă*; *cartea aceea* / *cea de care am nevoie* (*Gramatica*, 2005, I, p. 246).

Dacă *cel* se comportă ca și sinonimul său adjectival neaferezat, înseamnă că trebuie instituită subclasa adjectivului pronominal semiindependent, în care, mutatis mutandis, s-ar plasa și *al*, în contexte de tipul: *Cartea aceasta a elevului*; *O carte a elevului...*

Pe parcursul gramaticii însă, lucrurile arată altfel: *celor doi*, *celui de-al doilea* (*Gramatica*, 2005, II, 379); *A fost premiat cel de-al doilea* (*Gramatica*, 2005, II, p. 597); *Mult mai palidă decât cea a filozofiei* (*Gramatica*, 2005, II, p. 454).

2. Nu se poate contesta funcția anaforică a lui *al* și *cel*. Numai că aceasta se manifestă diferit în cele două situații (cf. și Pană Dindelegan, 2003, p. 51-64).

Al constituie numai o anaforă gramaticală, nu și referențială, fiind lipsit de semantism propriu.

Cel are rol anaforic și la nivel semantic și la nivel gramatical.

Comportamentul în analiza gramaticală trebuie să le diferențieze în funcție de acest lucru.

Astfel *al* nu va avea niciodată funcție sintactică independentă (s-ar încălca principiul corespondenței dintre funcțiile sintactice și funcțiile referențiale). În grupul din care face parte se va remarca prezența lui ca pronume semiindependent (mai corect ar fi să fie denumit *articol anaforic*; Coteanu - 1969, p. - îl denumise *pronume anaforic*, fără să remarce lipsa anaferei referențiale), specificându-se mărcile gramaticale prin care se deosebește, de cele mai multe ori, de adjunctul grupului.

Cel poate fi analizat distinct în mod indiscutabil ori de câte ori precedă alte pronume (*cel care*, *cel ce*) sau grupuri prepoziționale (*cel de acolo*, *cel de pe margine*). În enunțuri ca (*Cel haiduc de pe colnic...*) este o formă populară, aferezată, a unui adjectiv pronominal demonstrativ, ca și în expresii de tipul *cei câțiva oameni* (cf. și Neamțu, 1999, p. 75).

Nu trebuie analizat independent atunci când, indiferent de caz, precedă numerele cardinale și ordinale, deoarece ar fi absurd ca la genitiv-dativ să fie considerat morfem de caz (obligatoriu la ordinale și facultativ la cardinale), iar la nominativ-acuzativ să fie pronume semiindependent, chiar dacă permite substituția cu *acela/acesta*, *acea/aceștia*.

Substituția nu este întotdeauna o probă, deoarece în enunțuri precum *Cel vechi s-a stricat* este considerat pronume, iar în *Motorul cel vechi s-a stricat* este marcă a individualizării, deci articol. Faptul că în ambele contexte pot apărea forme populare nu rezolvă problema (*Ăl vechi s-a stricat*; *Motorul ăl vechi s-a stricat*; *Ăla vechi s-a stricat*; *Motorul ăla vechi s-a stricat*), cel mult oferă sugestia uniformizării lor funcționale, așa cum se întâmpla în studiile mai vechi, când era considerat articol, implicat în conversiunea substantivală.

În mod similar, nu poate fi analizat independent nici când face parte din structura unui superlativ absolut.

Bibliografie

- Coteanu, 1969 – Ion Coteanu, *Morfologia numelui în protoromână*, București, Editura Academiei;
Gramatica, 2005 – V. Guțu Romalo (Coordonator) *Gramatica limbii române*, I (*Cuvântul*), II (*Enunțul*), București, Editura Academiei;
Neamțu, 1999 – G.G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale*, Cluj-Napoca, Editura Excelsior;
Pană Dindelegan, 2003 – G. Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, București, Editura Humanitas.

THEMATIC ROLES WITHIN THE ARGUMENT STRUCTURE OF TRANSITIVE VERBS

Nadia Luiza HUȚULIAC

Institutul de Cercetări pentru Inteligența Artificială, Academia Română

Abstract: This article is organized into four sections. The first two sections aim to classify twenty-four English verbs, depending on verb classes and alternations described in [Levin, 1993]; the third section problematises the relation between syntax and semantics and analyzes the verbs extracted from the parallel corpus 1984, for Romanian - English language project; and, at last, the fourth section proposes a holistic interpretation of the whole study by the means of lexical conceptual structure.

Keywords: verb, syntax, semantics

I. Introducere

Există o relație profundă între proprietățile semantice ale unui verb și cele sintactice, aceasta explicând de ce, dezambiguizând înțelesul unui lexem, vorbitorii completează modelul comunicațional, intuindu-i forma sintactică.

În analiza constituenților unei structuri de subcategorizare verbale, teoriile lingvistice timpurii [Fillmore (1968), Jackendoff (1972)] opinau că toate verbele denotând un tip de eveniment cu o mulțime dată de tipuri de participanți trebuie să construiască același model semantic-sintactic. Dacă însă acceptăm să considerăm verbele *locative*, care se referă la acțiunea unui *agent* asupra unei entități (argumentul *conținut*, analizat, ca *pacient* și *temă*) deplasate/mutate într-un spațiu (argumentul *recipient*, analizat ca *locație* sau *scop*), observăm unele inadvertențe conceptuale. Există astfel verbe locative, orientate semantic spre argumentul *recipient*, care aplică schema de subcategorizare generală, unde obiectul direct semantizează entitatea asupra căreia se acționează (d.e., *a turna*, în *a turna apă în pahar*). Altele, orientate spre argumentul *locație*, transformă entitatea care este deplasată în grup prepozițional, creând un cadru verbal nou (d.e., *a umple*, în *a umple un pahar cu apă*).

Teoriile lingvistice recente [Levin (1993), Pustejovski (1991), Dowty (1991)] se particularizează prin abandonarea ideii că proprietățile sintactice și semantice relevante ale unui verb pot fi cuprinse într-o listă completă a rolurilor tematice. În schimb, se consideră că un verb are o *reprezentare semantică structurată* care explicitează proprietățile cauzale și temporale, referite prin acțiunea numită de verb. Rolurile tematice nu mai sunt tipuri primitive, ci numesc poziții ale argumentelor în cadrul unor structuri multidimensionale. Spre deosebire de conținutul etichetelor pentru rolurile tematice impuse de proprietățile fizice ale evenimentelor, de regulă acțiuni, teoriile semantice noi clasifică rolurile în termenii unor relații mai elementare și mai abstracte. Abilitatea unui argument de a juca simultan două roluri- unul implicând o acțiune fizică (*John went from Boston to Chicago*), iar celălalt exprimând o schimbare de stare (*John went from sickness to health*) este cheia înțelegerii construcțiilor de tipul celor locative, care prezintă probleme pentru teoriile lingvistice centrate spre liste de primitive semantice.

II. Clasele verbale pentru limba engleză

II. 1. Aspecte preliminare

În procesarea limbajului natural, utilizarea rolurilor tematice urmărește multiple scopuri: etichetarea rețelelor semantice, a grafurilor conceptuale; marcarea rolurilor în structura de argumente a predicatului; explicitarea înțelesului predicatelor în baze lexicale de cunoștințe.

Perspectiva diferită asupra semanticii introdusă de relațiile lexical semantice este motivată de premisa conform căreia proprietățile semantice ale unui articol lexical sunt în totalitate reflectate într-un număr de relații asociate cu tipuri diferite de contexte. Aceste afinități dezvoltate de un cuvânt față de un context sunt sintagmatice sau paradigmatic, relațiile lexical semantice aparținând celei de a doua categorii.

Acest capitol clasifică 24 de verbe din limba engleză, ocurente în romanul lui G. Orwell, 1984, utilizând taxonomia verbală creată de Levin (1993) și dezambiguiază relațiile sintagmatice dintre verb și structura, respectiv propoziția pe care o co-textualizează.¹

În cartea sa², Beth Levin (1993) arată, pentru un număr mare de verbe, aproximativ 3200, corelațiile dintre semantica verbelor și comportamentul lor sintactic referit prin interpretarea argumentelor. În acest studiu am restrâns numărul verbelor la 24 și am urmărit selecțiile contextuale aplicate de aceste lexeme, oferind fiecărui verb o clasă semantică și argumente potrivite.

II. 2. Clasele verbale pentru limba engleză

Verbul **to gaze** aparține clasei verbelor de *percepție*, subclasa *Peer Verbs*. Spre deosebire de echivalentul său de traducere din română (**privea**), verbul **to gaze** face parte dintr-o subsecvență a verbelor de percepție folosite cu valoare intransitivă și acceptând cu funcția de complement o sintagmă prepozițională (*from the wall*). O particularitate semantică a verbului ține de modul de percepție a unei entități prin intermediul unui simț și opționalitatea înțelegerii entității percepute. În contextul deschis de lexemul **gaze**, rolul tematic de observator e satisfăcut de numele comun *the poster*, iar complementul locativ fixează tematic direcția de percepție.

Următorul verb este tranzitivul **to follow**, plasat în clasa verbelor de *mișcare*, secțiunea *Chase Verbs*. Subiectul gramatical este corespunzător semantic agentului inițiator al urmăririi (*eyes*), iar obiectul direct este referit semantic prin persoana urmărită (*you*), devenită pacient al acțiunii.

Verbul **to dim**, inclus într-o subsecvență aflată în legătură cu schimbările de stare cauzate în mod extern, are proprietatea de a participa la crearea alternanței cauzativ / incoativ, iar în context apare la diateza pasivă, cu argument-pacient (*the instrument*).

Un alt verb din clasa verbelor de *percepție* este **to look**. Asemenea verbului **to gaze**, **to look** are un comportament intransitiv, dar aparține subclasei numite *Stimulus Subject Perception Verbs*. Deosebirea semantică dintre cele două verbe de percepție este

¹ Co-textul reprezintă o instanțiere (*actualizare*) posibilă a mulțimii de cazuri generale prin care „un termen dat ar putea să fie necesar concomitent (și, deci, să co-necesite) cu alți termeni aparținând aceluiași sistem semiotic”. [Eco, U., *Lector in fabula*, Editura Univers, București, 1991, p. 39]

² Levin, B., *English Verb Classes and Alternations- A Preliminary Investigation*, The University of Chicago Press, 1993

dată de faptul că **to look** nu selectează *observatorul* ca subiect, ci îl exprimă printr-o sintagmă introdusă de prepoziția *to*. Subiectul devine stimulul percepției, permițând verbului chiar să aibă un grup adjectival complement ca o stare caracteristică stimulului (*the world looked cold*).

Verbul **to say** a fost descris ca *un verb de comunicare a propozițiilor și a atitudinilor propoziționale* (Gropen et al., 1989). Ca toți membrii subsecțiunii sale, lexemul poate selecta o structură sintagmatică introdusă prin *to*, indicând scopul comunicării, fără însă a permite alternanța cazuală de dativ. Construcția incidentă *the caption said* nu urmărește semantizarea unui destinatar, receptor al acțiunii de comunicare, astfel încât unicul rol tematic este cel de agent-emițător.

Verbul **to plug** este o instanță a subsecvenței *Fill Verbs*, componentă a clasei *Verbs of Putting* și descrie starea rezultată a unei locații ca o consecință a punerii unei entități în aceasta. La nivel general, se consideră că obiectul direct al verbului primește interpretarea *holistică* din varianta prepozițională *with* sau *in* a alternanței locative (*they could plug in your wire*). Rolurile semantice de agent și locație sunt acoperite de pronumele-subiect *they* și complementul locativ *in your wire*.

Proprietatea caracteristică a verbului **to divide**, considerat *verb de separare*, este de a specifica starea finală a obiectului, și nu instrumentul sau modalitatea sa de realizare. În contextul analizat, verbul este la diateza pasivă și subcategorizează un subiect colectiv cu rol semantic de pacient (*the entire apparatus of government*).

Verbul **to take** apare în trei contexte și se deosebește de alte verbe din clasa *Verbs of Sending and Carrying* prin prezența unui component deictic (*down | from | out*) și prin absența unei specificări a modului în care se concretizează acțiunea.

Verbul **to squeeze**, din subclasa *Manner* a verbelor *of Removing*, participă la o formă de alternanță locativă, în sensul că locația primește o interpretare *holistică* atunci când este obiect direct. În context, verbul lexicalizează modul de *îndepărtare* (*squeeze out*), iar obiectul direct este sintagma nominală *childhood memory*, considerată, de asemenea, temă din perspectivă semantică.

Deși verbul **to clear** este o instanță a clasei verbelor de *deplasare* (*removing*), semantic sa este legată de ideea schimbării de stare. Mai precis, starea pe care o lexicalizează poate fi considerată ca aparținând unei locații rezultate în urma deplasării unei substanțe/obiect/entități din acel spațiu. În contextul *the bombs had cleared a larger patch*, verbul semantizează starea locației determinate *the places* după acțiunea de curățare atribuită agentului nominal *the bombs*.

Verbul **to dip**, care aparține clasei *Verbs of Putting*, se deosește de verbul **to put** prin preferința primului pentru selecția prepozițiilor *onto* și *into*, față de *on* și *in*, specifice pentru cel de al doilea. În propoziția *he dipped the pen into the ink*, verbul face referire la acțiunea de așezare a unei entități (*the pen*) într-o locație, într-un anume mod (*into the ink*). Verbul este tranzitiv, iar obiectul direct figurează cu rolul semantic de temă.

Verbul **to write** permite alternanța de dativ și poate selecta o sintagmă cu rolul tematic de scop al comunicării. În propoziția *for whom was he writing this diary*, verbul exprimă transferul unui mesaj (*this diary*) al cărui destinatar este numit prin sintagma prepozițională *for whom*.

Verbul **to change** din propoziția *the telescreen had changed over to strident military music* descrie o transformare completă, urmărită prin două argumente: o entitate care suportă transformarea propriu-zisă (*the telescreen*) și, respectiv, forma finală a acesteia (*the strident military music*). Fiind verb intransitiv, primul argument selectat este subiectul, iar al doilea este un grup prepozițional.

Verbul **to drag**, din clasa *Carry Verbs*, nu lexicalizează o direcție particulară de mișcare. În enunțul *they were dragging the chairs out of the cubicles*, direcția de realizare a acțiunii este specificată printr-un grup prepozițional (*out of the cubicles*), iar tranzitivitatea este marcată prin subcategorizarea unui grup nominal (*the chairs*) ca obiect direct.

Verbul **to dislike** apare în contextul *he disliked nearly all women*. Este un verb tranzitiv din clasa verbelor ce exprimă stări psihologice (*Verbs of Psychological State*), cu rolurile semantice de experimentator pentru subiect și temă pentru obiect direct.

Verbele **to abuse** și **to denounce** din structurile *abused Big Brother* și *denounced the dictatorship of the Party* numesc o judecată sau o opinie construită de cineva în legătură cu un anumit aspect al realității (abstracția instituțională *Big Brother*, respectiv dictatura partidului- *the dictatorship of the Party*).

III. Echivalenți de traducere

III. 1. Noțiuni preliminare

O pereche de texte în două limbi diferite, astfel încât unul reprezintă traducerea celuilalt, formează un **bitext**. Această echivalență de traducere este rafinată la niveluri textuale diferite, iar unitățile de aliniere lexicală se numesc, generic, **atomi lexicali**.¹

În acest studiu, bitextul folosit pentru identificarea atomilor lexicali este corpusul paralel **1984**, creat prin alinierea celor două versiuni în limbile română și engleză ale romanului **1984**, scris de G. Orwell. Corpusul a fost preluat ca resursă lingvistică prin acordul Radei Mihalcea² și supus unei analize sintactico-semantice din perspectiva grupului verbal.

Au fost considerați 24 de atomi lexicali, în speță verbe tranzitive și intransitive, iar analiza lor semantică s-a realizat prin folosirea ca resurse a ontologiei lexical-semantice **WordNet 2.1**³ și a editorului de ontologii multilingve **VisDic**⁴. De asemenea, concordanțele lexicale au fost extrase cu ajutorul unui program specializat, **Simple Concordance Program**⁵, și parcurse apoi pentru a dezambigua rolurile tematice ale argumentelor selectate de verbe în contexte diferite.

III. 2. Dezambiguizarea semantică

Primul atom considerat este pereche de lexeme **to follow** – **a urmări**, prin care se deschid următoarele concordanțe: “the eyes follow you” ⇔ “ochii te urmăresc”. *Dicționarul de sinonime* [L. Seche, I. Preda: 2005]⁶ descrie înțelesul verbului **a urmări:3** prin termenul **a supraveghea:2**. Ontologia WordNet 2.1. folosește seria sinonimică **watch:2, observe:7, follow:13, watch over:1, keep an eye on:1** pentru a lexicaliza înțelesul “follow with the eyes or the mind”.

Bilexemul următor este format din verbele **to look-** **a arăta**, iar contextele de ocurență sunt “the world looked cold” ⇔ “atmosfera arăta friguroasă”. Sinsetul⁷ **look:2**,

¹Tușiș, D., Filip, F. Gh., (ed.), *Limba română în Societatea Informațională- Societatea Cunoașterii*, Ed. Expert, Academia Română, București, 2002, p. 237

² <http://www.cs.unt.edu/~rada/downloads.html#romanian>

³ <http://wordnet.princeton.edu/obtain>

⁴ <http://nlp.fi.muni.cz/projekty/visdic/>

⁵ <http://www.textworld.com/scp/>

⁶ Seche, L., Preda, I., *Dicționar de sinonime*, Meteor Press, București, 2005

⁷ Seria sinonimică prin care se identifică un înțeles se numește sinset. Tușiș, D., Filip, F. Gh., ed., (2002 : 139)

appear:1, seem:1 lexicalizează definiția “give a certain impression or have a certain outward aspect”, aceeași definiție fiind de altfel semantizată și de sinsetul din limba română **arăta:22, părea:1**:

Atomul lexical **to say- a zice** se regăsește în liniile de concordanță “the caption said” și “zicea textul”. Definiția înregistrată de motorul **Visdic** pentru sinonimele **state:1, say:1, tell:1** este “express in words”, corespondentă pentru înțelesurile din sinsetul românesc **zice:1, spune:4**.

Correspondența de traducere următoare se realizează între verbele **to plug** și **a intra**, contextele de ocurență fiind “they could plug in your wire” ⇔ “puteau intra pe firul tău”. **Visdic** afișează pentru sinsetul **plug in:1, connect:10** hiperonimele: **insert:1, infix:1, enter:7, introduce:6**, observându-se din compararea hiperonimelor cu lexemul **a intra** că echivalența de traducere s-a realizat între un lexem în limba sursă și hiperonimul corespunzător din limba țintă.

Verbul **to squeeze** intră în relație de echivalență cu verbul **a stoarce**, pentru contextele “to squeeze out some childhood memory” ⇔ “își stoarse memoria după vreo amintire din copilărie”. Sinsetul pentru limba engleză cuprinde înțelesurile verbelor **eke out:4, squeeze:4** și corespunde definiției “obtain with difficulty”. La rândul său, verbul **a stoarce:4** este conotat de dicționarul explicativ al limbii române¹ drept “A obține ceva cu mare efort”.

Următorul atom lexical este **to clear- a curăța**, rafinat în propozițiile echivalente semantic “the boms had cleared a larger patch” ⇔ “bombele curățaseră porțiuni mai mari”. **Visdic**, prin modulul **English WordNet 2.0.**, consideră pentru **clear:2** definiția “make a way or path by removing objects”. Într-o formă puțin diferită, definiția afișată de DEX’98 arată pentru **curăța:3** sensul “A îndepărta asperitățile, depunerile, materialele nefolositoare de pe o piesă, de pe un obiect, de pe un teren etc., în vederea recondiționării, îmbunătățirii aspectului său pentru unele operații tehnologice ulterioare”.

Echivalenții de traducere **to contain- a avea** apar în propozițiile “ministry of Truth contained three thousand rooms” ⇔ “ministerul Adevărului ar fi avut vreo 3000 de încăperi”. Definiția sinsetului **incorporate:2, contain:1, comprise:2** este “include or contain; have as a component” și corespunde sinonimelor din limba română **a avea:4, conține:1**.

Lexemul **take**, aflat în relație de echivalență cu **a lua**, apare în 3 linii de concordanță :

Linia1 : “he took down from the shelf a bottle of colourless liquid” ⇔ “luă de pe raft o sticlă cu un lichid incolor”

Linia2: “he took a cigarette from a crumpled packed” ⇔ “luă o țigară dintr-un pachet șifonat”

Linia3: “from the table drawer he took out a penholder” ⇔ “din sertarul mesei scoase un toc”.

Prima linie de concordanțe include definiția **Visdic** “move something or somebody to a lower position” și sinsetul în limba engleză **lower:1, take down:1, let down:1, get down:2, bring down:1**.

A doua linie dezvoltă definiția “get into one’s hands, take physically”, sinsetul **take:4, get hold of:1** și, corespunzător, sinonimele în limba țintă: **lua:16, apuca:1**.

¹ www.dexonline.ro

Pentru linia 3, **Visdic** evidențiază sensul **take out:6** și definiția “remove something from a container or an enclosed space”. Corespunzător, se creează, prin dicționarul de sinonime pentru limba română, seria sinonimică **lua:5, scoate :4**.

Concordanțele perechi pentru verbele **to pour- a turna** construiesc pentru nucleeele verbale sensurile **pour:3** și, respectiv **turna:1**, modelele sinonime fiind configurate astfel: **turna:1, vărsa:1 ⇔ pour:3, decant:1, pour out:2**.

Bilexemul **to dip- a înmuia** construiește contextele echivalente semantic “he dipped the pen into the ink” ⇔ “își înmuie penița în cerneală”. Definiția **WordNet** pentru sensul **dip:4** este “stain an object by immersing it in a liquid” este acceptată de către echivalentul de traducere din limba română, **înmuia:1**.

Verbele **to change- a da**, din contextele echivalente “the telescreen had changed over to strident military music” ⇔ “tele-ecranul dădea acum o muzică stridentă, militărească”, deschide sensurile **change:6, da:9** și definiția **WordNet** “exchange or replace with another, usually of the same kind or category”. Cele două serii sinonimice din limbile echivalente ordonează modelul semantic: **da:9, transmite:13 ⇔ change:6, exchange:2, commute:5, convert:4**.

O dificultate de ordin semantic o prezintă echivalența între lexemele **burst** și **slobozi**. Primul, dezambiguit cu sensul **burst:6**, coincide definiției **Visdic** - “emerge suddelny”, în timp ce al doilea, dintr-un registru stilistic diferit, este definit prin “A răspândi, a emana, a degaja. ♦ A emite un sunet, un strigăt, un cuvânt”.

III. Structura lexical conceptuală și modelele mentale

Limbajul și cunoașterea au fost explicate ca fiind produse ale unor structuri omogene de memorie asociativă sau ale unei mulțimi de module determinate genetic în care regulile ar manipula reprezentări simbolice. Studiul verbelor și structurilor verbale din limbile engleză și română, coroborat înțelegerii modului în care această parte de vorbire este procesată și achiziționată, sugerează o *colaborare* a celor două puncte de vedere. Concluziile acestui articol propun o perspectivă holistică asupra relațiilor lexical semantice și a rolurilor tematice prin prezentarea unor structuri lexical conceptuale, forme elaborate de reprezentare semantică. Puternica lor dimensiune cognitivă le transformă în adevărate modele mentale, invariante conceptuale, independente față de un anumit limbaj uman. A scrie reprezentarea structurii lexical conceptuale a unui articol lexical (sau a unei propoziții) implică analiza tipului de acțiune sau stare descrisă, existența unei cauze, respectiv analiza argumentelor posibile și a modificatorilor.

Structurile lexical conceptuale uniformizează granițele lingvistice și recrează limba începuturilor, formată din primitive, categorii conceptuale și câmpuri semantice. Se postulează astfel un singur nivel al reprezentării semantice, *structura conceptuală*, responsabilă de reprezentarea tuturor tipurilor de informații relevante:

- categorii conceptuale (numite și *părți conceptuale de vorbire*) de tipul: lucru, eveniment, loc, stare, direcție, proprietate, scop, modalitate, timp;
- primitive conceptuale, dintre care mai importante sunt BE, reprezentând o stare, și GO, numind o acțiune. Alte primitive includ: CAUSE (pentru a exprima cauzalitatea), INCH (pentru interpretarea incoativă a acțiunilor), ORIENT (orientarea unui obiect), etc.;
- câmpuri semantice, dintre care menționăm ca principale: localizarea (+loc), timpul (+temp), posesia (+poss), exprimarea caracteristicilor unei entități și a proprietăților ei (+char, +ident).

Ca exemple de aplicare a structurilor lexical conceptuale considerăm verbele **contain**, **tell**, **detesta**, pentru care folosim primitivele următoare:

```
Possessional Field ( { Thing | Event | State }, Thing)
BE POSS (Thing *ministry of truth*, Thing *three thousand rooms*) // contain
Communicative Field (Thing, (Thing | Event | State))
GO COMM (Thing *him*, Event *whether*) // tell
Perceptual Field: (Thing, (Thing | Event | State))
BE PERC (Thing *Winston*, Thing *aproape orice femeie*) // detesta
```

Pentru a proba neutralitatea structurilor lexical conceptuale față de un anume limbaj uman și a crea modele mentale, se vor compara două verbe aparținând acelorași secțiuni semantice, extinse apoi paradigmatic prin relații de sinonimie.

Fie așadar, câmpurile de descriere:

```
DEF_WORD: cuvântul de suprafață în limba sursă
ET: echivalentul de traducere în limba țintă
CLASS: clasa semantică1
SYNSET: seria sinonimică
THEM_ROLES: rolurile tematice ale argumentelor selectate de verb
LCS: structura lexical conceptuală
```

Primul verb considerat este **a înmuia**, pentru care am creat modulul de reprezentare de mai jos:

```
(
  DEF_WORD: "înmuia"
  ET: "dip"
  CLASS: "9.3" // <Verbs of Putting < Funnel Verbs>>
  SYNSET: "înmuia:1"
  THEM_ROLES: "agent_theme_goal"
  LCS: ([cause [person el])
        [event GO+loc ([thing penița], [path TO+loc ([place IN+loc ([subst cerneală])])])])])
)
```

Al doilea verb este **to plug**, dezvoltat prin câmpurile următoare:

```
(
  DEF_WORD: "plug"
  ET: "intra"
  CLASS: "9.8" // <Verbs of Putting <Fill Verbs>>
  SYNSET: "plug in:1, connect:10"
  THEM_ROLES: "agent_theme_goal"
  LCS: ([cause [person they])
        [event GO+loc ([path TO+loc ([place IN+loc ([subst your wire])])])])])
)
```

Comparând cele două compozite din perspectiva structurilor lexical conceptuale create pentru intrările lexicale **a înmuia** și **to plug**, observăm că, deși aparținând unor limbi diferite și fără a realiza un bilxem, reprezentările mentale deschise de cele două verbe din aceeași clasă semantică sunt echivalente. Aceasta se explică prin existența în structurile lexical conceptuale a unor modele mentale independente lingvistic, a căror interpretare converge spre figurarea unor repere

¹ Levin, B., 1993

identitare în context european, dar, în egală măsură, și ca imagine a lumii Ideilor, în spirit platonician.

Bibliografie

- Antonietta Alonge, *Definition of the links and subsets for verbs*, Final Version 6, November 7, 1996, Deliverable D006, WP 4.1, EuroWordNet, LE 2-4003
- Dowty, D., *Thematic Proto-Roles and Argument Selection*, Language, vol. 67-3, 1991
- Eco, U., *Lector in fabula*, Editura Univers, Bucuresti, 1991
- Fellbaum, C., (ed.), *WordNet: An Electronic Lexical Database*, Cambridge, MA: MIT Press, 1997
- Gropen, J., Pinker, S., Hollander, M. & Goldberg, R., *Affectedness and Direct Objects: The role of Lexical Semantics in the Acquisition of Verb Argument Structure*, Cognition, 4, 153-195, 1991
- Fillmore, C., *The Case for Case*, in *Universalis in Linguistic Theory*, E. Bach și R.T. Hays (eds.), Holt, Rinehart and Winston, New York, 1968
- Hunston, S., Francis, G., *Pattern Grammar – A corpus-driven approach to the lexical grammar of English*, John Benjamins Publishing Company
- Jackendoff, R., *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, MIT Press, Cambridge, 1972
- Levin, B., *English Verb Classes and Alternations- A Preliminary Investigation*, The University of Chicago Press, 1993
- Orwell, G., *O mie nouă sute optzeci și patru*, Editura Polirom, Iași, 2002
- Pesetsky, D., *Experiencer Predicates and Universal Alignment Principles*, 1990
- Pinker, S., *Learnability and Cognition: The acquisition of argument structure*, MIT Press, 1989
- Pinker, S. (1998) Words and rules. *Lingua*, 106, 219-242.
- Pustejovsky, J., *The Generative Lexicon*, Computational Linguistics, vol. 17, MIT Press, 1991
- Saint-Dizier, P., (ed.), *Predicative Forms in Natural Language and in Lexical Knowledge Base*, Kluwer Academic Publishers, Printed in Netherlands, 1999
- Seche, L., Preda, I., *Dicționar de sinonime*, Meteor Press, București, 2005
- Tușiș, D., Filip, F. Gh., (ed.), *Limba română în Societatea Informațională- Societatea Cunoașterii*, Ed. Expert, Academia Română, București, 2002

CRITERES DE SOUS –CLASSIFICATION DES VERBES –LA TRANSITIVITE

Angela ICONARU
Universitatea din Pitești

Résumé : La sous classification du verbe roumain selon le critère de la transitivité a toujours soulevé bon nombre de controverses. L'approche « traditionnelle » de sous classification des verbes en transitifs / intransitifs selon la position objet direct s'avère souvent insuffisante. L'erreur consiste souvent à prendre un verbe dans son sens absolu, sans prendre en considération ses traits contextuels. On parle ici de l'occurrence de l'objet secondaire et de l'objet interne, mais surtout de la relation, qu'il ne faut pas négliger, entre la transitivité et la polysémie. Dans la présente étude, une place considérable sera accordée à l'observation du caractère transitif/intransitif d'un verbe selon le contexte, ce qui va consolider l'idée que la transitivité ne doit pas être considérée comme un trait inhérent du verbe, mais comme un trait contextuel.

Mots-clés : contexte, polysémie, transitivité

Clasificarea verbelor poate fi făcută din punct de vedere sintactic, din punct de vedere semantic sau din punct de vedere sintactico-semantic.

Clasificarea sintactico-semantică a verbelor se face pe baza relațiilor actanțiale ale verbului-centru. Această clasificare în funcție de numărul de actanți împarte clasa verbului în verbe *zerovalente*, *monovalente*, *bivalente* și *trivalente*. Inventarele stabilite în funcție de acest criteriu sunt instabile și interferente, din cauza alunecării verbelor de la o clasă la alta.

Clasificarea semantică a verbului conduce la delimitarea claselor *verbelor de acțiune*, *a verbelor de stare* și *a verbelor de devenire*, iar în interiorul fiecărei clase a mai multor subclase. De exemplu, numai în clasa verbelor de acțiune găsim: *verba instrumentalia*, *verba efficiendi*, *verba onomatopeica*, *verba similandī*, *verba agendi* și *verba factitiva*. Această clasificare este interesantă și utilă, fără îndoială, dar se dovedește adesea nerelevantă.

Clasificarea verbului urmărind o singură funcție sintactică este mai relevantă decât clasificările menționate mai sus. Funcțiile sintactice semnificative pentru caracteristicile gramaticale ale claselor obținute sunt **obiectul direct**, **subiectul** și **numele predicativ**. În funcție de **obiectul direct**, vom urmări clasificarea verbelor în tranzitive și intransitive.

I. Tranzitivitatea

Subclasificarea verbului în funcție de obiectul direct ține de distincția tranzitiv / intransitiv. „Sunt tranzitive verbele care *cer sintactic și semantic* poziția obiectului direct „*acoperită*” (*saturată*) sau „*neacoperită*” (*nesaturată*) în context, poziție care, în mod curent, se realizează prin atașarea *directă* (*neprepozițională*) a unui nominal substantival cu formă de Nominativ- Acuzativ, dacă acest nominal nu este subiect (deci nu se acordă cu verbul) și nu este Nume Predicativ (deci nu este dependent de subiect).¹

Astfel, sunt eliminate din categoria verbelor tranzitive verbe ca:

- I. a cădea: Cade ploaia.
- a veni: Vine iarna.

¹ Gramatica Limbii Române, Vol I, Cuvântul, p. 341.

a interveni: Intervine o schimbare.
a se întâmpla: Se întâmplă o nenorocire
a exista: Nu există nicio explicație.
a apărea: A apărut o noutate

aceste verbe primesc un nominal subiect.

II. a fi: El este inspector.
a deveni: El a devenit inspector.
a însemna: Sportul înseamnă sănătate.

Se includ în clasa tranzitivelor verbe care se construiesc prepozițional, cu prepoziția *pe*, doar dacă acest grup prepozițional este substituibil printr-un pronominal cu formă de acuzativ:

Ajut *pe Ion*. - Îl ajut.

Pe baza acestui criteriu, sunt excluse din categoria verbelor tranzitive verbe prepoziționale cu prepoziția *pe* de tipul *a se baza*, *a se bizui*, *a conta*, *a se înfuria*, *a se supăra*. Acestea nu admit substituția grupului prepozițional cu un pronume în acuzativ.

Ivan Evseev¹ consideră, de asemenea, ca verbe tranzitive acele verbe care pot primi un complement direct exprimat în cazul Acuzativ, fără prepoziție:

Ion învață *lecția*.

Ion citește *o carte*.

Se observă de asemenea că, în vorbirea populară și familiară, obiectul direct poate să fie introdus prin prepoziția *la*, cu rolul de a sublinia latura cantitativă a obiectelor afectate de acțiune:

Ion a cumpărat *la cărți*...

Ion a mâncat *la fructe*...

Maria a cules *la flori*... etc.

Tot tranzitive trebuie considerate și verbele folosite cu sens *absolut*. Chiar neexprimat, obiectul acțiunii corespunde unei clase întregi de obiecte care pot fi supuse acțiunii:

Ion bea. (apă, bere, vin)

Maria mănâncă. (fructe, friptură)

Neexprimarea obiectului direct este doar o *manifestare contextuală* și nu influențează caracterul tranzitiv sau intransitiv al verbului.

În momentul actual de limbă, există dese cazuri de variație sintactică liberă, între o construcție tranzitivă, cu obiect direct, și una intransitivă, cu obiect indirect. Există o serie de verbe care se caracterizează în structura de suprafață prin prezența sau absența obiectului direct, adică prin posibilitatea de a alege între o construcție tranzitivă și una intransitivă (prepozițională sau cu dativul):

Ex.: a ajuta pe cineva / cuiva; a succeda pe cineva / cuiva; a spera ceva / la ceva; a uita ceva / de ceva; a îngriji pe cineva / de ceva.

Este o variație liberă la nivel sintactic în structura de suprafață, capacitatea aceluiași formativ lexical de a alege între două sau mai multe construcții sintactice, fără a suferi o modificare în planul semnificației. În asemenea cazuri, optăm pentru construcția tranzitivă ca aparținând structurii de bază. Construcția intransitivă aparține în exclusivitate structurii de suprafață, unde se obține prin transformare din construcția tranzitivă. Construcția tranzitivă în structura de bază acceptă pasivizarea:

Ex.: a ajuta pe cineva – cineva este ajutat; a uita ceva – ceva este uitat; a îngriji pe cineva – cineva este îngrijit.

¹ Ivan Evseev, *Semantica verbului*, p. 57.

De asemenea, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că tranzitivitatea și intransitivitatea sunt valori lexicale ale verbului, care nu sunt marcate morfologic, unul și același verb putându-se construi, fără a-și modifica sensul lexical, cu acuzativul sau cu dativul:

Maria o ajută pe mama.

Maria îi ajută mamei.

În plus, asistăm la tranzitivizarea unor verbe specific intransitive:

Apa pica din tavan. (intrans.)

Profesorul l-a picat pe Ion la examen. (trans.)

Ion a alergat cinci kilometri. (intrans.)

Câinele l-a alergat pe Ion cinci kilometri.

I. 1. Gradele de tranzitivitate

În Gramatica Limbii Române¹ se propune noțiunea de **grade de tranzitivitate**. Se introduce între cele două puncte extreme, verb tranzitiv / verb intransitiv, o treaptă intermediară. Distingem astfel o **tranzitivitate sintactică forte** și o **tranzitivitate sintactică slabă**. Aceste grade sunt precizate în funcție de o serie de trăsături:

a) posibilitatea construcției verbului cu o formă de clitic pronominal în acuzativ;

b) posibilitatea *dublării* obiectului direct prin anticiparea sau reluarea acestuia;

c) acceptarea pasivizării.

Trăsătura a), luată independent, nu este obligatoriu relevantă. De exemplu, în cazul cliticului personal în acuzativ cu valoare „*neutră*”:

a o șterge (= *a pleca*)

a o tuli

a o lua la dreapta

a o lua razna

a o pune de mămăligă

a le avea cu matematica, etc.

Deci trăsătura b) (dublarea complementului direct) subordonează a), deoarece dublarea nu este posibilă decât în condițiile acceptării unui clitic pronominal. Tranzitivitatea forte se va limita la acele verbe care prezintă trăsăturile b) și c), posibilitatea dublării obiectului direct prin anticiparea sau reluarea acestuia și, respectiv, acceptarea pasivizării.

Tranzitivitatea slabă include verbe care **admit dublarea**, dar **nu acceptă pasivizarea**, din cauza unei constrângeri sintactico-semantică, adică din cauza neacceptării agentului în structura lor actanțială.

-a avea: Îi am pe nepoți pe la mine.

*Nepoții sunt avuți la mine.

-a vrea: Vreau această carte.

*Această carte este vrută de mine.

-verbe de stare fizică: pe mine mă doare, pe mine mă ustură.

-verbe de stare psihică: Pe Ion îl miră.; Pe Ion îl pasionează.; Pe Ion

îl uimește.

Construcțiile de tipul *Ion este mirat de...; Ion este pasionat de...; Ion este uimit de...* sunt acceptate, dar nu li se recunoaște sensul pasiv. Dacă aplicăm **criteriul**

¹ Op. cit., p.344.

reversibilității¹ în caracterizarea unei transformări pasive, conform căruia orice frază pasivă poate fi transformată din nou în frază activă (Ion a fost jignit de această replică. – Această replică l-a jignit pe Ion), verbele de stare psihică menționate mai sus vor fi incluse în categoria verbelor tranzitive, deoarece trebuie să recunoaștem sensul pasiv al unor enunțuri ca:

Ion este mirat de reacția ta. (Reacția ta l-a mirat pe Ion.)

Ion este pasionat de fotbal. (Fotbalul îl pasionează pe Ion.)

Ion este uimit de frumusețea Mariei. (Frumusețea Mariei îl uimește pe

Ion)

-verbe locative: verbe ca *a conține, a cuprinde*:

Maria a inclus în bibliografie trei titluri.

Trei titluri au fost incluse în bibliografie de Maria. –

Construcțiile de acest tip sunt admise în limbă, dar nu li se acordă un sens pasiv, în baza distincției *agentiv / non-agentiv*.

-verbe relaționale de „echivalență” (a constitui, a reprezenta):

Noutatea o constituie interpretarea.

Noutatea este constituită de interpretare. – La fel, construcția

cu *a fi* este admisă, dar nu cu sens pasiv.

-verbul *a costa*. Admite dublarea (anticiparea și reluarea complementului direct), (criteriul b)), dar nu admite pasivizarea (criteriul c)):

Gestul lui l-a costat viața.

*A fost costat viața.

-clasa verbelor trivalente, care acceptă și obiect direct și obiect secundar:

a anunța pe cineva ceva

a întreba pe cineva ceva

a ruga pe cineva ceva

Primul complement (complementul direct) corespunde criteriilor necesare **tranzitivității forte**, iar cel de-al doilea (complementul secundar) se situează la limita de jos a tranzitivității. De complementul secundar urmează să ne ocupăm în mod amănunțit într-un capitol următor.

Pe baza analizei efectuate mai sus, putem fi de acord cu următoarele aspecte:

1. obiectul direct și pasivul nu sunt în raport de dublă implicație. Orice structură pasivă este rezultatul unei transformări ce funcționează numai în prezența unui obiect direct, dar reciproca nu este valabilă.
2. nu orice structură tranzitivă, deci conținând obiect direct, admite transformarea pasivă. Acest aspect trebuie avut în vedere atunci când includem sau excludem din categoria tranzitivelor un verb, în urma aplicării criteriilor propuse de Gramatica Limbii Române.

I. 2. Obiectul direct

Relația dintre grupul nominal și grupul verbal, care la N. Chomsky definește noțiunea funcțională *obiect direct*, este inadecvată pentru limba română, unde corespunde atât obiectului direct, cât și obiectului indirect și celui secundar. Această ambiguitate este parțial rezolvată prin introducerea lui *pe* ca marcă de distingere a obiectului direct de cel indirect. Această includere a lui *pe* ca marca a obiectului direct are la bază sentimentul vorbitorului actual de limbă română, care simte că *pe* este marca

¹ Jean Dubois, *Grammaire structurale du français: le verbe*, p.104.

generală a obiectului direct, iar pe de altă parte este și nevoia de a păstra aspectul gramaticii cât mai unitar.

Obiectul direct este așadar definit ca aparținând unei structuri ce implică, în structura de suprafață sau în cea de adâncime, prepoziția *pe*. În limba română, prepoziția *pe*, ca marcă a obiectului direct, poate apărea sau poate fi suprimată. *Pe* este obligatoriu atunci când obiectul direct are trăsătura [+ uman]:

Văd *pe* Ion. - *Văd Ion.

Aud *pe* Maria. - *Aud Maria.

Laud *pe* copii. - *Laud copii.

Pe nu apare atunci când obiectul direct este actualizat printr-un substantiv cu trăsătura [- animat]: Citesc cartea. - *Citesc *pe* carte.

Este deci nevoie de o subcategorizare a obiectului direct pe baza unor trăsături selecționate în legătură cu structura de adâncime:

I. Clase de verbe în funcție de trăsătura [$\pm$ animat]:

-obiect direct [+ animat]: *a invita, a jigni, a linguși, a mitui, a maltrata, a nedreptăți*;

L-am invitat pe Ion la nuntă.

Îl lingușește pe șef sperând o promovare.

A fost acuzat că și-a maltratat copiii.

A fost prins mituind un polițist.

-obiect direct [- animat]: *a actualiza, a amplifica, a anula*;

Maria și-a actualizat studiul despre neologisme.

Tensiunile dintre ei au amplificat conflictul.

Au anulat căsătoria a doua zi după nuntă.

-obiect direct [$\pm$ animat]: *a căuta, a combate, a compara, a găsi, a ignora*.

Ion caută o nevastă / o casă.

În ședință l-am combătut pe liderul opoziției. / Această pastă de dinți combate cariile.

Nu îl pot compara pe Ion cu Mihai. / Profesorul a comparat compunerea Mariei cu a mea.

II. Clase de verbe în funcție de trăsătura [$\pm$ uman]:

- obiect direct [+ uman]: *a admonesta, a alfabetiza, a ambiționa, a măguli*.

Eșecul l-a ambiționat pe Ion.

- obiect direct [- uman]: *a adăpa, a asmuți, a paște*.

Dacă nu pleci, asmut câinele pe tine.

Trăsătura [$\pm$ uman] este relevantă în transformarea de suprimare a lui *pe*. Această suprimare nu este acceptată decât de verbele ce acceptă obiect direct cu trăsătura [- uman].

I. 3. Obiectul secundar

Clasificarea verbelor în funcție de obiectul secundar privește numai o subclasă de verbe, cea a verbelor cu **tranzitivitate forte** deoarece, prin definiție, obiectul secundar cere apariția, în aceeași structură, a obiectului direct.

Obiectul secundar este deci al doilea modificador verbal, în construcții de tipul:

El mă roagă ceva.

Ocurența obiectului secundar presupune în mod obligatoriu ocurența obiectului direct, dar nu și invers. Avem deci din nou un raport de implicație, între obiectul direct și obiectul secundar.

Gramatica Academiei consideră obiectul secundar drept un al doilea obiect direct. Obiectul secundar este însă un constituent de o altă natură decât obiectul direct, deoarece:

- obiectul secundar nu poate fi substituit cu pronume personal în acuzativ.
- obiectul secundar nu poate fi supus transformării de pasivizare.
- obiectul secundar exclude prepoziția *pe*, în situația în care *pe* este acceptat de un obiect direct nonanimat.
- coordonarea obiectului direct și a obiectului secundar este imposibilă:

*L-am întrebat pe Ion și ceva.

- dublarea (anticiparea și reluarea) obiectului secundar este imposibilă.
- obiectul secundar este incompatibil cu obiectul indirect.
- obiectul secundar este incompatibil cu atributivul (nume predicativ sau element predicativ suplimentar).¹

Clasa construcțiilor cu obiect secundar este mult mai largă decât o indică gramaticile curente. Din ea fac parte și construcții cum sunt:

- El m-a denunțat *că sunt hoț.*
- El m-a lăudat *că sunt harnic.*
- El m-a criticat *că nu-mi fac datoria*
- El m-a pârât *că sunt mincinos.*
- El m-a insultat *că sunt prost.* etc.

În aceste construcții, cel de-al doilea obiect, realizat printr-o propoziție, este un obiect intern², deoarece exprimă conținutul denunțului, criticii, insultei, laudei etc.

Deoarece obiectul secundar implică obiectul direct, construcția unui verb cu sau fără obiect secundar nu va influența asupra tranzitivității su intransitivității acestuia. Este vorba doar despre o trăsătură *semantică* a verbului, care posedă o valență liberă ce este ocupată de obiectul intern.

I. 4. Complementul intern

Gramatica Limbii Române³ consideră complementul intern drept o rezultatul unei *construcții accidentale* a unui verb cu un complement direct. Verbelor din construcțiile de tipul:

- A dormit un somn adânc.
- A luptat o luptă dreaptă.
- A mers un drum lung.
- Si-a trăit traiul.

A visat un vis frumos. etc. li se atribuie un statut intermediar între verbe tranzitive și verbe intransitive, deoarece:

- din punct de vedere formal, satisfac condițiile de tranzitivitate.
- nu satisfac criteriile semantico-sintactice, verbele neatribuind un rol tematic și neacceptând, decât parțial, criteriile tranzitivității. (nu acceptă dublarea și pasivizarea.)

Nu putem însă elimina definitiv din categoria tranzitivelor verbele de tipul celor menționate mai sus, mai ales că nu toate resping dublarea complementului („*Viața și-a trăit-o și el cum a putut.*”). Chiar dacă este o realizare emfatică, este întâlnită și acceptată în limbă.

De asemenea, criteriul pasivizării nu este nici el complet relevant, așa cum vedem în subcapitolul despre gradele de tranzitivitate și subclasificarea verbelor care nu acceptă

¹ Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa transformățională a grupului verbal în limba română*, p. 19.

² Id., ibid. P.20.

³ Op. Cit, Vol II, p.374.

pasivizarea. Problema includerii sau neinclunderii în clasa verbelor tranzitive a verbelor construite cu complement intern rămâne deschisă; în conștiința vorbitorului, complementul intern este adesea perceput ca un complement direct și, implicit, verbul este tranzitiv.

1.5. Tranzitivitate și polisemie

Un aspect care nu trebuie neglijat atunci când includem un verb în categoria tranzitivelor sau în cea a intransitivelor este polisemia verbală. Există numeroase verbe polisemantice, care pot să fie tranzitive în unele contexte și intransitive în altele. Gh. D. Trandafir¹ determină următoarele situații în care un verb intransitiv poate deveni verb tranzitiv:

a) prin construirea cu un complement direct intern:

Apoi se căsătoriră și **trăiră o viață** fericită împreună.

b) prin dobândirea unui sens facitiv:

Caraiman **a crescut** cu găteje vâlvătaia.

c) prin atribuirea unei calități complementului direct (sens eventiv):

Necazurile **l-au îmbătrânit** devreme. („*l-au făcut să devină bătrân*“)

Exemplele ce urmează vor ilustra fie cazuri de polisemie verbală, în care un verb este tranzitiv într-un context și intransitiv într-un altul, fie verbe intransitive devenit tranzitive în urma proceselor menționate mai sus.

A activa: [+ tranz.]: Acest medicament i-a activat tumoarea.

[- tranz.]: El a activat timp de zece ani în cadrul aceleiași partid.

A acționa: [+ tranz.]: În caz de incendiu acționați butonul roșu.

[- tranz.]: Vom acționa pentru combaterea consumului de droguri.

A ajunge: [+ tranz.]: Necazurile l-au ajuns pe Ion.

[- tranz.]: A ajuns repede la gară.

A alterna: [+ tranz.]: Tărani alternează culturile pentru a regenera solul.

[- tranz.]: Iernile secetoase alternează cu veri ploioase.

A asista: [+ tranz.]: L-am asistat pe Ion la efectuarea acestui experiment.

[- tranz.]: Ieri am asistat la un spectacol admirabil.

A aspira: [+ tranz.]: Aceste pompe vor aspira apa din curțile oamenilor.

[- tranz.]: Orice om aspiră la o viață mai bună.

A bombăni: [+ tranz.]: Nu i-am cumpărat bomboane și m-a bombănit toată ziua.

[- tranz.]: A plecat bombănind.

A coborî: [+ tranz.]: I-am coborât valiza din tren, pentru că era prea grea pentru el.

[- tranz.]: Călătorii care coboară la stația următoare sunt rugați să se grăbească.

A concura: [+ tranz.]: Ion îl concurează pe Vasile pentru obținerea acestui post.

[- tranz.]: Fiul său a concurat la proba de slalom.

A crește: [+ tranz.]: Ea și-a crescut singură copilul.

[- tranz.]: Copilul meu a crescut repede.

A data: [+ tranz.]: Am datat scrisoarea cu data de mâine.

[- tranz.]: Acest document datează din secolul trecut.

A deriva: [+ tranz.]: Poliția a derivat circulația de pe bulevardul principal.

[- tranz.]: Din ce limbă derivă acest cuvânt?

A dispune: [+ tranz.]: Procuratura a dispus arestarea preventivă a suspectului.

[- tranz.]: Din păcate, nu dispunem de fonduri suficiente.

A divorța: [+ tranz.]: Băutura l-a divorțat.

¹ Gh. D. Trandafir, *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, p. 61

[- tranz.]: Maria a divorțat de Ion.

A echivala: [+ tranz.]: El și-a echivalat examenele din sesiunea de vară.
[- tranz.]: Cu cât echivalează un dolar?

A fierbe: [+ tranz.]: Maria a fiert bine carnea.
[- tranz.]: Supa fierbe de zece minute.

A folosi: [+ tranz.]: Nu am folosit dicționarul pentru traducere și am greșit.
[- tranz.]: Intervenția ta nu a folosit la nimic.

A îmbătrâni: [+ tranz.]: Culoarea aceasta nu îți vine bine, te îmbătrânește.
[- tranz.]: Femeile îmbătrânesc mai repede decât bărbații.

A înainta: [+ tranz.]: Am înaintat o plângere la poliție.
[- tranz.]: Ei înaintau cu greu prin zăpada de un metru.

A începe: [+ tranz.]: Cine a început cearta?
[- tranz.]: A început iar să plouă.

A înceta: [+ tranz.]: Nu trebuie să încetezi tratamentul cu antibiotice.
[- tranz.]: Durerile de cap nu încetau, în ciuda analgezicelor.

A încetini: [+ tranz.]: Guvernul este acuzat că a încetinit reformele din domeniul sănătății.
[- tranz.]: La semafor trebuie să încetinești.

A întârzia: [+ tranz.]: Vremea rea a întârziat coacerea fructelor.
[- tranz.]: Ion a întârziat la examen.

A lătra: [+ tranz.]: A lătrat-o un câine și s-a speriat.
[- tranz.]: Câinele vecinului a lătrat toată noaptea.

A lucra: [+ tranz.]: Maria a lucrat o bluză.
[- tranz.]: Ion lucrează într-o fabrică.

A manifesta: [+ tranz.]: Bolnava manifesta simptome de otrăvire.
[- tranz.]: Ei au manifestat împotriva războiului.

A mirosi: [+ tranz.]: Am mirosit niște crini și am făcut alergie.
[- tranz.]: În cameră mirosea urât.

A mișca: [+ tranz.]: Nu trebuia să mișcați bolnavul.
[- tranz.]: Nu mai mișcă, cred că e mort.

A mulțumi: [+ tranz.]: Răspunsul său i-a mulțumit pe cei din comisie.
[- tranz.]: Nu le-am mulțumit pentru ajutorul dat.

A munci: [+ tranz.]: Ion muncește pământul.
[- tranz.]: Ei au muncit trei ani pe șantier.

A număra: [+ tranz.]: Mirii au rămas să numere banii.
[- tranz.]: Numără până la zece și respiră adânc!

A obosi: [+ tranz.]: Lucrul la calculator obosește ochii.
[- tranz.]: Maria obosește repede.

A opera: [+ tranz.]: Medicul care l-a operat pe Ion este cel mai bun.
[- tranz.]: Hoții au operat cu mare precauție.

A pătrunde: [+ tranz.]: Cancerul i-a pătruns și plămânul stâng.
[- tranz.]: Hoții au pătruns prin fereastra de la bucătărie.

A petrece: [+ tranz.]: Ei au petrecut o vacanță minunată la munte.
[- tranz.]: Nuntașii au petrecut trei zile și trei nopți.

A plânge: [+ tranz.]: Rudele l-au plâns la înmormântare.
[- tranz.]: Copilul plânge de o oră.

A porni: [+ tranz.]: Nu a reușit să pornească motorul.
[- tranz.]: Ion a pornit spre casă.

A rătăci: [+ tranz.]: Turiștii nu au avut o hartă și au rătăcit drumul.

[- tranz.]: Rătăcea pe străzi fără niciun scop.
A reflecta: [+ tranz.]: Oglinda apei reflecta chipul fetei.
[- tranz.]: Până mâine să reflectați la cele discutate în ședință!
A reuși: [+ tranz.]: Sportivii noștri au reușit o performanță remarcabilă.
[- tranz.]: Ion nu a reușit la examen.
A reveni: [+ tranz.]: Lui Ion îi revine o parte din vină.
[- tranz.]: Vom reveni la acest subiect mai târziu.
A sări: [+ tranz.]: Ion a sărit gardul.
[- tranz.]: Ion a sărit din tren.
A scădea: [+ tranz.]: Trebuie să scădem temperatura cu cinci grade.
[- tranz.]: Prețurile la produsele de panificație vor scădea semnificativ.
A scăpa: [+ tranz.]: Maria a scăpat paharul din mână.
[- tranz.]: În urma accidentului doar doi pasageri au scăpat.
A semăna: [+ tranz.]: Ion a semănat târziu porumbul.
[- tranz.]: Ion seamănă cu tatăl său.
A servi: [+ tranz.]: Ospătarii ne-au servit friptura.
[- tranz.]: Mașina îi servește la deplasări în afara orașului.
A trăi: [+ tranz.]: Am trăit multe bucurii în această casă.
[- tranz.]: Am vizitat casa în care a trăit marele scriitor.
A trece: [+ tranz.]: Ei au trecut munții printr-un defileu.
[- tranz.]: O boală atât de gravă nu trece cu aspirină.
A ține: [+ tranz.]: El a ținut un curs despre piramide.
[- tranz.]: Mașina asta nu ține la drum lung.
A urca: [+ tranz.]: Hamalii urcă bagajele călătorilor în tren.
[- tranz.]: Mihai a urcat la primul etaj.
A urma: [+ tranz.]: Ion urmează filologia.
[- tranz.]: La televizor urmează un film polițist.
A uza: [+ tranz.]: Drumurile din România uzează mașinile.
[- tranz.]: În demonstrație, Ion a uzat de argumente noi.
A varia: [+ tranz.]: Pentru a obține rezultate concludente, trebuie să variezi temperatura în timpul experimentului.
[- tranz.]: Astăzi temperaturile vor varia între 27 și 30 grade Celsius.
A zice: [+ tranz.]: I-au zis ceva de s-a supărat?
[- tranz.]: Celui mic i-au zis Ion.

Având în vedere dinamica semantică și structurală a limbii, precum și faptul că același verb cumulează, în majoritatea cazurilor, atât un sens tranzitiv, cât și un sens intransitiv, este evident că nu poate fi vorba de o clasificare tranșantă și definitivă a verbelor tranzitive și intransitive.

Putem încerca să definim după criteriul distribuției o categorie semantică nemarcată din punct de vedere morfologic, așa cum este tranzitivitatea, dar cu condiția să nu neglijăm faptul că relațiile sintactice sunt generate de suportul semantic.

II. Verbe intransitive

Sunt considerate *verbe intransitive* verbele care, în limitele unei construcții primare, nu acceptă complement direct. Prin specificarea *în limitele unei construcții primare*, se elimină din discuție construcțiile pasive și cele reflexiv-pasive, în care intransitivizarea este doar dobândită contextual. Pe baza acestor criterii sunt intransitive:

- verbe precum *a cădea, a înota, a strănuta, a tuși*.
- a se cuminti, a se domoli, a se însănătoși, a se văicări.

-a fi, a deveni, a se face, a însemna, care cer nume predicativ.
 -verbe „meteorologice” ca *a ploua, a ninge, a tuna, a viscoli*. Acestea sunt verbe zerovalente, adică nu admit combinarea cu un nominal.
 -verbe ca *a plăcea, a conveni, a trebui*. Sunt verbe bivalente, dar care nu admit obiect direct, nominalul care le însoțește, de obicei postverbal, nefuncționând ca obiect direct, ci ca subiect:

Îmi ajunge salariul., Îmi trebuie o carte. Etc.

-verbe ca *a se bizui, a conta, a depinde, a se gândi, a se sinchisi, a se supăra, etc.*; sunt verbe bivalente, dar unul este subiect iar celălalt este complement prepozițional, nu complement direct.

-verbe ca *a locui, a intra, a ajunge, a se comporta, a proceda*. Ele se construiesc cu un nominal-subiect și cu un grup circumstanțial.

În această categorie, *Gramatica Limbii Române* include și verbele *a cântări* și *a măsură*. Acestea nu sunt eminamente intransitive; datorită polisemiei, verbul *a cântări* poate fi și tranzitiv : *El și-a cântărit bine afirmațiile*. (= „și-a evaluat, și-a cumpănit afirmațiile”).

-verbe ca *a trebui, a se cuveni, a se întâmpla*, monovalente, dar poziția este ocupată de subiect, nu de complementul direct.

III. Concluzii

Problema tranzitivității verbului este departe de a-și găsi răspunsul. Simpla subclasificare a verbelor în tranzitive sau intransitive în funcție de posibilitatea ocurenței obiectului direct este insuficientă. Am văzut că ocurența obiectului secundar nu este de natură să influențeze caracterul tranzitiv sau intransitiv al verbului, acesta neputând apărea în absența obiectului direct. Obiectul intern, sursă a numeroase polemici, este de asemenea în măsură să includă sau să excludă anumite verbe din categoria verbelor tranzitive. Cea mai vastă perspectivă de cercetare o deschide însă relația dintre tranzitivitate și polisemia verbală, argument ce susține teoria că tranzitivitatea unui verb nu trebuie privită în sens absolut, ea fiind construită contextual.

Bibliografie

Jean Dubois, *Grammaire structurale du français*, Larousse Paris, 1967.
 Ivan Evseev, *Semantica verbului*, Ed. Facla, Timișoara, 1974.
 Gramatica Limbii Române, Ed. Academiei Române, București, 2005, Vol. I, II.
 Gabriela Pană Dindelegan, *Teorie și analiză gramaticală*, Ed. Coresi, București, 1992.
 Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa transformățională a grupului verbal în limba română*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974.
 Adriana Ionescu, Maria Steriu, *Verbul românesc*, Editura Universității din București, 1999.
 Gh. D. Trandafir, *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Casa corpului didactic Dolj, 1973.

DEGREE QUANTIFIERS IN NOMINAL AND VERBAL CONTEXT: A ROMANIAN/ENGLISH APPROACH

Laura IONICĂ
University of Pitești

Abstract: *The present research has in view a short analysis of the degree quantifiers both in nominal and verbal context. Although the class of degree quantifiers is not a homogenous one, still it contains elements with distinct properties. Adjectival degree quantifiers, complex degree quantifiers, degree quantifiers derived from classifier constructions and degree quantifiers derived from degree adverbs are to be analyzed in order to emphasize their multiple possibilities of combination.*

Keywords: *degree quantifiers, nominal and verbal context, degree adverbs*

Cuantificarea este o categorie logică gramaticalizată în limbă prin diverse cuvinte aparținând la diverse clase lexico-gramaticale: substantive (*cuplu, duzină*) și numerale (*doi, trei*) care dau informații numerice precise; substantive însoțite de un numeral: *un pahar de, un kilogram de*; pronume care dau informații în legătură cu raportul parte-întreg: *toți, câțiva, niciunul*, adjective: *numeros*; adverbe: *mult, puțin*.¹

Lucrarea prezintă are ca scop analizarea cuantificatorilor graduali și a posibilităților acestora de combinare cu elemente din sistemul nominal și verbal. În gramatica generativă se poate vorbi de existența a două poziții scalare: una graduală (poziția *g*) și una cantitativă (poziția *q*). Ambele poziții joacă un rol important atât în sistemul nominal, cât și verbal, deși au fost semnalate anumite deosebiri la nivelul fiecărui sistem în parte.

Grade și cantități în sistemul nominal

Substantivele nume de materie (masive) și cele la plural conțin o poziție scalară cantitativă, spre deosebire de substantivele numărabile la singular care sunt incompatibile cu această poziție. Un cuantificator gradual manifestă posibilitatea combinării numai cu un substantiv masiv sau la plural: *multă apă, mulți studenți*, dar **multă casă*.

Deosebirea dintre poziția graduală specifică adjectivelor și poziția scalară cantitativă din construcțiile nominale este numai o problema de reprezentare lingvistică, neavând la bază o diferență conceptuală între grade și cantități. Un adverb de tipul *teribil* corespunde unei poziții graduale, iar adjectivul *mult* se combină cu o poziție cantitativă. Singura diferență între un grad și o cantitate ar fi aceea că gradul este abstract, iar cantitatea este concretă. Astfel, se poate vorbi de un *grad de inteligență* și de o *cantitate de apă* și nu invers.

În alte contexte este greu de stabilit deosebirea între o poziție graduală și una cantitativă. În enunțuri ca: *George are mult noroc în afaceri* și *George este foarte norocos în afaceri*, diferența între cele două propoziții nu este una conceptuală, ci una sintactică. Substantivul *noroc* din construcția nominală se combină cu o poziție cantitativă, iar adjectivul *norocos* corespunde unei poziții graduale. Cele două valori sunt identice din punct de vedere conceptual, dar diferă sub aspectul reprezentării sintactice.

¹ GLRI, București, 2005, p.253

Tipuri de cuantificatori graduali

În studiile de specialitate, unii autori au semnalat caracterul eterogen al clasei cuantificatorilor graduali, deși aceasta cuprinde elemente cu proprietăți clar distincte. Vor fi analizate, astfel, următoarele clase: *cuantificatorii graduali adjectivali*, *cuantificatorii graduali complecși*, *cuantificatorii graduali derivați din construcțiile cu clasificatori și cei derivați din adverbele de cuantificare*.

Limba engleză prezintă o anumită tipologie în ceea ce privește aceste clase de cuantificatori. Centrele graduale de tipul: *so* (*așa de*, *atât de*) și *too* (*prea*) care selectează adjective au un rol important fiind compatibile cu cuantificatorii adjectivali de tipul *much* / *many* (mult/mulți) : *so much*, *too many*. Cuantificatorii complecși au la bază un centru gradual și un cuantificator adjectival încorporat: eng. *more*, fr. *plus*. Construcțiile cu clasificatori conțin de obicei un articol nehotărât : eng, *a lot*, iar ultimul tip de cuantificatori derivă din adverbe graduale precum: *extremely* (extrem), *enormously* (enorm).

Ultima clasă de determinanți implică în matricea lor semantică seme gradual cantitative care indică gradul maxim al unei cantități.¹ La alți determinanți din această serie se observă trecerea din planul cantitativ în planul gradual-calitativ, aprecierea graduală realizându-se prin seme superlative din zona calității: *formidably* (formidabil), *fantastically* (fantastic), *exceedingly* (extraordinar).

Elementul comun pentru această clasă variată din punct de vedere semantic îl constituie prezența semelor graduale, fie în zona cantității, fie în cea a calității. În cazul suprimării opoziției cantitativ-calitative, are loc transferul determinantului din sfera cantității în cea a calității și invers: *extraordinar de mult*, dar și *extraordinar de interesant*.

Cuantificatorii graduali adjectivali

Formele din limba engleză: *how*, *so*, *as*, *too*, cu echivalentele din limba română: *cât de*, *atât de*, *prea* au fost analizate de Corver (1990) și Zwarts (1992) ca centre ale unei construcții graduale care pot fi combinate doar cu adjective sau adverbe. Formulări de tipul : **so sand* sau **to sing as* nu au sens decât prin încorporarea unui adjectiv, enunțurile devenind astfel: *so much sand* și *to sing as much*. Cuantificatorii graduali adjectivali atașați unor centre graduale constituie un tip special de adjective care conțin o poziție graduală.

În română, formele: *atât de*, *cât de*, *oricât de* fac parte din clasa determinanților cantitativi nedefiniți. 'Din punct de vedere semantic aceste determinări redau o apreciere cantitativă nespecificată și apar în contexte marcate sau nu stilistic sau în construcții exclamative'.² *Cât de* / *Oricât de* exprimă o cantitate nedeterminată, dar considerată ca depășind o anumită limită, iar din punct de vedere sintactic apar în subordonate concesive: *Oricât de frumos s-ar comporta, tot nu reușește să mă uimească* sau în relative non-interogative: *A citit cât de bine a putut*.

În construcțiile exclamative, determinanții nedefiniți pot apărea în contexte de superlativ: *Atât de interesant a fost filmul!*, *Cât de plăcut e să te plimbi!*, iar 'în plan

¹ Dindelegan, G.P., *Sintaxă și semantică. Clase de cuvinte și forme gramaticale cu dublă natură*, București, 1992, p. 91

² Ibidem, p. 103

stilistic nedeterminarea acestora are ca efect libertatea vorbitorului de a evalua limita cantitativă a aprecierii superlative.¹

Cuantificatorii gradualii complecși

În engleză, formele de comparativ *more* și superlativ *most* ale adjectivului *much* constituie în gramatica generativă clasa cuantificatorilor complecși, care, comparativ cu cei adjectivali, nu pot fi precedați de un centru gradual. Aceștia diferă de cuvintele graduale pe care le încorporează prin aceea că pot determina atât verbe, cât și substantive datorită prezenței construcției graduale. Așadar, se poate spune *so much sand, to sing as much, more boxes*, în care prezența cuantificatorului adjectival este obligatorie pentru reperarea construcțiilor, comparativ cu formulările **so sand, *to sing as, *boxeser*, unde absența adjectivului generează enunțuri incorecte.

Alegerea unui cuantificator gradual complex în locul unui centru gradual este determinată sintactic. Centrele graduale selectează grupurile adjectivale și nu pot fi folosite în contextele altor categorii decât atunci când selecția categorială este satisfăcută de prezența unui cuantificator gradual adjectival de tipul lui *much*.

Inserarea lui *much* în construcția *so much sand* poate constitui mijlocul de realizare a cerințelor de selecție ale determinantului *so* (atât de, așa de), fără să producă vreo schimbare de interpretare.

Construcțiile cu clasificatori

O clasă diferită de cuantificatori gradualii implică un tip special de construcție constând dintr-un clasificator și un articol nehotărât. Un exemplu concludent de clasificator în engleză este *a lot*, echivalentul lui *mult* din română. *A lot* poate fi atașat atât unui substantiv nenumărabil: *She has got a lot of money to spend – Ea are mulți bani de cheltuit*, cât și unui substantiv numărabil la plural: *I think a lot of persons will take part in the event- Cred că multe persoane vor participa la eveniment*.

În mod obișnuit, clasificatorii se găsesc exclusiv în contextul unui grup nominal, dar în anumite condiții aceștia pot fi transformați în cuantificatori gradualii când indică o cantitate nedeterminată. Acest tip de interpretare implică incompatibilitatea unui clasificator cu un numeral cardinal. Atașarea numeralului se face doar atunci când *lot* este folosit cu sensul lui de bază *parcel* (pachet, teren, parcelă).

Posibilitatea de a întrebuința un clasificator pentru a exprima o cantitate nedeterminată constituie primul pas în procesul de transformare într-un cuantificator gradual. Clasificatorul se transformă dintr-o expresie care indică o cantitate specifică (de exemplu : *cantitatea dintr-un pachet*), într-una care redă o cantitate nedeterminată mică (*a bit*) sau mare (*a lot*).

Clasificatorii non-specfici care nu au rol de cuantificatori gradualii nu se pot combina cu orice tip de substantiv. Aceștia impun de obicei anumite restricții lexicale, în ceea ce privește selecția grupului nominal. Se poate spune: *a lot of students / problems*, dar nu *a mountain / a pile of students*. În română, specificatorul *un munte de* se folosește cu sens metaforic și se poate combina cu un substantiv numărabil, colectiv sau masiv: *un munte de fărfurii/datorii/nisip*, având rol cantitativ. În prezența unui substantiv cu trăsătura [+Uman], se trece de la caracterizarea cantitativă la cea calitativă: *un munte de om* (un om cu un aspect fizic impunător).

Un clasificator devine cuantificator gradual după parcurgerea mai multor etape. În prima etapă, clasificatorul care își pierde sensul concret în anumite contexte selectează un grup nominal și impune anumite restricții lexicale, iar în a doua etapă

¹ Ibidem, p. 105

acesta își pierde proprietatea de selector categorial putând fi combinat și cu alte categorii gramaticale.

În engleză, clasificatorii cu cea mai largă frecvență sunt *a lot* și *a bit*, iar în franceză *un peu* (puțin) este singurul care are forma unui clasificator, deși *peu* fără articol are rol de cuantificator adjectival.

Adverbele graduale

Limba română dispune de o serie variată de adverbe care implică în matricea lor semantică seme gradual-cantitative de tipul: *excesiv, teribil, enorm, infinit, uimitor, exagerat* etc. Unele dintre ele redau o nuanță negativă : *cumplit, oribil, crunt, jalnic* etc. Trăsătura specifică acestei clase este prezența semelor graduale care introduc determinanții fie în sfera cantității, fie în cea a calității. Ceea ce diferențiază aceste adverbe de clasele menționate anterior este imposibilitatea lor de a acționa drept cuantificatori.

Atât în română, cât și în engleză, o construcție adverbială de tipul: *enorm de – enormously* poate însoți un adjectiv gradual : *enorm de bucuros – enormously glad*, dar nu poate avea rol de cuantificator într-un context nominal sau verbal. Sunt excluse formulări precum: **enormously bags, *She went enormously to the cinema*.

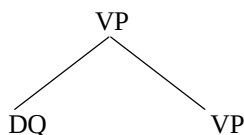
Așadar, cuantificatorii graduali adjectivali: *much – mult* conțin un centru gradual de tipul: *so* (așa de, atât de), dând naștere unui cuantificator gradual complex: *so much* (atât de mult, așa de mult). Odată ce poziția graduală este completă, cuantificatorul gradual complex nu mai poate fi precedat de un alt centru gradual, formulările: **too most* (prea foarte mult) sau **so more* (așa de mai mult) fiind nereperate.

Construcțiile cu clasificatorul *a lot* nu se poate combina cu un centru gradual, acesta selectând numai un grup adjectival. Ultimul tip de cuantificatori, exemplificați prin: *enorm – enormously, teribil- tremendously* provin din adverbe graduale și acționează atât în sfera calității, cât și a cantității.

Cuantificatorii graduali în context verbal

Poziția cuantificatorilor graduali față de GV

Configurația de bază a unui cuantificator gradual adverbial poate fi ilustrată astfel:



în care poziția lineară a cuantificatorului gradual față de grupul verbal este variabilă. În franceză, de exemplu, cuantificatorul *beaucoup* poate fi așezat liber față de elementele grupului verbal, cu singura observație că nu apare la stânga verbului:

Tom voit beaucoup Alice.
Tom beaucoup a vu Alice.
Tom a beaucoup vu Alice.
Tom a vu Alice beaucoup.

Cuantificatorul gradual stă întotdeauna la dreapta verbului, precede sau succede obiectul direct și poate fi plasat fie la dreapta, fie la stânga participiului trecut sau a infinitivului. Nu același lucru se întâmplă în engleză, unde cuantificatorul gradual este poziționat de cele mai multe ori la dreapta verbului și a obiectului direct : *She saw her brother a lot*. În română, formele *mult/puțin* beneficiază de aceeași poziționare liberă în propoziție, putând fi așezate imediat după verb sau după verb și obiectul direct,

Ion o apreciază mult pe Maria.

Ion o apreciază pe Maria mult.

iar în alte contexte, când este vorba de o accentuare, cuantificatorul poate apărea la stânga verbului, mai ales în contextele marcate stilistic.

Mult o mai apreciază Ion pe Maria!

Grade și cantități în context verbal

Substantivele la plural, masivele și grupurile verbale care implică o interpretare ‘masivă’ se pot combina cu un cuantificator gradual datorită prezenței unei poziții cantitative care evidențiază proprietatea de referință cumulativă a predicatului, iar substantivele numărabile la singular și grupurile verbale cu o interpretare de singular conțin o poziție cantitativă non-graduală. Poziția graduală introdusă de Zwarts (1992) constituie o poziție scalară intrinsecă. Adjectivele graduale de tipul: *friendly* (prietenos) sau *shy* (timid) conțin o poziție graduală care le face compatibile cu un modificador gradual. Dacă cele două poziții graduale nu influențează selecția categorială în cazul cuantificatorilor graduali, pentru grupul verbal situația este diferită. Dovada deosebirii gramaticale între grad și cantitate este dată de distribuția cuantificatorilor graduali comparativ cu cea a adverbilor de cuantificare.

Adverbe de cuantificare

Acestea au o distribuție mai restrânsă, în comparație cu cuantificatorii graduali, deși la prima vedere, cele două clase par să aibă înțelesuri apropiate. În engleză, cuantificatorul *more* are o întrebuintare mai largă, față de adverbele de cuantificare care sunt folosite în contexte limitate: *more intelligent*, *more books*, dar **enormously books*, *She goes more to the theatre than her brother*, dar **She goes enormously to the theatre*. Alte adverbe care manifestă același comportament: *terribly* - *teribil*, *outrageously* – *exagerat*, *awfully* – *groaznic* etc.

Se pot observa, astfel, proprietățile de selecție ale adverbilor de cuantificare, acestea putând satura o poziție graduală, spre deosebire de cuantificatorii graduali unde diferența dintre cele două poziții graduale este insesizabilă. Un adjectiv gradual de tipul *fat* – *gras* conține o poziție graduală și se poate combina atât cu un centru gradual : *so fat* (atât de gras), *too fat* (prea gras), cât și cu un adverb de cuantificare: *enormously/terribly fat* (enorm /teribil de gras). Centrele graduale apar numai în contextul unui adjectiv, iar distribuția lor este condiționată de selecția categorială.

Interpretarea durativă și iterativă a cuantificatorilor graduali

Formulările: *Tom has slept a lot* (Tom a dormit mult) și *Tom has visited Mary a lot* (Tom a vizitat-o pe Maria de multe ori), evidențiază cele două aspecte ale acțiunii: durativ și iterativ. În primul enunț clasificatorul *a lot* corespunde ca sens cuantificatorului adjectival *much*, marcând caracterul durativ al acțiunii, iar în al doilea enunț *a lot* este sinonim cu expresiile: *many times* (de multe ori), *often* (deseori) redând caracterul iterativ al acțiunii. Înainte de a analiza tipurile de iterație din sistemul verbal este necesară o observație legată de comportamentul cuantificatorilor graduali din sistemul nominal.

În contextul unui substantiv numărabil, cuantificatorul indică numărul obiectelor, iar în cazul unui substantiv masiv, acesta redă cantitatea materiei specificate. În sistemul verbal, interpretarea iterativă și cea durativă nu constituie trăsături intrinseci ale cuantificatorilor graduali, dar depinde de natura predicatului.

Interpretarea durativă apare în contextul unui predicat cu caracter ‘numărabil’, iar cea durativă în contextul unui predicat cu caracter ‘masiv’. În enunțul : *She goes to the theatre a lot* (Ea merge des la teatru) verbul are caracter ‘numărabil’, iar clasificatorul evaluează numărul ocaziilor în care o persoană a mers la teatru impunând, astfel, o interpretare iterativă, spre deosebire de formularea: *It snowed a lot* (A plouat mult), în care verbul are caracter durativ. Se poate vorbi de o cantitate mică sau mare de ploaie, dar nu de numărul dăților în care a plouat.

Așadar, în sistemul nominal, cuantificatorii graduali redau numărul obiectelor în cazul unui substantiv numărabil, iar în sistemul verbal interacțiunea cu un verb ‘numărabil’ atrage după sine o interpretare iterativă. Se stabilește, astfel, o strânsă legătură între cuantificatorul gradual și proprietățile numărabil sau nenumărabil specifice numelui sau verbului. Deosebirea dintre interpretarea iterativă și cea durativă depinde de proprietățile verbului și nu este rezultatul unei ambiguități lexicale a cuantificatorului gradual.

În general cuantificatorul are o interpretare constantă, contextul fiind cel care impune o analiză diferită. Clasa cuantificatorilor graduali constituie o clasă eterogenă manifestând diverse posibilități de combinare atât în sistemul nominal, cât și verbal.

Bibliografie

- Berry, R., *Determiners and Quantifiers*, Collins Cobuild, 1997;
Bolinger, D.L., *Degree Words*, The Hague, 1972;
Ciompec, G., *Morfosintaxa adverbului românesc, Sincronie și diacronie*, București, 1985;
Doetjes, J., *Quantifiers and Selection; One distribution of Quantifying Expressions in French, Dutch and English*, Holland Institute of generative Linguistics, 1965;
Dindelegan, G.P., *Sintaxă și semantică. Clase de cuvinte și forme gramaticale cu dublă natură*, București, 1992;
Găitănaru, M., *Adjectivul în limba română – structură și evoluție*, Pitești, 2002;
Lüder, E., *Procedee de gradație lingvistică*, Iași, 1996.

SEMANTIC MUTATIONS OF TECHNICAL-SCIENTIFIC TERMS: METONYMY, SIMILE, OXYMORON AND ANTONOMASIA

Maria-Camelia MANEA, Constantin MANEA
University of Pitești

Abstract: *The aim of the present paper is to illustrate and concisely analyse the usage importance of those terms that have, mainly in the last decades, emerged through semantic neology in the idiom of the media in this country. It specifically focuses on metonymy, simile, oxymoron and antonomasia, the import of which is certainly rather modest, both numerically and typologically, if compared to the part held by metaphor – the principal mechanism through which semantic extensions and semantic “migration” from one lexical and referential field to another manifests itself. Starting from the distinction between denominative and stylistic neology, the paper provides quotations from Romanian written media materials of the last 16 years or so, all including instances of “sense deviation”. The conclusion is that a great proportion of these terms stand a good chance of being accepted by the common vocabulary of the language, since they are largely perceived as less outmoded / eroded by use, which ultimately proves the increasingly permeable character of the borders between the various functional varieties of the language. Their final effect is that of overall internationalization and re-Latinization, as well as pervasive modernization of the lexicon of contemporary Romanian.*

Keywords: *semantic neology, common vocabulary, modernization*

1. Fenomenul, foarte frecvent în presa actuală, al **mutațiilor** de ordin semantic, se constituie într-unul dintre procedeele cele mai creative și viguroase de îmbogățire și înnoire a posibilităților de expresie proprii limbii. E de remarcat faptul că acest gen de inovații lingvistice nu alterează semnificatul, situându-se numai la nivelul semnificatului – motiv pentru care, de multe ori, se înregistrează și folosiri improprii în raport cu contextul sau cu referentul.

Acest fenomen nu este izolat și în nici în caz nu e specific limbii române, el fiind înregistrat și în alte limbi europene de cultură. Complexitatea acestui aspect rezidă nu numai în bogăția faptică și tipologică, ci și în faptul că, adesea, este dificil de stabilit o distincție clară între un sens creat în limba română și unul preluat din alte limbi europene sau între mutații semantice „reale” și aparente. Pe de altă parte, există și numeroase „efemeride” lexicale, termeni „mutanți”, creați ad-hoc în presă și care nu mai supraviețuiesc, dispărând după o perioadă mai degrabă scurtă, ori termeni care nu se bucură de popularitate de la bun început, nepunându-se nici măcar problema „aclimatizării” lor, a adoptării lor de către uzul mai larg al vorbitorilor limbii române familiarizați cu limbajul folosit de mass media.

Se disting, în mod cu totul prioritar, **extinderile** de sens, în primul rând prin modificarea domeniului de referință (de ex. *a capota*, *a catapulta*, *a demara*, *a lansa*, *poluare*, etc.), proces în care, nu de puține ori, sensurile nou introduse tind să elimine din exprimarea obișnuită cuvintele omoloage aparținând fondului lexical principal al limbii române (de ex. verbul *a se acutiza* (folosit în sens figurat) pentru *a se înrăutăți / agrava*) – mulți astfel de termeni devenind veritabile clișee neologice, de tipul lui *a implementa*, termen atât de în vogă azi.

Dacă procesul de **migrare** a unor termeni dintr-un domeniu de referință înspre altul (de ex. „*paranteze muzicale*”, „*produs muzical*” etc.) este de esență metaforică (apogeul întrebuițării resemantizate – în majoritatea cazurilor figurate – a termenilor

tehnico-științifici fiind atins prin folosirea **metaforei** (tehnico-științifice), procedeu pe drept cuvânt considerat drept cea mai productivă modalitate de îmbogățire semantică azi – de ex. „o *gură de oxigen*”, „a lua *temperatura locală*” etc.), mutațiile semantice având la bază metonimia, comparația, oximoronul și antonomasia ocupă un loc mai modest din punct de vedere numeric, dar în nici un caz mai puțin însemnat din punct de vedere tipologic.

2. Dat fiind specificul analizei pe care ne-am propus-o, vom încerca în continuare să realizăm o clasificare a termenilor tehnico-științifici asimilați de limba comună din perspectiva distincției *neologie denominativă* vs. *neologie stilistică*, propusă de Louis Guilbert în volumul său *La créativité lexicale*.¹

2.1. În limba română – ca și în limba franceză dealtfel – **neologia denominativă** se manifestă în primul rând din nevoia de a desemna un nou referent; acest fenomen are drept consecință majoră faptul că ajută la dezvoltarea sensurilor noi, denominative, care în esență conservă un așa-numit **nucleu semantic**, regăsit în plan paradigmatic, dar ignoră anumite seme periferice, astfel încât, în plan sintagmatic, sunt eliminate unele restricții de ordin contextual-stilistic, relaționate sensului inițial al termenului. Sensul nou-apărut își află justificarea, în principal, în *funcția preponderent comunicativă* a discursului de tip publicistic.

2.2. **Neologia stilistică** se manifestă prin situarea pe un plan secundar a valorii referențiale a termenului – instituită prin intermediul funcțiilor expresivă și conativă ale limbii. Principalele modalități de realizare a noilor sensuri fac recurs la metaforă, metonimie, antonomază / antonomasie sau modificări ale conotației.

2.2.1. **Metonimia**, deși are un aport mult mai puțin însemnat – comparativ cu metafora – la îmbogățirea vocabularului uzual cu termeni de proveniență tehnico-științifică, este unul dintre procedeele care merită atenție pentru faptul că are drept rezultat generarea de noi sensuri în context. După cum o arată și numele (<gr. *metonymia*), această figură de stil se bazează pe „contiguitatea logică dintre obiecte”². Prezentăm spre ilustrare câteva exemple extrase din presa românească actuală:

coloană vertebrală (cu sensul de „postură, poziție verticală (tipică unei stări de spirit optimiste)”: „Orice mi s-ar întâmpla, vocea mamei îmi îndreaptă **coloana vertebrală**.” (în articolul *Corespondențe din străinătate* din *Formula As*, anul XV, nr. 671 (23), 13-20 iunie 2005, p. 18, col. 3). Metonimia pornește aici de la relația *parte a corpului – postură specifică*.

forță, tehnică: „Nu numai spiritul ginte, dar și reala detașare în toate clasamentele valorice a unor jucători de profil (altoi de istețime, supremația **tehnicii** asupra **forței brute**) alimenta această accepțiune tradițională” (articolul *Duelul Gică-Gică*, în *Ziua*, anul III, nr. 472, 6 ianuarie, 1996, p. 9, col. 1). Prin metonimie (bazată pe relația de contiguitate dintre planul însușirilor abstracte și cel al manifestărilor concrete) în acest context, se sugerează superioritatea inteligenței, a efortului organizat asupra elementului înzestrat nativ cu putere, dar lipsit de inteligență.

suflet, șaibă: „Medicina înseamnă și ritual, nu doar tehnică, ea nu lucrează cu **șaibe**, ci cu **suflete**. (Radiografia săptămânii – Dr. Creangă, muma pădurii, în *Adevărul*, nr. 4727, 14 septembrie 2005). Efectul metonimiei este potențat, aici, de folosirea contrastului puternic între termenii aflați într-o relație de contiguitate bazată pe raportul „domeniu-instrument specific de lucru”.

¹ Librairie Larousse, Paris, 1975, pp. 40-42.

² Vezi *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, de Gh. N. Dragomirescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. 164.

2.2.2. Comparația:

În cazul comparației, analogia care se face între sensurile celor doi termeni care intră în relație este cât se poate de transparentă, marcată literal, prin particula comparativă – așa cum se poate remarca în exemplele de mai jos:

„Pretextul unora dintre cei ce colecționează cu grijă, *ca într-un insectar malefic*, incidente cu asemenea agitatori diversioniști – unii ajunși în parlament! – ori cu derbedei și hoți de drumul mare, profanatori de biserici, cimitire și odoare, constă în temerea că „trecutul se poate repeta”. (*Accente / Mesaje din Israel...*, în *Adevărul*, nr. 3901, 11 ianuarie 2003);

„(...) este atât de scurt, încât apare un fenomen de oboseală de un tip aparte, *asemeni unui acumulator* care nu mai ajunge niciodată să se încarce integral.” (*Adevărul*, nr. 4080, 11 august 2003);

„Am exprimat un punct de vedere extras din realitățile românești, avansând și o propoziție despre critic *ca un catalizator* al relației necesare dintre teatru și actualitate, relație ce se cere privită în medierile și meandrările sale (...)” (în articolul *Actualitatea culturală – O săptămână în Portugalia* din *Libertatea*, anul 2, nr. 239, 2-3 octombrie 1990, p. 3, col. 1);

„Escadronul morții poate fi, *asemenea unui bumerang*, chiar „asasinul” guvernării socialiste.” (*România liberă*, nr. 1450, 4 ianuarie, 1995, articolul *Afacerea Gal, Furtună politică la Madrid*, p. 15, col. 4);

„*Ca pe bandă rulantă*, noi și noi promoții de tâlhari minori primesc botezul cazierului.” (în articolul *Ferentarii – un Bronx românesc* din *Național*, nr. 277 din 14 mai 1998, p. 3, col. 1);

Un ziar care a intrat ca un bulldozer pe piața presei (titlu de articol din *Evenimentul zilei*, anul II, nr. 190, 9 februarie 1993, p. 6);

„Mafia este *asemenea unui organism biologic*, capabil să se regenereze, așa cum crește din nou coada retezată a unei șopârle.” (articolul *Multinaționalele crimei*, în *Adevărul*, nr. 1456, 7 ianuarie 1995, p. 7, col. 1);

„Sunt *ca niște aparate defecte*. Au carcasă lucioasă, dar circuitele interioare sunt debile. Demnitarii puterii ascund o alarmantă pană de motor, în spatele caroseriei.” (în articolul *Acești bolnavi care ne guvernează* din *Național*, nr. 278 din 15 mai 1998, p. 1, col. 1).

Ceea ce este foarte interesant e faptul că, în limbajul presei actuale, s-a ajuns ca descrieri de lucruri „naturale” (obișnuite) să fie făcute apelându-se la o imagistică – de tip analogic-comparativ – inspirată din lumea tehnicii: „Poate cea mai puternică senzație (...) este forma de avion (sau de pasăre) în care a fost construit orașul. Într-adevăr, Axa Monumental este **fuselajul**, iar celelalte două, Norte și Sur, zone ce cuprind toate ambasadetele, formează aripile.” (în articolul *Noua capitală a Braziliei – Brasília* din *Magazin internațional*, nr. 604, 4–10 mai 2005, p. 9, col. 4).

2.2.3 Oximoronul:

Ca figură de stil, oximoronul reunește, într-o exprimare sudată, două noțiuni care se află într-un evident contrast; etimologia cuvântului este grăitoare... și frapantă (oxys „ascuțit, înțepător, picant, isteț, inteligent” + morós „prost(ănac), năuc”), confirmând definiția de dicționar a termenului: „asocierea ingenioasă în aceeași sintagmă a două cuvinte care exprimă noțiuni contradictorii”¹. Am selectat un singur exemplu, pe care l-am considerat reprezentativ prin implicațiile sale semantic-contextuale:

¹ Gh. N. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 167.

„Cu mortul băgat în casă de PNA, demnitarii de partid și de stat s-au înghesuit să facă declarații voioase: „Ceea ce s-a întâmplat poate avea implicații deosebit de pozitive”, recită un *necrolog optimist* premierul Năstase.” (*Băgatul mortului în Palatul Victoria*, în *Adevărul*, nr. 3835, 22 octombrie 2002).

2.2.4. **Antonomaza / antonomasia** este o figură de substituție, prin care un nume comun este înlocuit de un nume propriu sau invers, procedeul afectând din punct de vedere semantic termenul vizat. Se poate spune că această figură de stil este similară cu metafora livrescă, dar ea are și ceva din caracterul *pars pro toto* al sinecdocii, însă în sens invers; antonomaza este întâlnită destul de rar în segmentul lexical de care ne ocupăm și se bazează, cel mai adesea, pe folosirea ca nume comun a unui nume propriu emblematic. Termenii folosiți cu această valoare sunt selectați cu preponderență din domenii culturale – al mitologiei, istoriei, geografiei și literaturii:

hannibali: *Câți „hannibali” avem la porți?*¹ (titlu de articol din *Libertatea*, nr. 33, 31 ianuarie 1990, p. 1);

Dr. Petru Groza: *Comentariul zilei – Un guvern „Dr. Petru Groza” pentru presă* (titlu de articol în *Adevărul*, nr. 4447, 19 octombrie 2004);

Mihai Viteazu: „Iată de ce Virgil Măgureanu, acest **Mihai Viteazu** al serviciilor secrete românești, este foarte aproape să îndeplinească sfântul deziderat.” (articolul *Lentila de contact*, în *Ziua*, anul III, nr. 472, 6 ianuarie, 1996, p. 5, col. 2);

patul lui Procust: „Rașpelul acuzațiilor de kaghebism s-a pus pe tocit vârfurile politice ale Europei de Est.” (articolul *Patul planetar al lui Procust*,² în *Ziua*, anul III, nr. 472, 6 ianuarie, 1996, p. 9, col. 1, la rubrica *Punct*);

Teheran: *Teheranul de lângă noi* (Titlu de articol în *Ziua*, anul III, nr. 477, 12 ianuarie, 1996, p. 4);

odisee: „**Odiseea** autoturismelor B-04-MSR, proprietatea guvernului, a CD-167-106 de la Ambasada Ucrainei, 2-B-1283, 2-B-54-941, este edificatoare” (*Adevărul*, nr. 1453, 4 ianuarie 1995, *Automobilele VOLVO, o batjocură pentru cumpărătorii români*, p. 1, col. 2)

Sfântul Bartolomeu: „(...) Virgil Măgureanu s-a pus în fruntea cruciadei alegerilor, inițiind **o noapte a Sfântului Bartholomeu** [s.n.] în favoarea lui Iliescu.” (articolul *Salt mortal*, în *Ziua*, anul III, nr. 471, 5 ianuarie, 1996, p. 12, col. 2);

Damocles: *Iași / Reforma Mincu” la Spitalul Clinic nr. 2 – Sabia lui Damocles deasupra pacienților dializați și operați* (titlu de articol în *România liberă*, nr. 1450, 4 ianuarie, 1995, p. 9);

firul Ariadnei: „De la București s-a deplasat la Sibiu, să descoasă **firul Ariadnei**, renumitul inspector criminalist Ceacanica.” (în articolul *Interpol a cerut fotografiile unor tablouri de mare valoare, furate în 1968 de la Muzeul Brukenthal din Sibiu* din ziarul *Național*, nr. 277 din 14 mai 1998, p. 9).

Un tip special de antonomază, de uz mai recent, este reprezentat de folosirea numelui propriu desemnând marca înregistrată a unui produs ca nume comun³, așa cum

¹ Aluzia este de tip cultural: expresia latinească *Hannibal ante portas* înseamnă „un pericol care amenință cu iminență o cetate / comunitate / popor”.

² Altă aluzie culturală: *Procust* (sau *Procrust*, *Procrustes*) era, în mitologia greacă, un bandit care își tortura prizonierii, legându-i pe un pat, după care le întindea sau le ciopârtea membrele ca să se potrivească lungimii patului. (În elină, numele *Prokroustes* însemna „cel care întinde”, provenind de la verbul *prokrouein* „a întinde cu forță”).

³ Este procedeul lexical care în limba engleză este cunoscut sub numele de *trademark coinage*, iar în franceză poartă denumirea de *noms déposés*.

se poate observa în exemplele următoare:

diesel: „Primul este V8-ul de 4,2 litri, pe benzină, ce dezvoltă 345 de cai putere, în timp ce al doilea este **dieselul** de 3 litri V6, care scoate 230 de cai putere și este disponibil, în acest moment, pe nava-amiral A8.” (*Adevărul*, nr. 4709, 24 august 2005);

adidas: „Săndel are 13 ani și e în clasa a V-a. A adunat roșii pentru cineva și i-a dat **adidași și** trening (...) să aibă pentru școală: „Ghiozdanul e de la ajutoare... Bluza de trening e bună de mama. Pantalonii, de tata.” (*În satele răvășite de inundații, cu o zi înainte de primul clopoșel, Copiii își usucă prin pruni ghiozdanele luate de ape*, în *Adevărul*, nr. 4725, 12 septembrie 2005).

În limbajul comun apar mult mai numeroși termeni din această categorie, pătrunși atât de mult în uzul și în conștiința vorbitorilor, încât nimeni nu-și mai pune problema provenienței lor: *coca-cola*, *drujbă*, *(o) eugenie*, *ferodo(u)*, *graham*, *jeep*, *pepsi(-cola)*, *primus*,¹ *yale* / *yală* etc.

Se poate observa că, din punct de vedere al formei, majoritatea acestor termeni, deși la origine sunt nume proprii, apar ortografați fără majusculă și sunt de regulă articulați, de cele mai multe ori prin articolul nehotărît, ceea ce marchează definitiv trecerea lor în seria numelor comune.

Prezența ghilimelelor devine un indiciu al folosirii figurate a termenilor din această categorie – deși, firește, ei nu sunt întotdeauna – sau de regulă – evidențiați în acest fel. Ar fi de remarcat, incidental, că introducerea între ghilimele a termenilor care comportă deviații de sens este un procedeu tipografic larg folosit în gazetărie, prin care se urmărește „distanțarea” asumată a autorului față de dimensiunea denotativă a cuvintelor astfel marcate, față de literalitatea textului: fie că autorul recunoaște statutul plastic-figurat al termenilor respectivi, asumându-și într-un fel poza de „creator” al acesteia, fie că el se distanțează ca atitudine de literalitatea mesajului, ghilimelele folosite echivalând (tipo)grafic cu expresii de tipul „așa-zis”, „cum s-ar zice”, „așa-zicând”, „chipurile” etc., fie că el se folosește de ghilimele pentru a contura – cel mai adesea, prin antifrază – efecte stilistice (ironic-peiorative, satirice, umoristice etc.), fie că, uzând, în mod deliberat, de ghilimele, el atrage atenția asupra unor valori eufemistice, fie, în sfârșit, că autorul folosește ghilimelele pentru a semnaliza unele cazuri de polisemie (cel mai adesea de natură etimologică), în care numai unul dintre sensuri e recunoscut de majoritatea vorbitorilor.

3. Trecând din limbajul specializat la cel comun, termenii de specialitate suportă substanțiale mutații semantice, motivate, în linii generale, de dorința de inovație lexicosemantică a vorbitorilor (și, îndeosebi, a gazetarilor), de perceperea termenului / sensului din limbajul comun ca fiind uzat / perimat / demonetizat / erodat, de caracterul din ce în ce mai permeabil al granițelor dintre diferitele variante funcționale ale limbii, de puterea mai mare de desemnare a termenului tehnico-științific, ca și de impactul său mult mai pregnant asupra contextului obișnuit: el suplinește o nevoie firească a cititorului (sau interlocutorului) de a citi (sau a asculta) ceva mai nuanțat, mai lipsit de monotonie, însă și cu o aparență mai elevată – dar, în același timp, mai plin de precizie și, adesea, conciziune.

În pofida aflului mereu crescând, uneori de-a dreptul pletoric, de elemente de orientare – sau de „coloratură” – tehnico-științifică, se poate afirma fără teama de a exagera că efectele benefice asupra lexicului limbii române contemporane ale folosirii termenilor tehnico-științifici cu sensuri noi sunt evidente, întrucât acest proces conduce

¹ Termenul *primus* reprezintă un caz interesant de... neologism învechit / vetust.

la modernizarea lexicului limbii române actuale, la îmbogățirea și primenirea fondului principal de cuvinte, la internaționalizarea, reromanizarea și relatinizarea vocabularului limbii române, ca și la stimularea creativității lingvistice la niveluri multiple, creându-se noi relații lexico-semantică – îndeosebi de sinonimie (de regulă, parțială), de câmp lexical și de vocabular tematic.

Bibliografie

A. Volume, studii:

- BIDU-VRÂNCEANU, Angela, *Dinamica vocabularului românesc după 1989. Sensuri „deviate” ale termenilor tehnico-științifici*, în *LL*, vol. I / 1995, pp. 38-44
- BIDU-VRÂNCEANU, Angela, FORĂSCU, Narcisa, *Cuvinte și sensuri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988
- BIDU-VRÂNCEANU, Angela, *Relațiile dintre limbajele tehnico-științifice și limbajul literar standard*, în *LL*, vol. III-IV / 1990, pp. 277-284
- COTEANU, Ion, *Terminologia tehnico-științifică. Aspecte, probleme*, în *LR*, nr. 2 / 1990, pp. 95-100
- Dictionary of Science and Technology*, Wordsworth Reference – Wordsworth Editions, Cambridge University Press, 1996
- Dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică, vol. I – 1993, vol. II – 1996, vol. III – 1999, vol. IV – 2001 (DE)
- DIMITRESCU, Florica, *Dicționar de cuvinte recente*, ediția a II-a, Editura Logos, București, 1997 (DCR₂)
- DIMITRESCU, Florica, *Dinamica lexicului românesc – ieri și azi*, Editura Clusium-Logos, Cluj-Napoca, 1995
- DRAGOMIRESCU, Gheorghe N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Librairie Larousse, Paris, 1975
- HRISTEA, Theodor, *Extensiuni semantice în limba română actuală*, în *România literară*, nr. 20 din 14 mai 1981, p. 19, col. 3
- HRISTEA, Theodor, *Probleme de cultivare și de studiere a limbii române contemporane*, Academia Universitară Athenæum, București, 1994
- IORDAN, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Ediție definitivă, Editura Științifică, București, 1975
- IRIMIA, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iași, 1999
- PANĂ-DINDELEGAN, Gabriela (coordonator), *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, Editura Universității din București, 2001
- PHAL, A. *De la langue quotidienne à la langue des sciences et des techniques*, în *Le français dans le monde*, nr. 61 / 1968, pp. 6-11
- STOICHIȚOIU-ICHIM, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale – Dinamică, creativitate, influențe*, Editura ALL, București, 2001
- The Wordsworth Dictionary of Science and Technology*, Wordsworth Ltd., 1990
- VIȘINESCU, Victor, *Valori lexicale și stilistice în publicistica literară românească*, Editura Albatros, București, 1981
- Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Gramercy, New York / Avenel, 1994
- ZAFIU, Rodica, *Diversitate stilistică în limba română actuală*, Editura Universității din București, 2001

B. Presa românească actuală: *Academia Cațavencu, Adevărul, Argeșul, Atac la persoană, Avere, Azi, Cotidianul, Cronica Română, Curentul, Curierul zilei, Evenimentul zilei, Formula As, Gândul, Gardianul, Gazeta Sporturilor, Jurnalul Național, Libertatea, Lumea magazin, Național, ProSport, România liberă, România Mare, Terra Magazin, Ziarul, Ziua.*

ARGOT AND FAMILIAR TERMS DERIVED FROM LANGUAGES FOR SPECIFIC PURPOSES

Constantin MANEA

University of Pitești

Rodica VELEA, University of Craiova

Abstract: *It is the aim of the present paper to illustrate and substantiate the fact that the vocabulary of today's Romanian becomes, even in its highly informal / sub-colloquial and slangy variety, a welcoming place for lots of lexical items that used to be part of particular, rather restricted technical / specialised areas of the lexicon. The domains these terms have migrated from are incredibly variegated, while their newly acquired meanings are sometimes rather unpredictable, prodigiously graphical, and prevalently metaphoric, especially if there is considerable incongruity between the fields thus connected. Lexicographers and lexicologists can only benefit by this astounding abundance and variety (in point of both sense and form).*

Keywords: *vocabulary, domains, variety*

1. Numeroși termeni de sorginte neologic-culturală au pătruns, mai ales în anii din urmă, prin evoluție semantică, în vocabularul (sub)colocvial și argotic, plastic și expresiv al limbii române. Expresivitatea acestor cuvinte și expresii patrunse în ultima vreme în terminologia de argou sau argotizanta – care sunt la origine termeni specializați, tehnico-științifici, chiar livresti / savanți (de ex. *profundor, a skipa, trotilat*) se bazează tocmai pe efectul de insolit provocat de depărtarea dintre domeniile – lexicale și referențiale – astfel asociate. Acest lucru este interesant din cel puțin două puncte de vedere: pe de o parte, pentru că se poate observa dimensiunea apetenței pe care o are limba comună – în general – pentru registrul figurat și concretețea exprimării, iar pe de altă parte fiindcă terenul lexical corespunzător domeniului stilistic al limbii sus-citat este marcat printr-o destul de mare distanță culturală a utilizatorilor față de domeniul de orientare științifico-tehnică / tehnico-științifică.

Ar putea părea greu de crezut că delincvenții, oamenii fără căpătâi, copiii străzii, adolescenții (liceeni, sportivi, *rockeri* etc.) nonconformiști, cu o exprimare „colorată”, vin prea des sau sistematic în contact cu termenii de extracție tehnico-științifică, și totuși dicționarele de argou și termeni familiari pe care le-am consultat (în special: Traian Tandin, *Limbaajul infractorilor*, Editura Paco, București, 1993, Nina Croitoru-Bobârniche, *Dictionar de argou al limbii române*, Editura Armina, Slobozia, 1996, Anca Volceanov, George Volceanov, *Dictionar de argou și expresii familiare ale limbii române*, Editura Livpress, 1998, București), ca și fișele de cuvinte pe care le-am întocmit personal abundă în cuvinte și expresii ca: *abataj, academie, acciz, acut, ambasadă, a amputa, a anestezia, antene, armură, *a se autoservi*,¹ *bordaj, botanist, boxe, brand, bușon, clișeu, colegiu, colimator, compas, decor, a degresa, diagramă, dinamită, a dizolva, ecologist, ecran, escală, extemporal, extremă, falset, fază, finanțe, flanc, flotă, gabarit, a glisa, hamlet, hemogramă, hidrogen sulfurat, inamic, incintă, index, interval, jargon, labirint, laborator, laminor, a lifta, ludovici, luxat, malaxoare, manetă, manifest, mufă, mulaj, muniție, nivel politic, orbită, oxidat, paralel, paranteze,*

¹ Termenii din lista de față care sunt marcați cu asterisc provin din propriile noastre fișe și observații.

*parapantă, parlament, a percuta, perfuzie, perimetru, piramidă, placaj, polizor, precipitații, prefix, recital, regizor, a se reseta, rozetă, satelit, scenariu, a skipa, solvabil, sonor, tandem, *tarantele, a teleporta, teorie, teuton, timpan, torpilat, torpilă, a traduce, tranzistor, trombonist, a trotila, umoare, vernisaj, volum, ca și în creații glumețe precum: cheops, *a (se) criza, insuficiență castronală, negrocalmin, ocularist, penalistă, pitecantrop cu diodă, stronțisor, a testicula etc.*

Contactul unor astfel de indivizi cu acest tip de cuvinte nefiind nici direct, nici frecvent, nici sistematic, iar însușirea termenilor respectivi nefăcându-se, cel mai adesea, în mod conștient – întrucât e limpede că subiecții respectivi îi **aud** numai, îi „prind din aer”, considerăm că prezentarea, analizarea și ilustrarea acestor termeni neologici de **specialitate** (uneori **strictă**) și a felului în care ei și-au croit drum către vocabularul familiar, (sub)colocvial sau argotic constituie un bun „studiu de caz” pentru lexicolog – dar și pentru lexicograf – dacă ar fi să ne gândim doar la abundența și varietatea lor incredibile. Remarcile incluse în prezenta contribuție au ca obiect apartenența termenilor fișați la anumite domenii de specialitate, urmând ca observațiile privind schimbările de sens subiacente, precum și mecanismele de formare a cuvintelor care au stat la baza noilor termeni să facă obiectul unei lucrări ulterioare.

2. Demersul făcut pentru ordonarea termenilor argotici, (sub)colocviali și familiari fișați, potrivit domeniilor de specialitate cărora le aparțin, ne-a condus la următoarea schiță de glosar cuprinzând cuvinte și expresii provenite din limbajele de relevanță științifico-tehnică:

Termeni aparținând domeniului agronomiei / agriculturii: aspersor „1. informator al poliției; 2. hoț”, **bordelez** „proxenet, pește”, „băătură spirtoasă”, **recoltă** „tutunul și mucerile de țigară adunate de „chiștocari”. **Termeni din domeniul zootehnic: merinos** s. n. „păr pubian abundent”; **Termeni din domeniul zootehniei / agriculturii: incubator** s. n. „arest, închisoare”.

Termeni din domeniul cinegetic: a aporta v. tr. „1. fura; 2. aresta”; aportat „1. furat; 2. arestat”; aportor s. m. „hoț”; trofeu s. n. „condamnare”. **Termeni din domeniul pescuitului comercial: a traula / a da o traulare** „(în limbajul marinarilor) a căuta cu polonicul în oala cu ciorbă bucățile mai bune de carne”.

Termeni din domeniul agronomiei / agriculturii și transporturilor: atelaj „(glumeț) iubită, amantă”; **plantație** „casă de reeducare”; **tractor** „dispozitiv pentru aprins țigara, confecționat dintr-un rulment fără bile, o cutie, o cârpă carbonizată și o lamă îndoită”, **tractoare** „încălțăminte de pânză cu talpa groasă ca bascheții, pe care o poartă tinerii”.

Termeni din domeniul medicinei: acut adj. (în expresia **furt acut**): „delapidare”; **afazit** adj. „beat”; **a amputa** v. tr. „a tăia / mutila (pe cineva)”; **a anestezia** v. tr. „a lovi (pe cineva) în cap până la leșin”; **asistentă** s. f. „amantă”; **balonat** adj. „(om) infatuat / încrezut”; **bandaj** s. n. „bandă îngustă de hârtie cu ajutorul căreia deținuții fumează mucerile de țigară”; **calmant** s. n. „1. băătură spirtoasă; 2. prostituată; 3. femeie frumoasă; 4. amantă”; **cancer** (în expresia **este cancer (de frig)**): „este foarte frig”; **a chiureta** v. tr. „a jefui (pe cineva) de toate bunurile”; **consultație** s. f. (în expresia **a-i da consultație (cuiva)**): „a maltrata (pe cineva)”; **crizat** adj. „(indiv) nebun / înfuriat”; **demențial** adj. „extraordinar, fantastic”; **dezinfecțant** s. n. „băătură alcoolică / spirtoasă”; **dezinfecție generală** s. f. (în expresia **a face dezinfecție generală**): „a consuma băuturi alcoolice tari”; **fiolă** s. f. „sticlă cu băătură alcoolică”; **genital** adj. „(glumeț) genial”; **grupă sanguină** s. f. (în expresia **a-i lua cuiva grupa sanguină**): „a tăia / cresta / spinteca pe cineva”; **hemogramă** s. f. „mușcătură până la

sânge”; **hepatic** s.m. „asiatic, mongoloid”; **injecție** s. f. „1. mită, bacșiș; 2. raport sexual”; **a injecta** v. tr. „1. a da mită; 2. a posedea sexual”; **insuficiență castronală** s. f. „foame”; **internare** s. f. „arestare”; **a luxa** v. tr. „a păcăli, a induce în eroare”; **luxat** „păcălit, indus în eroare”; **masaj** s. n. „1. contact sexual; 2. joc erotic premergător actului sexual”; **negrocalmin** s.n. „baston de cauciuc din dotarea gardienilor”; **în ocluzie** (glumeț) „în concluzie”; **pacientă** s. f. „prostituată”; **perfuzie** s. f. „sticlă cu băutură alcoolică”; **pneumonie** s.f. (în expresia **a muri de pneumonie (el – încins, glonțul – rece...)**): „1. a muri împușcat; 2. a muri în împrejurări dubioase”; **regim** s. n. (în expresia **a fi la regim**): „a nu avea relații sexuale”; **scalpet** s. m. „1. lovitură puternică la cap; bătaie; 2. bătauș, huligan”; (termenul **scalpet** își are etimonul în substantivul **scalpel**, căruia i s-a adăugat terminația -et(e), ca în orbete, scapete etc.); **S.I.D.A.** n. pr. „Savant-Inginer-Doctor-Academician (poreclă dată, în timpul vieții, Elenei Ceaușescu)”; **streptomycină** s. f. „coniac”; **T.B.C.** (abrev.) „tutun, băutură și cafea / curve”; **a se torpila** v. refl. „a se îmbăta”; **torpilat** adj. „beat”; **a vaccina** v. tr. „a posedea o femeie”; **vaccinare** s. f. „act sexual”; **a vomita** v. i. „1. a da informații poliției, a pârî, a denunța; 2. a recunoaște infracțiunea comisă, a mărturisi”.

Termeni din domeniul anatomiei și fiziologiei: schelet umblător s. n. / s. m. „om slab, țâr”; **timpan** s. f. (în expresia **ochiul și timpanul / Cooperativa Ochiul și Timpanul**): „Securitatea (dinainte de decembrie 1989); (azi) S.R.I.-ul”. **Termeni din domeniul medicinei și anatomiei / fiziologiei: respirație** s. f. (în expresia **a face respirație gură la gură / bușon la bușon**): „a săruta pe gură”; **retină** s. f. (în expresia **a-și arunca retina peste umăr**): „a observa ce se întâmplă în jur; a se asigura că nu este urmărit”; (în expresia **a(-și) pune retina / pleoapa pe cineva**): „a lua pe cineva la ochi”; **umoare** s. f. (în expresia **a avea umoarea verde**): „a avea chef de scandal”; **varice** s. f. pl. (în sintagma **la varice** loc. adv. „(într-un) local unde se mănâncă la mese înalte, stând în picioare”; expr. **a mânca la varice**: „a mânca într-un local unde se stă, la mese înalte, în picioare”; **a atinge / lovi (pe cineva) la varice** „a lovi tare (pe cineva); a faulta (pe cineva)”.

Termeni din domeniul medicinei și al chimiei: doză „o sută de mililitri de băutură spirtuoasă”. **Termeni din domeniul medicinei și al fizicii: ocularist** s. m. „martor ocular”; **tensiune** s. f. (în expresia **a lua cuiva tensiunea**): „1. a speria pe cineva; a amenința; 2. a urmări”; **termometru** s. n. „bastonul de cauciuc din dotarea polițiștilor, bulan / pulan”. **Termeni din domeniul medicinei și al sportului: alonjar** (provenit, prin sufixare, de la substantivul **alonjă**) „hoț de buzunare”.

Termeni din domeniul biologiei: balenă s. f. „1. duba-vagon a penitenciarelor; 2. femeie grasă”; **bizon** s. m. „1. persoană naivă; 2. om obișnuit / de rând”; **bizon mioritic** „omul / românul de pe stradă, românul de rând”; **botanist** s. m. „(indiv.) naiv, ușor de păcălit”; **cangur** s. m. „moldovean care merge dintr-un județ în altul în căutarea unui loc de muncă”; **delfin** s. m. „șeful unei bande de infractori”; **ecologist** s. m. „vagabond”; **erbivor** s. m. „vegetarian”; **focă** „(iron.) prostituată”; **fosilă** s. f. „bătrân cu idei și atitudini învechite”; **hipopotam** s. m. „bărbat dezagreabil, obez, de o virilitate îndoielnică”; **jaguar** s. m. „1. șef; 2. jandarm”; **liană** s. f. „femeie posesivă”; **mastodont** s. m. „persoană masivă”; **meduză** s. f. „femeie posesivă sau senzuală”; **pinguin glazurat** s. m. „om / ins foarte prost”; **rechin** s. m. „1. deținut recidivist foarte periculos, care se bucură de cea mai mare apreciere în rândul pușcăriașilor; 2. persoană implicată în afaceri ilegale; mafiot”; **reptilă** s. f. „recidivist”; **trompă** s. f. „nas (mare)”. **Termeni din domeniul biologiei și electronicii: pitecantrop cu diodă** s. m. „bădăran, brută”.

Termeni din domeniul chimiei: **calciu** s. n. „1. șampanie, 2. băutură întăritoare”; (în expresia *Te fac un calciu?*): „1. Ți-e rău? 2. Ești singură? 3. Pot să-ți ofer ceva de băut?”; **hidrogen sulfurat** s. n. „gaze intestinale”; **oxidat** adj. (în expresia *fraier oxidat*): „(ins) prost peste măsură”; **a flitui** „1. a ironiza (pe cineva); 2. a alunga (pe cineva); 3. a scuipa (pe cineva)”. **Termeni din domeniul chimiei și biologiei:** **noxă** s. f. „gaze intestinale, vânt(uri)”.

Termeni din domeniul fizicii și al chimiei: **a dizolva** v. tr. „I. v. tr. a ucide; II. v. refl. a dispărea”; **gaz** (în expresia *a tăia gazul*): „(d. boxeri) a lovi la plex sau la ficat, a-i tăia respirația (adversarului)”; **stronțisor** s. m. „denumire generică dată copiilor născuți cu malformații congenitale în anii de după catastrofa de la centrala nucleară de la Cernobîl, din aprilie 1986”.

Termeni din domeniul fizicii și al tehnicii: **magnet** s. m. „mână”; **paratrăsnet** s. n. „persoană care acceptă să i se aducă reproșuri pentru gafele altora”; **a teleporta** v. tr. „1. a transfera un funcționar de stat pe căi oculte, dintr-o slujbă în alta; 2. a se deplasa foarte repede, a apărea pe neașteptate”; **țais / (rar) zeiss** „excelent, cel mai bun / foarte bun, cel mai grozav; special”. **Termeni din domeniul fizicii și al transporturilor:** **aerian** adj. „neatent, rupt de realitate”.

Termeni din domeniul economiei: **achiziție** s. f. „bun obținut prin jaf”; **a face o nouă achiziție**: „a avea o nouă iubită”; **a achiziționa** v. tr. „a fura; a aresta”; **achiziționat** „furat; arestat”; **achizitor** s. m. „hoț”; **activ** s. n. (în expresia *a avea activ*): „a avea un cazier bogat”; **adunare generală** s. f. „ghiveci de legume”; **economie** s. f. (în expresia *a face economie de lumină*): „a dormi”; **recepție** s.f. (în expresia *a face recepția*): „a fura”. **Termeni din domeniul economiei și finanțelor:** **capital** s. n. „fesele unui deținut, ca obiect al perversiunilor sexuale”; **a avea capital** „a fi un infractor priceput”; (în expresia *a avea capital*): „a avea un cazier bogat”.

Termeni din domeniul comercial: **ambalaj** s. n. „îmbrăcăminte”; **angrô** adv., adj. „mult, mare; din plin” (de ex. *Bagă mânării / minciuni / nasoale / băutură angro*). **Termeni din domeniul comercial și economic:** **export** s. n. (în expresia *a ajunge la export / a merge la export*): „a muri”; **import** s. n. (în sintagma *de import*): „care provine din furt”.

Termeni din domeniul financiar-contabil: **acciz** s. n. (în expresia *a băga la acciz*): „a include la plată”; **a achita** v. tr. „a omorî / asasina”; **cont** (în expresia *a lichida (cuiva) contul*): „a asasina (pe cineva)”; (în expresia *a-și regla conturile (cu cineva)*): „1. a pedepsi (pe cineva); a se răzbuna (pe cineva); 2. a ucide (pe cineva)”; **a depune** v. tr. „a aduce un infractor în arestul poliției sau în penitenciar”; **dinarist** s. m. „1. falsificator de bani; 2. escroc specializat în operațiuni financiare ilicite”; **a extrage** v. tr. „a fura din buzunar”; **finanțe** s. f. pl. „averea în bani a unei persoane particulare”; **a gira** v. tr. „a pune o vorbă bună pe lângă comandantul penitenciarului (pentru unul dintre deținuți)”; **a încasa o bătaie / o mardeală / o papară** „a lua bătaie”; **a încasa o scatoalcă** „a fi lovit cu palma sau cu pumnul”; **a încasa un frecuș / o papară / un perdaf / o săpuneală** „1. a fi aspru muștrat / certat; 2. a lua bătaie”; **monetar** s. n. (în expresia *a-i face cuiva monetarul*): „a jefui pe cineva”; **registru** „cazier judiciar, antecedente penale”; **solvabil** adj. (în expresia *băiat solvabil*): „persoană dispusă să dea mită pentru a-și rezolva problemele”.

Termeni din domeniul finanțelor și din cel economic: **cotă** s. f. „informație dată organelor de urmărire penală”; **cupon** s.n. (în expresia *a băga couponul în fabrică*): „(glumeț, d. bărbați) a avea contact sexual cu o femeie”; **decont** (în expresia *a-i face cuiva decontul*): „a pedepsi pe cineva, a se răzbuna pe cineva”.

Termeni din domeniul serviciilor: **colet** „deținut care este transportat de la un penitenciar la altul într-un vagon special al trenului”; **taxatoare** s. f. „prostituată”; **toaletă** (în expresia **a face cuiva ultima toaletă**): „1. a maltrata (pe cineva); 2. a asasina (pe cineva)”

Termeni din domeniul geografiei: **inundație** s. f. „loc unde se află sau unde apare un polițist, zonă primejdioasă pentru un infractor”; **junglă** s.f. „loc sordid”; **precipitații** s. f. pl. „salivă”; (în expresia **a vorbi cu precipitații**): „a stropi pe cineva cu salivă în timp ce vorbești”; **Cuba!** interj. (adol.) „Bravo! Perfect!”; **Radio Erevan** n. pr. (glumeț) „sistemul de propagandă oficială din U.R.S.S. și România socialistă (mai ales prin mass media), prezentat (îndeosebi printr-o serie de anecdote, foarte populare și cu accente absurde) ca ineficient și grotesc”; **Madagascar** (în expresia **de Madagascar**): „de aia; pentru că așa vreau eu, de chichi / kiki”; **Maracana** n. pr. „bază sportivă în locul unde se execută instrucția disciplinară”. **Termeni din domeniul geografiei și al fizicii:** **temperatură** s. n. (în expresia **a avea temperatură**): „1. a fi nebun, a fi bolnav psihic; 2. a fi înfierbântat (de) la băutură, a fi beat”.

Termeni din domeniul astronomiei: **a eclipsa** v. refl. „a se face nevăzut”; **orbită** s. f. (în expresia **a intra pe orbită**) „1. a comite infracțiuni care aduc mulți bani, a trage un tun / tunuri; 2. a fi în formă, a acționa cu succes”.

Termeni din domeniul istoriei: **armură** s. f. „haine bune sau elegante, îmbrăcăminte elegantă / festivă”; **balcanolog** s. m. „demagog, om politic corupt”; **cavaler de Kurlandia** s. m. „homosexual”; **cheops** s. m. „1. miop; 2. chior, ambliop”; **cicero** (în expresia **a fi tuns cicero**): „a fi tuns chel / chilug”; **genocid** s. n. „băutură spirtoasă contrafăcută”; **herțog** s. m. (pr.) „client cu dare de mână și comportament nobilă, respectuos cu femeile”; **teuton** s. m. „scandalagiu, derbedeu, vagabond, mitocan”. **Termeni din domeniul istoriei și al politicii:** **partizan** s. m. „infractor cu experiență, care nu-i denunță pe ceilalți din breaslă”. **Termeni din domeniul istoriei și al mitologiei:** **oracol** s. n. „gură”; (în expresia **a avea oracol bun**): „a fi un bun orator”; **labirint** s. n. „penitenciar”. **Termeni inspirați din domeniul istoriei și al geografiei:** **poloponez** s. m. „anus”.

Termeni din domeniul juridic: **clemență** s. f. „infractoare începătoare”; **corecționar** s. m. „1. deținut minor venit din școala de reeducare, 2. hoț specializat pe furtul de îmbrăcăminte din magazine”; **crimă** (și **pedeapsă**) adj. invar. „formidabil, extraordinar”; **criminal** adj. „formidabil, extraordinar”; **decrețel** s. m. „copil născut în perioada 1969-1990 (în special, în prima parte a acestei perioade)”; **delapidare cu ranga** „1. furt urmat de crimă, tâlhărie; 2. viol”; **a executa** v. tr. „a bate, a lovi”; a executa pe cineva „a jefui (pe cineva)”; **a împrăprietări** v. tr. „a condamna la închisoare”; **penalistă** s. f. „prostituată de cea mai joasă speță”; **țigară penală** „țigară făcută de deținuți din mucurile de țigară înfășurate în hârtie de ziar”. **Termeni din domeniul juridic și al istoriei:** **exilat** adj. „arestat, închis”. **Termeni din domeniul juridic și al sportului:** **tripleta de aur a judiciarului** s. f. „oamenii vechi și cu experiență din poliție; șefii din Ministerul de Interne”.

Termeni din domeniul lingvisticii: **jargon** s. n. (în expresia **a arunca jargoane**): „a folosi cuvinte potrivite pentru a convinge pe cineva sau pentru a reuși într-o acțiune”; **jargoane de popă de țară** „povestiri sau întâmplări știute”.

Termeni din domeniul literaturii: **literă** s. f. (în sintagma **trei litere** s. f. pl.): „dos, fund, șezut”; (în expresia **Mișcă-ți trei litere de aici!**): „Pleacă! Șterge-o!” Fă-mi loc!”; **a traduce** v. tr. „a trăda, a vinde (pe cineva)”; **tradus** „trădat, vândut”. **Termeni din domeniul literaturii și al tehnicii tipografice:** **a imprima** v. tr. „1. a lua amprente digitale; 2. a aresta”; **ghilimele** s. f. pl. (în expresia **a intra la ghilimele**): „a

fi interogat, a fi anchetat”; **texte** s. n. pl. „1. minciuni; 2. conversație; gargară”; **a (nu) avea texte cu cineva** „a (nu) fi în relații (bune) cu cineva”; **(a umbla cu) cu texte anexe** „(a se ține de) palavre, promisiuni goale, exagerări sau minciuni”; **textier** s. m. „(ins) bun de gură / palavragiu și șmecher, (aparent) convingător”. **Termeni din domeniul literaturii și al mass media: jurnal** s. n. (în expresia **a avea jurnal**): „a avea un cazier bogat”. **Termeni din domeniul mass media: interviu** s. n. „declarație dată la poliție, la procuratură sau în fața instanței de judecată”.

Termeni din domeniul artelor: artist / artizanat (în expresia **a se da artist / artizanat**): „a-și da aere”; **a bisa** v. tr. (d. *elevi sau studenți*): „a repeta un an de studiu”; **decor** s. n. (în expresia **a schimba decorul**): „(d. un infractor) a pleca în altă localitate pentru a i se pierde urma”; **figurant** s. m. „deținut antipatizat de ceilalți pentru că se crede superior lor”; **film** s. n. – în expresiile: **a da filmul înapoi**: „a reconstitui faptele”; **a (i) se rupe filmul** „a se întrerupe brusc o acțiune sau starea de conștiință (a cuiva)”; **asta-i din alt film / la filmul ăsta n-ai fost cu mine** „asta este altă situație; nu știu despre ce vorbești”; **hamlet** s. m. „1. indispensabil; 2. homosexual”; **harpist** s. m. „homosexual”; **impresar** s. m. „minor dintr-un centru de reeducare, cu un comportament teribilist”; **impresii** s. f. pl. „deținuți (sau minori dintr-un centru de reeducare) care vor să pară descurcăreți sau șmecheri, dar în realitate nu sunt”; **interpret** s. m. „1. informator, denunțator; 2. pahar de rachiu”; **julietă** s. f. „iubită, amantă”; **mască** s. f. „1. figură, față; 2. disimulare; 3. persoană proastă”; (în expresia **a lăsa (pe cineva) mască**): „a ului, a lua prin surprindere (pe cineva)”; **ludovici** s. m. pl. „indispensabil”; **matineu** s. n. (în expresia **a merge la matineu**): „(d. hoți) a acționa dimineată”; **oteli** s. m. pl. „indispensabili”; **paspartu** „șperaclu”; **a viziona** v. tr. „a reconstitui faptele”; **piruetă** s. f. (în expresia **a face piruetă**): „a fugi, a se face nevăzut”; **recital** s. n. (în expresia **a da recital**): „1. a fura, a da cu jula; 2. (sport. etc.) a evolua / a se prezenta cu mult deasupra adversarilor”; **regizor** s. m. „șef al unei bande de spărgători”; **scenariu** s. n. „plan al unei infracțiuni”; **scenă** s. f. (**a-i face (cuiva) o scenă**): „a-i aduce (cuiva) imputări violente”; **solist** s. m. „infractor care acționează singur”; **solo** adj. „1. singur; 2. burlac, celibatar”; **sonor** s. n. (în expresia **a avea sonorul mare**): „a vorbi tare”; **spectacol** s. n. (în expresia **a se da în spectacol**): „a încălca regulamentul din penitenciar; a face abateri fără a se feri de cadre”; **talente** s. n. pl. (în expresiile: **a face talente** „a fi exagerat de pretențios”; **a-și da talente** „a se crede important, a fi infatuat”; **tangou** s. n. (în expresia **a lua la tangou**): „1. a lua la întrebări (pe cineva), a interoga, a cerceta; 2. a critica (pe cineva)”; **Twin Peaks** n. pr. „S.R.I.”; **vernisaaj** „actul deflorării: începerea vieții sexuale”. **Termeni din domeniul artelor și tehnicii: a desena** „a denunța (pe cineva)”.

Termeni din domeniul mitologic și artistic: centaur s. m. „cetățean străin”; **dalilă** (eufem.) „prostituată”. **Termeni din domeniul culturii clasice: ipse / (rar) ipsi pron.** „eu (însumi); mandea”.

Termeni din domeniul muzicii: accelerando (interj.) „fugi!”; **capelmaistru** s. m. „șeful unei bande, infractor temut”; **concertist** s. m. „infractor care acționează singur”; **do-re-mi** s. invar. „furt de aparatură audio”; **fagot** s. n. „penis”; **falset** s. n. „bani furati”; **flautistă** s. f. „prostituată care practică felația”; **instrumentist** s. m. „informator”; **muzică** s. f. (în expresia **a face muzică**): „a plânge, a protesta”; **muzică sifilitică de compozitori nebuni** „muzică simfonică”; **orchestră** s. f. „grup de infractori, de vagabonzi”; **terță** s. f. (în expresia **a fi în terță**): „(inv.) a fi în jenă financiară”; **tril** s. n. „anunț în caz de pericol”; **trombon** „minciună, păcăleală”; **tromboni** v. tr. „a păcăli, a minți”; **trombonist** „mincinos”; **trompetist** „informator, denunțator, delator”; **vocaliză** s. f. „zbieret, țipăt”.

Termeni din domeniul matematicii: număr s. n. „contact sexual”; a rezolva v. tr. (în expresia *Te-am rezolvat!*): „1. (Îți promit că) te pot ajuta! 2. Te distrug! (Las’că) ți-arăt eu ție!”; paralel adj. / adv. (în expresia *a-i fi paralel* (ceva / cineva): „a-i fi indiferent”; paralele s. f. pl. „picioare drepte”; perimetru s. n. (în expresia *a intra în perimetru*): „a intra în atenția poliției, a fi lucrat de poliție”; perpendicular adj. / adv. (în expresia *a-i fi perpendicular* (ceva / cineva): „a-i fi indiferent”. **Termeni din domeniul matematicii, al istoriei și al arhitecturii:** piramidă s. f. „nas mare”. **Termeni din domeniul matematicii și al sportului:** zero-zero s. n. „WC, toaletă”.¹ **Termeni din domeniul matematicii și al tipografiei:** paranteze s. f. pl. „picioare crăcănate”.

Termeni din domeniul tehnicii generale: agregat s. n. „porc tăiat de Crăciun”; a ajusta v. tr. „a spinteca (pe cineva) cu cuțitul, a tăia (pe cineva) cu cuțitul”; amortizoare s. n. pl. „sâni”; antene s. f. pl. „1. urechi; 2. informatori; 3. lucrători S.R.I.”; a avea antene „a fi bine informat”; a asfalta v. tr. „a acosta bărbați, a face trotuarul”; ataș s. n. „fesele unei femei”; avariât adj. „1. tatonat, sondat (în vederea unui furt); 2. bătut (tare); mutilat; accidentat”; bandă s. f. (în expresia *pe bandă rulantă*: (în)continuu, permanent, nonstop; *Ești un soi de merge banda* (se spune cuiva care e un om de nimic); *Banda!* (se spune cuiva care a fost păcălit); basculant s.m. „bețiv”; basculă s. f. (în expresia *mare sculă pe / de basculă*): „persoană care se consideră (în mod nejustificat) foarte importantă”; contor s. n. (în expresia *a face contorul*): „a practica felația”; cric (în expresia *a fi pe cric*: „a fi asasinat”; *Cricul sus!* (în armată): „piciorul sus!”; a cupla „I. v. tr. a trage la măsă; 2. v. refl. a începe o relație amoroasă”; defect adj. (în expresia *a fi defect*): „a fi bolnav”; a degresa v. refl. „a consuma băuturi alcoolice”; depanator s. m. „medic chirurg”; a derula (în expresia *a derula banda*: „a vorbi mult, a face mărturisiri complete”; diferențial s. n. „șezut, fese, fund”; fabrică s. f. (în expresia *a lua în fabrică*): „1. a reproșa, a certa; a cere socoteală; 2. a bate”; (în expresia *a băga couponul în fabrică*): „(glumeț, d. bărbați) a avea contact sexual cu o femeie”; forar „(iron.) homosexual, pederast”; gabarit s. n. (în expresia *a avea gabarit(ul) depășit*: „a fi (foarte) gras”; gazometru s. n. „fese de femeie”; (în expresia *a da cu gazometrul de pământ*): „(d. femei, iron.) a avea picioare scurte”; ghidon s. n. (în expresia *a-i strâmba* (cuiva) *ghidonul*): „a lovi, a răni (pe cineva) la cap”; a glisa v. i. „a bea, a consuma alcool”; izolator s. m. „gardian, subofițer de penitenciar”; laminor s. n. „anus”; laminorist s. m. „homosexual”; lift s. n. (în expresia *a intra cu liftul în pom*) „a fi într-o stare avansată de ebrietate”; luft „(sport) șut pe lângă minge / puc”; malaxoare s. n. pl. „dinți”; (în expresia *a băga la malaxoare*): „a mânca, a mesteca”; manetă s. f. „penis în erecție”; manivelă „(peior.) onanist”; (în expresia *a face manivela*): a se masturba; a monta v. tr. (în expresia *a monta pe cineva la treabă*): „a îndemna (pe cineva) la infracțiune”; motor s. n. „inimă”; patefon „(iron., înv.) 1. soacră; 2. copil mic”; pedală (în expresia *a da pedală*): „a o șterge, a se face nevăzut”; perforator „(glumeț) penis”; polizor „anchetă, cercetare; interogatoriu”; a pompa v. tr. „1. a lăuda (pe cineva) pentru ca persoanei respective să-i scadă vigilența. 2. a induce în eroare. 3. a instiga la ceartă. 4. a poseda sexual o femeie.”; pompe s. f. pl. (în expresia *a-și da pompe*): „a se săruta cu pasiune”;

¹ Etimonul termenului pare să fie engl. *loo* (folosit mai ales în limbajul copiilor și provenit, credem, de la *Waterloo*) cu sensul de „toaletă”, în care ultimele două litere – oo – au fost interpretate ca fiind două cifre 0 „zero”; dicționarele englezești dau altă etimologie lui *loo*: “perhaps from French *lieux d’aisance* water closet” (*Collins Electronic Dictionary Data*, Collins Harper Publishers, 1992).

presă (în expresia **a intra la presă**): „a fi anchetat”; **rabatate** s. f. pl. „lovituri în coloana vertebrală, pe care deţinutul le primeşte fiind obligat să stea aplecat”; **rateuri** s. n. pl. (în expresia **a da rateuri**): „a avea un eşec / eşecuri”; **reparaţie capitală** (în expresia **a intra în reparaţie capitală**): „(glumet) a nu mai consuma alcool (din motive de sănătate)”; **a rigli** v. refl. „a se uita, a scruta”; **robinet** (în expresia **a da drumul la robinet**): „a denunţa (pe cineva)”; **rodată** adj. f. „(d. o femeie) cu experienţă sexuală bogată”; **satelit** s. m. „spirt medicinal (care se consumă în loc de băutură alcoolică)”; **sifonar** „delator, denunţător, informator”; **sifoneală** „furnizare de informaţii”; **supapă** s. f. „noroc, şansă”; **tandem** s. n. „poziţie erotică în care partenerii stau unul în braţele celuilalt, aşezaţi pe un fotoliu sau scaun”.

Termeni din domeniul construcţiilor: balast / (var., rar) **balastru** s. n. „mâncare de orez (în armată sau la închisoare)”; **beton** s. n. „I. s.n. 1. om sigur, de încredere, 2. probă; 3. alibi (foarte bun). II. adj. 1. solid; inatacabil; impecabil; de încredere; 2. (d. apărare, la fotbal) impenetrabil”; **beton penal** „arpacaş (mâncat în penitenciar)”; **buldozer** s. n. „1. individ beat; 2. individ masiv şi puternic”; **a demola** v. tr. „1. a compromite (pe cineva); a distruge (pe cineva) din punct de vedere profesional sau social; 2. a năuci (pe adversar) cu lovituri”; **demolat** adj. „frânt de oboseală”; **compresor** s. n. (în expresia **a intra la compresor**): „a fi interogat, a fi anchetat”; **conduce (penale)** s.f. „macaroane (ca fel de mâncare în penitenciar sau în armată)”; **renovare** (în expresia **a fi în renovare capitală**): „a-şi face toate analizele medicale”; **salon¹** s. n. „închisoare”; **salon²** adj. invar. „(d. oameni) bun, înţelegător; pe care se poate conta”; **subsol** „organul genital feminin”; **şantier deschis** s. n. „încrucişare de întrebări ale poliţiştilor sau ale juriştilor care anchetează un infractor”. **Termeni din domeniul construcţiilor şi al tehnicii generale: plombe** (în expresia **a scoate cuiva plombele**): „a lovi pe cineva peste faţă”; **...de i-au sărit plombele** „...într-un grad extrem, teribil de mult / puternic”; **rozetă** „1. orificiul anal; 2. (rar) himen sau vulvă”.

Termeni din domeniul forestier, al mineritului şi al industriei de prelucrare a cărnii: abataj s. n. (în expresia **lovit / atins la abataj**): „spintecat, lovit la burtă”. **Termeni din domeniul tehnicii şi al comerţului: depozit** „stomac”.

Termeni din domeniul tehnicii tipografice: presă s.f. (în expresia **a intra la presă**): „a fi interogat, a fi anchetat”; **indigo** s. n. „infractor din aceeaşi tagmă / profilat pe acelaşi tip de delict”; (în expr. **tras la indigo**): „(fig.) asemănător, identic”.

Termeni din domeniul tehnicii generale şi al transporturilor: a se ambala v. refl. „1. a se mânja; 2. a se entuziasma; 3. a se lansa într-o discuţie”; **caroserie** s. f. „corp, trup”; **a îndoi (cuiva) caroseria** „a lovi, a bate (pe cineva)”; **elice** s. f. „limbă”; (în expresia **a face elice**): „a schimba de mai multe ori poziţia partenerii în timpul actului sexual”; **lest** s. n. „oameni”; **marşarier** s. n. (în expresia **a băga (în) marşarier**): „a bate în retragere pe ruta de întoarcere”. **Termeni din domeniul tehnicii generale, al transporturilor şi al chimiei: motorină** „rom”.

Termeni din domeniul tehnicii generale şi al tehnicii militare: colimator s. n. (în expresia **a lua în colimator**): „1. a critica aspru (pe un subaltern); 2. a ţine sub observaţie comportamentul sau acţiunile unei persoane cu scopul de a-i descoperi cu orice preţ greşeli şi puncte slabe; 3. a curta o persoană de sex opus”; **a percuta** v. i. „1. a executa un ordin (repede / fără crâcnire); a acţiona prompt; 2. a înţelege imediat o aluzie”; **rachetă** s. f. „gaze intestinale”.

Termeni inspiraţi din domeniul tehnicii şi cel pedagogic-educational: linginer s. m. „beţivan, alcoolic”. **Termeni din domeniul tehnicii şi al artelor: reflector** s. n. „chelie”. **Termeni din domeniul tehnicii şi al sportului: aparate** s. n. pl. (în expresia **a fi la aparate**): „a se afla în timpul contactului sexual”.

Termeni din domeniul industriei textile și comerțului: filator / filor „persoană care execută o operațiune de filaj; urmăritor”; **tapiserie** „1. haine; 2. fund”; **a tapisa** „a desfigura (pe cineva) în bătaie”; **textilă** s. f. / pl. **textile** „(obiect de) îmbrăcăminte”; **textilist** s. m. „(în jargonul nudiștilor): care poartă costum de baie pe plajă”;

Termeni din domeniul transporturilor: a accelera v. i. „a părăsi în fugă locul infracțiunii”; **aerodrom** s. n. „cheliu”; **alconaut** s. m. „bețiv, alcoolic”; **anvelope** s. f. pl. „șoșoni”; **avion** s. n. (în expresia **a-i cădea** (cuiva) **avionul**): „(d. un mesaj trimis din celulă în celulă) a fi interceptat de gardieni”; (în expresia **a trimite avion**): „a trimite un mesaj dintr-o celulă în alta sau dintr-un penitenciar într-altul (prin gardian, prin alfabetul Morse, printre gratii, prin deținuții transferați etc.)”; **bompres(or)** s. n. (în expresia **a avea bompresorul / bompresul mare**): (în limbajul marinarilor): „a avea nasul mare”; **bord** s. n. (în expresia **a lua la bord**): „a bea”; **a fi luat la bord** „a fi beat”; **bordaj** s. n. „sâni”; **a debarca** v. tr. „a concedia, a înlătura (pe cineva)”; **a decapota** v. tr. „a lovi (pe cineva) până la leșin”; **decola** v. i. „a evada din penitenciar”; **escală** s. f. (în expresia **a face o escală**): „a se opri la un local public înainte de a ajunge acasă”; **flotă** s. f. (în expresia **a avea flotă**): „(d. o potențială victimă) a avea bani”; **ghidon** „cap, țeastă”; **a ghidona** v. tr. „1. a teroriza, a forța / sili (pe cineva) să facă ceva; 2. a bate, a lovi”; **haltă** (în expresia **a face o haltă**): „a se opri la un local public înainte de a ajunge acasă”; **intersecție** s. f. (în expresia **a ieși la intersecție**): „a avea întâlnire cu cineva”; **a îmbarca** v. tr. „1. a aresta; 2. a închide; 3. a transfera dintr-un penitenciar într-altul”; **manevrant** „intrigant, om rău, pervers”; **mobră** „metodă de tortură în timpul anchetei, constând în legarea mâinilor infractorului între doi pereți și fixarea picioarelor cu ajutorul a două inele prinse pe un postament pentru a nu se putea mișca”; **a pedala** v. i. „a o șterge, a se face nevăzut”; **a remorca** „1. a lua cu sine (o persoană); a târî cu sila (o persoană); 2. a atașa (pe cineva) unui grup”; **remorcă** „1. soție, 2. persoană care urmărește pe altcineva”; **schimbător de viteză** s. n. „penis în erecție”; **semafor** s. n. „ochi”; **șalupă** „pantof scâlciat”; **șalupe cu scârț** „pantofi cu toc”; **tampoane** s. n. pl. „sâni”; **tampon** (în expresia **Bagă tampon!**): „Împinge! Hai!”; **a tampona** v. tr. „a avea relații sexuale (cu cineva)”; **tender** s. n. „fese voluminoase”; **tramvai** „traseul pe care circulă obiectele introduse ilicit într-o închisoare”; **tiristă** s. f. „prostituată care acționează mai ales în compania șoferilor de TIR”; **traseu** s. n. (în expresia **băiat de traseu**): „(deținut) cumsecade, de treabă”; **traseistă** s. f. „prostituată care acționează în zonele cu circulație auto intensă (de obicei, pe șoseaua de centură a marilor orașe sau în compania șoferilor de TIR)”; **tren** „razie a poliției”; **triaj** s. n. (în expresia **a da** (cuiva) **din fundul triajului**): „(adol.) a lovi (pe cineva) cu toată puterea”.

Termeni din domeniul tehnicii de calcul, informaticii și al utilizării computerului: calculator s. n. „cap de porc vândut la măcelării”; **a formata** v. tr. „a poseda sexual o femeie”; **a skipa** v. tr. (în expresia **I-am skipat**): „I-am sărit”; **Eject!** (interj.) „pleacă!”; **Resetează-te!** (interj.) „Pleacă! Dispari!”.

Termeni din domeniul electrotehnicii și al electronicii: baterii s. f. pl. „fesele atrăgătoare ale unei femei”; **boxe** s. f. pl. „sâni”; **a electrocuta** v. tr. „1. a privi (pe cineva) cu pasiune; 2. a îngrozi (pe cineva)”; **ecran** s. n. „față, figură”; **electric** (în expresia **a fi în pană de curent electric**): „a nu dispune de mijloace financiare”; **mufă** s. f. „față, mutră; partea inferioară a feței, gură”; **tranzistor** s. n. (în expresia **a avea o deviație la tranzistor**): „a nu gândi normal”; **radio-șanț / Radio Șanț** s. n. / n. pr. „1. bârfă; zvon; veste; 2. postul de radio american *Europa Liberă*”; **radio-tam-tam** s. n. „zvonist, deținut care îi informează pe ceilalți în legătură cu întâmplările petrecute în penitenciar”.

Termeni din domeniul telecomunicațiilor: **taxă inversă** (în expresia **a-i veni cu taxă inversă**): „a avea senzația de vomă; a vomita”; **telefon** s. n. (în expresia **a da un telefon**): „a se duce la toaletă”; (în expresia **a face (cuiva) telefon**): „a tăia (pe cineva) cu cuțitul pe obraz”.

Termeni din domeniul pedagogic-educational: **absolvent** s. m. „infractor cu o singură condamnare la activ; deținut care a terminat perioada de detenție”; **academie** s. f. „penitenciar”; (în expresia **a avea academie**): „a avea un cazier bogat”; **colegiu** s. n. „penitenciar”; **decan** s. m. „deținutul cu cea mai mare condamnare sau cu cele mai multe condamnări”; **diplomă** s. f. „dosar penal”; **extemporal** s. n. (în expresia **a da extemporal**): „a da declarație în scris despre o infracțiune comisă”; **facultate** s. f. „(perioadă de) detenție; (viața la) penitenciar”; **licențiat** s. m. „absolvent de liceu”; **macarencar** s. m. „deținut care și-a început pedeapsa înainte de vârsta majoratului”; **macarenco** / **Makarenko** s. n. „1. penitenciar; 2. pantaloni scurți”; **reciclare** s. f. (în expresia **a merge la reciclare**): „a executa o nouă pedeapsă”; **a studia** v. tr. / v. i. „a consuma băuturi alcoolice”; **teme** s. f. pl. (în expresia **a-și face temele**): „a da declarație la poliție”.

Termeni din domeniul politic: **deputat** s. m. „complice”; **ministru bulanelor** s. m. „Ministrul de Interne”; **nivel politic** s. n. (în expresia **a i se ridică nivelul politic**): „(d. bărbați) a intra în erecție”; **parlament** s. n. „local public în care se consumă băuturi alcoolice”; **senat** s. n. „restaurant de lux”; **senator** s. m. „patronul unui restaurant de lux”; **tratative** s. f. pl. (în expresia **a duce tratative**): „a sonda terenul pentru furat”. **Termeni din domeniul politic și al istoriei:** **ilegalistă** s. f. „(glum., eufem.) infractoare, delincventă”; **manifest** s. n. „recurs (în justiție)”. **Termeni din domeniul politicii și al economiei:** **comitet** s. n. (în expresia **a fi (om) de comitet**): „a fi bun, a fi om înțelegător / de înțeles”. **Termeni din domeniul diplomației:** **ambasadă** s. f. (în expresia **a strica ambasada**): „a rupe relațiile cu cineva”; **ambasador** s. m. „1. complice la un delict; 2. proxenet, pește”.

Termeni care îmbină referința ținând de domeniul medicinei cu aceea politică: **cleptocultură** s. f. „persoane corupte din vârful ierarhiei politice”.

Termeni din domeniul militar: **aghiotant** s. m. „hoț începător; însoțitor al unui hoț, complice”; **arsenal** s. n. „argumente convingătoare”; **binoclu** / **benoclu** s. n. „ochi”; **a se binocla** / **benocla** v. refl. „a se uita, a privi (cu atenție), a studia (pe cineva)”; **blindat** adj. „redus mintal, prost”; **bombă** s. f. „1. local de categorie inferioară, local rău famat; 2. veste / știre senzațională; turnură neașteptată; rezultat surprinzător într-o competiție sportivă; 3. (inv.) speluncă devenită loc de adăpost al vagabonzilor”; **brand** s. n. (în expresia **a da cu brandul**): „a lovi (tare) cu pumnul”; **F 16** „(ins) foarte beat”; (etimoul termenului **F 16** este acronimul omolog, folosit pentru a denumi, codat, un avion de observație / spionaj de producție americană, numit și *Stealth*); **flanc** s. n. „buzunar lateral”; (în expresia **a servi la flanc**): „(în jargonul hoților de buzunare) a fura dintr-un buzunar lateral / exterior al victimei”; **grenadă** s. f. (în expresia **pieptănat cu grenada**): adj. „cu părul vâlvoi, ciufulit”; **inamic** s. m. „polițist”; **locotenent-colonel** „chiștoc mare de țigară”; **a mitralia** „I. v. tr. a bate (un document etc.) rapid la mașina de scris; II. v. i. a vorbi foarte repede (și mult)”; **muniție** s. f. (în expresia **a da / oferi muniție de calibru greu**): „(d. organele de ordine) a aduce dovezi concludente pentru ca un infractor să fie incriminat”; **sentinelă** s. f. „soție, consoartă”; **spion** s. m. „1. ac de siguranță; 2. unealtă în formă de V cu care hoții forțează sau deschid ușa când cheia este în ușă”; (în expresia **are spion**): „buzunarul în care se află banii este închis cu ac de siguranță”; **torpilă** s. f. „sticlă cu băutură alcoolică”; **tranșee** (în expresia **a fi în tranșee**): „a avea o existență chinuită”.

Termeni din domeniul militar, tehnic și al chimiei: **trotul** s. n. „alcool; spirt; băutură alcoolică tare”, **a trotila** I. v. refl. „a se îmbăta; a bea”; II. v.i. „(d. prostituate) a face trotuarul”, **trotilat** adj. „în stare avansată de ebrietate, beat”. **Termeni din domeniul militar și juridic:** **instrucție** „bătaie încasată la secția de poliție”. **Termeni din domeniul militar și din transporturi:** **Baba și elicopterul / mitraliera** (expr. folosită d. două lucruri care n-au nimic în comun).

Termeni din domeniul militar și al sportului: **parașută** „1. femeie de moravuri ușoare / îndoielnice; 2. prostituată”; **parapantă** „prostituată; femeie de moravuri ușoare”.

Termeni din domeniul sportiv: **alpinist** s. m. „hoț de locuințe”; **a dribla** v. tr. „a păcăli (pe cineva)”; **a faulta** v. tr. „a lovi rău (pe cineva), a bate rău (pe cineva)”; **fentă** „păcăleală, înșelăciune”; **gardă** (în expresia **boxer cu garda inversă**): „homosexual”; **a lifta** v. tr. „a înșela”; **Maradona** n. pr. „metodă de jaf constând în percheziționarea victimei de către infractori deghizați în polițiști”; **maseur** „bătăuș, derbedeu”; **meci** (în expresia **a avea un meci cu cineva**) „a avea o dispută sau un diferend cu cineva”; (în expresia **începe meciul**): „începe scandalul sau bătaia”; **ofsaïd** s. n. (în expresia **a fi în în ofsaïd**): „(fig.) a acționa în mod necinstit, a comite un act ilegal”; **Olimpiadă** s. f. (în expresia **a fi la olimpiadă**): „a suferi o perioadă mare de detenție”; **placaj la țurloaie** „lovitură peste țurloaie”; **schiori** (în expresia **a fi pe schiori**): „1. a fi foarte beat; 2. a fi obosit; 3. a fi terminat”; **slalom** s. n. (în expresia **a face slalom**): „1. a evita o situație neplăcută; 2. a se feri să se întâlnească cu poliția”; **sportiv karatist** s. m. „homosexual”; **trambulină** s. f. (în expresia **a sări de la trambulină**): „(d. hoții de locuințe) a escalada balconul; a sări de la balcon”; **tușă** s. f. (în expresia **a face tușă**): „(sport) a fi jucător de rezervă”.

Termeni de apartenență referențială multiplă (aparținând lexicului interdisciplinar): **bază** s.f. „1. loc de întrunire a unei bande de infractori; 2. sediul poliției; (în expresia **a fi luat la bază / a băga la bază**): „a fi arestat (de către polițiști)”; **bazin** s. n. (în expresia **a fi tare în bazin**): „a avea șezutul mare”; **bușon** s. n. (în expresia **a face respirație bușon la bușon**): „a săruta pe gură”; **bușon la bușon**: „1. respirație gură la gură; 2. sărut”; **buton** s. n. „mamelon”; **cabinet** s. n. (în expresia **a avea cabinet**): „a avea situație materială bună”; **cartuș** „1. amestec de rugină și var, învelit într-o cârpă uscată, pe care deținuții îl aprind prin frecare pe cimentul podelei; 2. (glumet) virilitate, potență; spermă; 3. ambalaj de carton care conține zece pachete de țigări; conținutul ambalajului respectiv”; (în expresia **a merge la cartuș**): „a fi condamnat la moarte”; **clișeu** (în expresia **are clișeu**): „(cineva) are corp frumos, are fizic atrăgător”; **Clișeu!** „Nu merge! Nu ține!”; **compas** s. n. (în expresia **a mări compasul / a întinde compasul**): „a merge repede; a se grăbi, a iuți pasul; a fugi”; **curent** s. n. (în expresia **a se lăsa dus de curent**): „a acționa sub influența unor factori exteriori; a-și trăi viața fără a lua decizii privitoare la propria persoană”; **a desena** v. tr. „a denunța, a trăda”; **deșeu** s. n. „om de nimic, hahaleră”; **diagramă** s. f. (în expresia **a schimba cuiva diagrama**) „a băga pe cineva la închisoare, a închide; a aresta”; **echipa** v. refl. „(eufem.) a îmbrăca uniforma de deținut”; **elastic** s. n. (în expresia **a avea elastic**): „a avea succes la bărbați”; **element** s. n. „tânăr rău, scandalagiu sau depravat”; **a emigra** v. tr. „a evada din penitenciar”; **emigrant** s. m. „evadat”; **extern** (în expresia **a lucra extern**): „a fura în afara orelor de serviciu”; **extremă** „buzunarele din dreapta și din stânga ale pantalonilor”; **far** s. n. „ochi”; **fază** s. f. (în expresia **a fi pe fază**): „1. a fi vigilenț; 2. a fi stăpân pe situație; a fi bine informat; 3. a profita de situație”; **fix** s. n. (în expresii): **a fi sărit de pe fix** „a fi nebun / tâcnit sau zurbagiu”; **la fix** (adv.): „exact ceea ce trebuie, la perfecție”; **pus la marele fix** „îmbrăcat (foarte) elegant”; **gumă** s. f.

„fițuică”; *gumă care șterge / de șters SIDA* „prezervativ”; **incintă** s. f. (în expresia **a fi adus la incintă**): „a fi băgat la închisoare”; **index** s. n. (în expresia **a pune la index**): „1. a socoti, a trata (pe cineva) ca nedemn sau primejdios; 2. a interzice (ceva)”; **inspector** s. m. „hoț care umblă prin cartier spre a sesiza locurile favorabile viitoarelor spargerii; complice care vinde ponturi hoților”; **interior** s. n. (în expresia **a poseda interior**): „a fi deștept”; **interval** s. n. „duel pentru stabilirea, prin forță, a șefiei unei bande de infractori” (în expresia **a face un interval**): „a se lua la bătaie, a se bate”; **a ieși la interval** „a plăti tratația (cuiva), a face cinste (cuiva)”; **intervenție** s. f. „spargere, furt”; **inventar** (în expresia **a-i face cuiva inventarul**): „a ancheta pe cineva”; **invers** adj., adv. (în expresia **a fi invers**): „a fi homosexual”; **jet** s. n. „informator, denunțator”; **laborator** s. n. (în expresia **a fi dus la laborator**): „a fi anchetat la poliție”; **laterală** s. f. „buzunarul exterior al îmbrăcăminții”; (în expresia **a sălta în laterală**): „(în jargonul hoților de buzunare) a fura dintr-un buzunar exterior al victimei”; **lichid** s. n. „băutură alcoolică atare; spirt”; **lupă** s. f. (în expresia **a fi sub lupă**): „a fi urmărit / studiat / cercetat”; **a manevra** v. tr. „a se ține de intrigi, a-i face (cuiva) rău; a denunța, a trăda”; **manevră** s. f. „1. faptă antisocială; 2. obiect interzis în penitenciar”; (în sintagma **omul manevră** s. m.): „deținut descurcăreț care știe să facă rost de tot ce are nevoie”; **a marca** v. tr. „a lovi tare (pe cineva), a bate; a desfigura (pe cineva)”; **marcă** „mafiot, șmecher, om (versat) din lumea interlopă”; **mașină** s. f. (în expresia **a pune mașina pe burtă**): „a se defecta”; **material** s. n. „bani”; **metru** s. m. (în expresia **un metru**) „un an de detenție”; **a bea la metru** „a bea mult și fără a ține cont de calitatea băuturii”; **mulaj** s. n. (în expresia **a lua cuiva mulajul**): „a lovi pe cineva peste față”; **obiectiv** s. n. (în expresia **obiectivul n-a fost găsit sau nu a fost prins**) „infractorul a scăpat / n-a fost găsit”; **a opera** v. i. „a fura, a comite infracțiuni”; **organ** s. n. „polițist”; **origine** s. f. (în expresia **a trimite pe cineva la origine**): „a înjura pe cineva de mamă”; **a perfora** v. tr. „a dezvirgina (o fată)”; **posterior** s. n. „fese”; **prefix** (în expresia **a schimba prefixul**): „a împlini o vârstă la care se schimbă prima cifră a numărului de ani”; **a presta** v. i. „a întreține relații sexuale (cu un bărbat) pentru a obține avantaje materiale”; **priză** s. f. (în expresiile): **a avea priză** „a avea influență; a se bucura de apreciere”; **a fi în priză** „1. a fi vigilent, atent; 2. a vorbi mult; 3. a-și face datoria cu conștiinciozitate; 4. a fi bine informat; 5. a fi bătut pentru a mărturisi o infracțiune”; **a dormi cu capu-n priză**: „a fi răcit din cauza curentului”; **a-i face cuiva o priză** „a-i face cuiva o relație pentru a ocupa un post; **în priză** „misiune la care participă mai mulți polițiști”; **rotație** s. f. (în expresia **a face rotație**): „a-i trimite (cuiva) dosarul în instanță”; **stagiar** s. m. „arestat preventiv”; **stagi** s. n. „perioadă de detenție”; **stop** s. n. (în expresia **a fi pe stop**): „a fi la ciclul menstrual”; **talon** (în expresia **a lua cuiva talonul**): „1. a mutila (pe cineva); 2. a face rău (cuiva); a da (pe cineva) afară din serviciu”; **teorie** s. f. (în expresia **a face teorie cuiva**): „a face morală cuiva, a certa pe cineva”; (în expresia **a face teoria bășului de chibrit**): „a vorbi neconvincător pe o anumită temă”; **teren** s. n. (în expresia **a face muncă de teren**): „(d. hoți) a merge la furat în altă localitate decât aceea de domiciliu”; **tratament** s. n. (în expresia **a fi în tratament**): „(d. infractori) a se ascunde; a se lăsa un timp de infracțiuni”; **valabil** adj. (în expresia **a fi valabil**): „1. a fi înțelegător, a fi bun; 2. (la feminin – d. o femeie) a fi atractivă din punct de vedere sexual”; **viteză** s. f. (în expresia **la viteză!**) „Hai, pleacă (odată)! Cară-te! Roiul!”; **volum** s. n. „sticlă cu alcool; (la pl.) băuturi alcoolice”.

3. Ca o primă **concluzie** la materialul faptic deosebit de bogat și – suntem convinși – extrem de interesant prezentat mai sus, se poate evalua – în mod direct, statistic – importanța specială a anumitor domenii referențiale, cum ar fi cel al medicinei, al tehnicii (generale), al sportului, cel militar și, mai de curând, al economiei,

finanțelor și comerțului. (Termenii de specialitate care vin din sfera, mai apropiată de limbajul comun, a „limbii de atelier”, corespunzătoare meșteșugurilor, mai mult sau mai puțin tradiționale, merită o abordare separată).

Pe de altă parte, se poate aprecia în mod justificat că principalul mecanism care a condus la formarea unor astfel de termeni „colorați” este deviația semantică, reprezentată de **metaforizare** (care, indiscutabil, posedă o putere de generare de noi sensuri mult mai mare decât **metonimia**) – al cărei rezultat este sporirea efectului expresiv mai ales dacă: 1. trasaturile distinctive ale termenului propriu și ale celui figurat aparțin unor sfere semantice cât mai puțin compatibile: de ex. *calciu* „șampanie; băutură întăritoare”; 2. termenul figurat provine dintr-o clasă de cuvinte cu un câmp semantic cât mai restrâns (în sensul propriu): de ex. *monetar* (în expresia *a-i face cuiva monetarul* „a jefui pe cineva”), *salupa* „pantof”; 3. termenii provin din stiluri cât mai departate de stilul familiar-argotic: de ex. *ludovici* „indispensabili”, *recepție* (în expresia *a face recepția* „a fura”), *segment* „picior”. Ca regulă generală, se poate spune că un termen propriu va dezvolta din trasaturile lui distinctive sensuri conotative mai expresive cu atât mai mult cu cât este mai concret: de ex. *termometru* „bastonul de cauciuc din dotarea polițiștilor”, cf. *tighel* „dojana”.

Firește, o contribuție deosebită la acest interesant mozaic terminologic o are și creația lexicală, manifestată prin procedee / mecanisme de formare a cuvintelor dintre cele mai felurite: al derivării, al compunerii, al acronimiei, al trunchierii, al conversiei, al creației analogice (cel mai adesea glumețe sau fanteziste, de ex. *țuicomicină*), al proliferării analogice (de ex., de la *parașută* „femeie de moravuri ușoare / îndoielnice; prostituată” s-a ajuns la *parapantă*, de la *clanță* „gură” – la *ială*) etc.

Aprobați sau nu – din punct de vedere normativ, ori etic și estetic – termeni precum cei citați mai sus aparțin totuși limbii române, cunoscând o proliferare relativ însemnată în mediile netradiționaliste, ba chiar și în limbajul specific presei; prin urmare, ei merită toată atenția din partea lexicologului și a lexicografului (așa cum se întâmplă – dovadă, în primul rând, dicționarele publicate acolo – în țări mult mai avansate în domeniu, cum ar fi Franța, Marea Britanie, S.U.A., Italia, Germania etc.).

Bibliografie

- Astaloș, George, *Miniglosar argotic*, în „*Luceafarul*”, 27 / 1993, pp. 8-10
Collins Cobuild *English Dictionary*, Harper Collins Publishers Ltd., 1997
Coteanu, Ion, Bidu-Vrâncianu, Angela, *Limba română contemporană*, vol. II, E.D.P., 1975
Croitoru-Bobârniche, Nina, *Dictionar de argou al limbii române*, Editura Armina, Slobozia, 1996
Dicționar enciclopedic, Editura Enciclopedică, vol. I – 1993, vol. II – 1996, vol. III – 1999, vol. IV – 2001 (DE)
Dorcescu, Eugen, *Metafora poetică*, Editura Cartea Românească, 1975
François-Geiger, Denise, Goudaillier, Jean-Pierre, *Parlures argotiques*, în „*Langue française*”, 90 / 1991, Larousse
Lewin, Esther, Albert E., *The Wordsworth Thesaurus of Slang*, Cumberland House, 1995
Lupu, Coman, *Observatii asupra argoului studentilor*, în *LL*, 3 / 1972, pp. 349-354
Marouzeau, J., *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, 1951
Moise, Ion, *Studii de lingvistică generală*, Editura Tip-Naste, Pitesti, 1994, cap. 6: „*Argotisme noi*”, cap. 7: „*Note de argou militar*”, pp. 63-78
Partridge, Eric, *The Wordsworth Dictionary of the Underworld*, Cumberland House, 1995
Slave, Elena, *Expresivitatea metaforei lingvistice*, în *LR*, 4/1966, pp. 329-332
Slave, Elena, *Metaforele limbii române*, T.U.B., Universitatea din București, Facultatea de Limbi și Literaturi Straine, 1986
Tandin, Traian, *Limba infractorilor*, Editura Paco, București, 1993
Tohăneanu, G. I., „*Argoul*” ostasesc, în „*Orizont*”, 28, 5/1977, p. 4

Țațomir, Nicolae, *Expresii argotice*, în „Cronica”, 32, 47/1987, p. 2
Vianu, Tudor, *Studii de stilistica*, E.D.P., 1968, cap. „Problemele metaforei”, pp. 199-293
Volceanov, Anca, VOLCEANOV, George, *Dictionar de argou și expresii familiare ale limbii române*, Editura Livpress, 1998, Bucuresti
Volceanov, George, DOCA, Ana-Dolores, *Dictionar de argou al limbii engleze*, Editura Nemira, 1993, Bucuresti
Wald, Henri, *Metafora si concept*, în VR, (XVII), 9/1963, pp. 136-143
Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language, Gramercy, New York / Avenel, 1994.

THE PRESENT-DAY PREPOSITIONS USED IN THE ROMANIAN LANGUAGE

Adina MATROZI MARIN
University of Pitești

Abstract: In this article we try to make a complete list of the prepositions used in the Romanian language nowadays. Studying their etymology (as indicated by Micul dicționar Academic) and the texts where they have appeared for the first time we came to the conclusion that the most important prepositions come from Latin, followed by those formed in Romanian. Most prepositions in the basic lexical fund have an interesting semantic evolution and we study the semantic and functional values of two important polysemantic prepositions (*a*, *la*) whose common feature is that they are used in phrases that are equivalent to the synthetic casual forms.

Keywords: prepositions, basic lexical fund, synthetic casual forms

Limba română actuală înregistrează un număr mult mai mare de prepoziții și locuțiuni prepoziționale decât numărul prepozițiilor existente în textele din secolul al XVI-lea, pe de o parte datorită elementelor noi create pe terenul limbii, și pe de altă parte datorită formațiilor neologice (existând, însă, și forme care nu s-au păstrat).

a = pp. [At.: Dosoftei, V.S. 12/1/E: lat. *ad*] = *la*;

a = pp. [At.: DA ms/ E: fr. *à*] = *de câte*;

apud = pp. [At.: DEX2/Abr: ap./E: lat. *apud*] = indică o citare preluată de la alt autor după;

asupra = pp. [At.: Psalt. Sch. 162/ V: -ră, -re/E: ml *ad+supra*] cu variantele *asupră* și *asupre*;

bez = pp. (înv.) [At.: (a. 1799) Uricariul III, 7/E: vsl];

ca = semiprepoziție [At.: Cod. Vor. 144/5/E: ml. *quam*];

către = pp. [At.: Cod. Vor. 27/3/V.: -tă, -ră, -ru, *cătră*, *către*/ E: ml. *contra*] cu variantele *cătră*, *cătru*, *cătră* și *către*;

cât(-ă) = a. pp. [At.: Cod. Vor. 123/10/V: (înv.) *căt*, *cătă*/Pl.: *cîți*, -e, (55-56) -uri/E: ml. *quotus, cata*] = *precum*;

b. pp. (Îl pp) ~ *despre* (sau *pentru*) = *în ce privește*;

conform = pp. [At.: (a. 1856) URICARIUL IV, 414/1/ Pl: ~i, ~e/ E: fr. *conforme*];

contra = [At.: P. Maior, Ist. 271/3/V. : *coantra*, *condra*, *condră*, *condri*/ E: lat. *contra*] cu variantele *coandă*, *coantră*, *condra* și *condrî*;

cu = pp. [At. Cod. Vor. 24/12/ E: ml *cum*];

de = pp. [At.: Psalt. Hur. 2/V: (reg) *dă*, *di*/ E: ml *de*] cu variantele *dă* și *di*;

decât = pp. [At.: Psalt. Sch. 117/9/ E: *de+cât*];

dedesubt = pp. [At. : Psalt. Hur. 118 r/7/V: ~*upt*/ Pl: (10-13) ~uri/E: *de+de+subt*] cu varianta *dedesupt*;

denadâncul = pp. *dinadâncul*;

denainte = pp. *dinainte*;

denapoi = pp. *dinapoi*;

denastânga = pp. *dinastânga*;

de pe = pp. *de*;

despre = pp. [At.: M. Costin, ap. LET2 I, 267/ E: *de+ spre*];

dimpotrivă = [At.: Cantemir, I. I. I, 164/ V: *dinp~*, (îrg) *dinprotivă*, (înv) *~protivă*/ E: *de+ împotrivă*] = pp. (Îf. *dimpotriva*) *din contra*;
dîmprejurul = pp. [At.: Dosoftei, V.S. septembrie 17/ 27/E: *de+ împrejurul*];
din = pp. [At.: Cod. Vor.2 1/8/V: *deîn*, *den*, *dîîn*/E: *de+în*] cu varianta *dîîn*;
dinaintea = pp. [At.: I. CR. I, 277/E: *de+ înaintea*];
dinapoia = pp. [At.: C. Petrescu, S. 170/ p: *~po-ia*/ E: *de+ înapoia*];
dincoace = pp. [At.: Odobescu, S.III, 34/ A și: *dincoace*/ E: *de-+încoace*];
dincolo = [At.: Odobescu, S.I, 109/ A și: *dincolo*/ E: *de-+încolo*];
dîndărătul = pp. [At.: CADE/ E: *de+ îndărătul*] *dinapoia*;
dînspre = pp. [At.: Xenopol, ap. TDRG/ E: *de+înspre*];
dîntre = [At. PRAV.271/V: *den~* /E: *de+între*];
dîntu = pp. [At. Cod. Vor. 2 21v/2/V: *dîîn ~-E*: *de+întu*];
drept = pp. [At. Psalt. Hur. 50 2/5/ V: (1-108) *dir~a*, (122) *drit* sn, (147-155) *depu*, *der~*, *derepto*, *dereptu* pp/ Pl: *~pți*, *~e a*; *~uri* sn/E: ml *directus* (109-146) după fr *droit*]; variantele sale sunt *dept*, *dere* și *dri*;
după = pp. [At.: Cod. Vor.2 1/1/V: *depe*, *despre*, *~pre*/ E: lat. *de post*]; *dupre*, *dupu*;
dupră = pp. *de*;
dupren = pp. *de*;
fără = pp. [At.: Cod. Vor. 36/11/V: *făr*, *făre*, (reg.) *fănă*, (Trs) *for*/ E: ml *foras*] = afară, cu variantele *făr*, *făre* și *for*;
împotrivă = pp. [At.: Tetraev., (1574), 245/ V: (îvp) *~va*, *~protivă*/ S și (nrc) *în potrivă*/ E: *în-+ potrivă*], având variantele *împotriva* și *împrotivă*;
împrejur = pp. [At.: Varlaam, C.109/ V: (înv) *~egiur*, *~ul*/ E: *în+pre+jur*];
în = pp. [At.: Cod. Vor. 33/6/V: *~n*, (înv) (*î*)*r*, *îm*-E: ml *in*];
înainte = pp. [At.: Cod. Vor. 46/13-14/V: *~a*, (înv) *ainte*, *îrainte*, *rainte*, (reg) *aintre*, *amainte*, *înaintre*, *înante*, *înantre*, *mainte*, *mainti*, *măinte*, *naintre*, *nainte*, *năinte*/S și: *înn~*, *nainte*/ E: ml **in ab ante*] cu varianta *nainte*;
înapoi = pp. [At.: Dosoftei, PS. 288/42/V: *~a*, *înap~*, *îra~*, *na~*, *năp~*, *ra~*/ S și: *înn~a~*/ E: *în-+apoi*] cu variantele *napoi* și *năpoi*, dar și *înapoia* și *înapoi*;
înlăuntru = pp. [At.: Prav. 1103/ V: *~l* pp, (înv) *înlă~*, *înlăuntu*, *înlăutru*, *înlân~*, *înlon~*, *înlun~*, *înnon~*, *înnun*, *înnon~*, *înnun*, *lân~*, *lon~*, *lun~*, *nontru*, *nuntru*/ S și: (înv) *înnăuntru*/ Pl: (înv, sn) *~ruri*/ E: ml **(in) illac intro*];
îndărăt = pp. [At.: Coresi, EV. 392/18/V: *~ul*, (reg) *~drăpt*/ E: ml **in-de-retro*];
înde = pp. [At.: Conachi, P. 54/V: (Mol; înv) *ande*/ E: *în+de*] (Îrg) 1. spre; 2. (înaintea unui pronume la plural) între; 3. împreună;
înspre = pp.[At.: DA/E: *în+spre*] 1. (cu sens local) spre; 2. (temporal) către; 3. (modal) aproape (apare și în varianta *unspre*);
între 1= pp. [At.: Cod.Vor., ap. DA/E: ml *inter*];
între 2 = pp. [At.: Cod. Vor. 72/12/E: lat *ante*] în fața; în dreptul; lângă; (înv) spre; față de;
întu = pp. [At.: Cod. Vor. 3/14/E: ml *intro*];
la = pp.[At.: Cod.Vor. 2 20v/10/E: ml *illac*];
lângă = pp. [At.: Palia (1581), ap. GCR I, 38/V: (îrg) *lân~*/E: ml *longum ad*];
mulțumit, *~ă* = [At. Coresi, EV. 117/V: (îvp) *~țăm~*, *~țem~*, *~țim~*/Pl: *~ri*/E: *mulțumi*] pp. (Ced; Îf *mulțumită*) cu ajutorul, prin intermediul Și: *datorită*, *grație*; cu variantele *mulțămit* și *mulțemit*;
nastânga = [At.: M. Costin, O. 153/ E: *în+ a- stânga*], de obicei precedat de prep. *în*;
ot = pp. [At.: (a. 1573) Cuv. D. Bătr. I, 21/14/E: slv];

până = pp. [At.: Psalt. Hur. 48r/10/V: (îrg) *pănă, pără, pār, pân*, (înv) *pană, păn*, (reg) *par, pânî, pără, pene, pună*/E: ml *paene ad*] apare și în variantele *pără, pene, pănă*;
pângă = pp. [At.: Mândresu, L.R. 18/V: (reg) *păn~, pin~, prân~/E: pe+lângă*] (reg) exprimă contactul cu un plan, indicând orientarea prin alăturare față de un reper: *pângă gard*, cu variantele *pingă, prângă, pângă*;
pânprejur = pp. *primprejur*;
pe = pp. [At.: Psalt. Hur. 114 r/3/V: (îvp) *pă, pre*, (îrg) *pi*, (înv) *pri*, (reg) *pa, pî, pră, prî*/ E: ml *super, per*] cu variantele *pa, pă, pră, pre*;
pedri = pp. [At.: Conv. Lit. XX, 1014/ V: (reg) *padri, pădri, părdă, părdi, ~re, petre, petri*/ E: nct] (Trs)1. *înaintea*, 2-3 (în sau) *prin fața*; 4. *vizavi*; dar și cu variantele *pedre, petre, petri, padri, pădri, părdă, părdi*;
penpregiur = pp. *primprejur*;
penprejur = pp. *primprejur*;
pentru = pp. [At.: (a. 1626) GCR I, 74/2/ V: (îrg) *păân~, păn~, pântu, pân~, pântu, pean~, peân~, ~ră, ~tu, pin~, pintu, pre~, pun~/ E: pe+întru*] precum și varianta *pentu, pântru, pântu*;
per = pp. [At.: Galan, B. I. 60/ E: it. *per*, ger. *per*] (d. prețul unei mărfi raportat la o unitate de măsură) *pentru, de fiecare*;
peste = pp. [At.: Cod. Vor. 18/31/V: (îrg) *păstă, păs~, păște, păstă, ~spe, ~spre, ~tă, ~tre, pește, pista, pis~, piște, prăstă, prestă, pres~, pris~, pristi*/ E: *pre+spre*] având și variantele *pespe, pespre, pestă, pestre, pește, pista, pistă, piste, piște* dar și *păstă, păste, păstră, păște* și *prespre*;
pinpregiur, pinprejur = pp. *primprejur* și cu variantele *prenpregiur, prenprejur*;
po = pp. [At.: Contribuții, III, 80/ E:slv] (Slî) *câte*;
prijur = pp. [At.: (cca 1550). Cuv. D. Bătr. II 455/29/V: (înv) *prigiur*/ E: *pre+ jur*] (Înv) 1. *împrejurul*, cu varianta *pregiur (prejur)*;
prez = pp. [At.: Prav. Cond. (1780), 136/E: slv];
prin = pp. [At.: Coresi, EV. 155/V: (pop) *pân, pin*, (înv) *păn, pen, pren*; ~îîn, (reg) *pim, prân*/ E: *pre + în*];
printre = pp. [At.: Prav. 209/ V: (îvp) *pi~, (îrg) pân, pântră, pen~, pintră*, (înv) *pren~, ~ră*, (reg) *păn, pinte, pintri, prântră*/ E: *pre + între*]; și cu variantele *păntre pântă, pântre, prentă* și *prentu*;
printru = pp. [At.: Psalt. Hur. 74v/18/V: *pen~, (pop) pân~, (îrg) păn~, pin~, (înv) păîn~, pean~; peîn~, pentr, preîn~, priîn~, pren~, (reg) pântu, pântu, pentu, pintu, prîntra, prîn~, pun~/ E: pre+întru*] și cu variantele *prântru, prântu; pinte, pintra, pintră, pintre, pintri; prântra, prântră, prântru, prântu, preantru*;
pro = pp. [At.: DN3/ E: lat. *pro*];
spre = pp. [At.: Coresi, Ev. 48 / E: ml. *super*];
sub = pp. [At.: Psalt. 25/V: ~T, (îvp) *supt*, (înv) *sup, suptu, sopt*, (reg) *su*, (îvr) *sutu* / E: ml *subtus*] și cu varianta *subt*;
supra = pp. [At. Dosoftei V.S. septembrie 1r/14/ E: lat. *supra*];
via = pp. [At.: ENC. ROM./ E:fr. *via*, ger. *via*];
za = pp. [At.: (a. 1521) Hurmuzachi, XI, 843/ E: slv. *зд*].

Cuvintele cu formă unică, variate semantic, funcțional și nu în ultimul rând ca origine lexicală, oferă, inevitabil, o rețea bogată de direcții evolutive. (cf. I. Costa, cap. 12, 2003, p. 1) Itemurile lexicale evoluează, deoarece același item poate apărea în contexte diferite dând naștere unor sensuri noi, derivate din cele preexistente. Două

exemple reprezentative privind atât evoluția cât și eterogenitatea funcțională a prepozițiilor sunt prepozițiile polisemantice *a* și *la*.

A

Prepoziția *a* exprima încă din limba veche asemănarea: *Miroase a tei*, iar prepoziția neologică marchează distribuția: *Au fost trimise trei colete a două kilograme*. În cea de-a doua situație, prezența prepoziției este condiționată de prezența unui numeral în construcția prepozițională, ca determinant al substantivului de bază: *cinci caiete a 800 de lei*.

Prepoziția constituie și marca infinitivului pe care îl precedă în orice construcție, cu excepția situației în care construcția la modul verbal nepersonal urmează verbul *a putea* (și uneori regional după verbul *a ști*) sau construcțiile relative infinitivale: *Nu-i ce povesti*. (cf. Gramatica limbii române, vol. I, 2005, p. 626), situație în care, la fel ca și prepoziția *de*, în cazul în care constituie marca supinului, reprezintă o prepoziție non-referențială.

Prepoziția *a* se folosește corect în construcții cu valoare de genitiv când este vorba de un cuvânt total sau parțial invariabil - acesta fiind chiar cuvântul legat de prepoziție sau numai determinantul lui: numeral – *tată a trei băieți*, sau alt cuvânt cu valoare cantitativă – *exemplul a numeroși frunțași*, dar și pronume – *valoarea a ceea ce s-a construit* și adjectiv calificativ – *părerea a anumiți colegi, a diferite colege*. În anumite situații, construcția cu *a*, reprezintă singura modalitate de redare a genitivului (la numerele, pronumele *ce* și *ceea ce*, la adjectivul nearticulat *numeroși*), în timp ce în altele, ea concurează cu forma de genitiv (*a anumiți/anumitor; a parte din/unei părți din*).

Relația de genitiv se marchează obligatoriu prin prepoziția *a* în următoarele situații:

- când termenul subordonat este exprimat printr-un nominal cantitativ invariabil sau un nominal asociat cu un determinant cantitativ: *recompensa a doi dintre ei; consultarea a două dicționare*;
- un pronume invariabil sau o propoziție relativă introdusă printr-un relativ invariabil: *descoperirea a ceva deosebit; pledoarie împotriva a ceea ce a fost declarat*. (cf. Gramatica limbii române, 2005, vol. I, p. 614)

Studiind aspectul marcării analitice a cazurilor, în capitolul dedicat dificultăților de identificare a acestora, G. Pană Dindelegan (2003, p. 14), susține ideea că exprimarea analitică “nu trebuie înțeleasă în sensul că substantivul sau pronumele următor se află în cazul genitiv, respectiv dativ”. Întregul grup al determinantului (prepoziție + substantiv sau pronume) ocupă o poziție sintactică de genitiv sau de dativ, situație în care cazul substantivului sau al unui substitut al acestuia este impus de prepoziție (prin urmare, acuzativul). Este ales ca exemplu *grație a șapte profesori*, unde este clar că prepoziția *a* cere un termen în acuzativ, dar unde grupul determinant în ansamblu este echivalent cu un dativ, astfel explicându-se și apariția sa în context alături de prepoziția *grație*.

Construcțiile prepoziționale cu *a* sunt gramaticalizate în aromână pentru exprimarea relației de genitiv. Prepoziția poate fi urmată de un substantiv determinat prin articol definit enclitic *casa a vinițăl'ei* - *casa vecinei* sau proclitic, situație în care articolul fuzionează cu prepoziția *al u Toma*. (cf. C. Stan, 2005, p. 89)

În mod excepțional, prepoziția *a* se folosește și cu valoare de dativ, tot cu numerale sau cu pronume ca: (*ceea*) *ce*, după prepozițiile care cer dativul: *datorită a trei factori* și după adverbe de tipul *contrar*: *contrar a (ceea) ce știam*, încă din limba veche (și în special în cadrul grupului verbal).

Dativul regim al unor verbe sau adjective era mai frecvent în româna veche. În unele traduceri acesta apare ca urmare a păstrării sintaxei originalului slav (*vinovat cuiva*), mai rar a celui latin (*a crede cuiva* în *Palia* de la Orăștie, în conformitate cu verbul latinesc *credo*, cu regim cazual dublu, de dativ și acuzativ). În româna actuală, în special în stilul publicistic se observă tendința de extindere a dativului în locul construcțiilor prepoziționale ale unor verbe, adjective sau adverbe (*tradițional poporului*, *a se integra mediului*). (cf. C. Stan, 2005, p. 90)

Grupările cu prepoziția *a* (atestată încă din limba arhaică), ce exprimă o relație de dativ, reprezintă tipul romanic, continuator al construcției cu prepoziția *ad* (la). Dativul analitic cu *a*, era mai frecvent în româna veche, restrângerea utilizării sale începând din ultima parte a secolului al XVI-lea, textele vechi fiind ilustrative pentru concurența dintre dativ și construcția echivalentă *a + acuzativ*: *să judece săracului*; *să judece a sărac* (Coresi, *Psaltire slavo-română*, 1583, în ILRL, 122 apud C. Stan, op. cit., p. 93)

LA

Prepoziția *la* se folosește și ea în construcții cu valoare de dativ - complement indirect (în special în comunicarea orală), de obicei la aceleași categorii de cuvinte total sau parțial invariabile ca și *a*, cu excepția lui (*ceea*) *ce*: *S-au dat premii la trei elevi / la o parte dintre ei*. *La* apare în construcții echivalente dativul încă din limba veche: “*Du acestu giurelu la miișul*” (Cod. Vor., 26r/8-9), dar este întâlnită și înaintea numelor de țări, acolo unde în limba actuală se folosește în: *merseră pre urma lui până la Asia* (Cod. Vor., 14, 10-11).

Popular și regional s-a extins această folosire a prepoziției la orice substantiv comun și propriu și la pronume; construcția cu *la* + substantiv comun la plural: *Le-am dat la copii* este în general populară și familiară, în timp ce *la* + substantiv comun la singular: *I-am dat la un copil* și în special + nume proprii de persoane: *I-am spus la Viorica*, reprezintă construcții regionale: *Am împărțit la toți*.

Atât prepoziția *a*, cât și *la* din construcțiile analitice ale dativului sunt golite de sens, funcționând ca mărci ale acestor cazuri. Pentru cantitativele cu statut flexionar dublu, construcțiile cu prepoziția *a* se află în variație liberă cu formele de genitiv-dativ: *părerea a câțiva/câtorva*; *a mulți/ multora*. Există și construcții în care adjectivele sunt asimilate cantitativelor, și prin urmare, admit două modalități de construcție a genitivului, atât sintetică, cât și analitică: *părerile a diverși/diverșilor cercetători*. (cf. Gramatica limbii române, vol. I, 2005, p. 614)

În meglenoromână relația de genitiv este realizată relativ frecvent prin construcții cu *la*: *pul la babă - puiul mamei*. Cu același rol se utilizează și alte prepoziții în structurile negramaticalizate din dacoromâna populară: *de la acoperișul de la casă*. (cf. C. Stan, 2005, p. 89)

Valoarea principală a prepoziției *la* este cea locativ-temporală, indicând direcția și punctul de contact. În cazul acestor construcții, prepoziția, plină din punct de vedere semantic, funcționează ca predicat relațional, atribuind roluri sau cazuri: *Vino cu noi la mare*; *A ajuns la prânz/ șapte/ ora opt*. *La* mai poate exprima și un raport final, destinația acțiunii, alături de o formă de supin sau un substantiv verbal: *Pleacă la arat*, dar poate intra și în structura circumstanțialului de relație: *George este olimpic la fizică*.

Prepoziția este regizată, având doar rol de transmițător al rolurilor tematice în exemple precum *a apela la*, *a recurge la*, unde singura ocurență posibilă în grupul prepozițional subordonat este cea a prepoziției analizate, iar funcția sintactică a acestora este cea de complement prepozițional.

În unele construcții, prepoziții precum *la*, *peste*, *sub* nu mai funcționează ca elemente de relație, ajungând să exprime aproximarea atunci când se află în vecinătatea numeralelor (statutul lor este apropiat de cel al semiadverbelor).

Ex.: *Câștigul anual a fost de peste/sub trei la sută;*

Marfa costă la/peste/sub 50.000 de lei kilogramul.

La fel se întâmplă și cu *până la*, *ca la*, însoțite sau nu de *vreo* sau cu locuțiunea în *jur de*: *Au fost aduse până la 10 kilograme de ajutoare de persoană.*

La nu mai are rol de element conector nici în exemple precum: *Au plecat la oameni!* sau *Au adus la mâncare!* în care are rol cantitativ (fiind echivalent cu adjectivul *mult*), funcțiile sintactice de subiect și complement direct nefiind compatibile cu realizări prepoziționale (*pe* este singura prepoziție ocurență în grupul prepozițional cu funcția de obiect direct).

La apare ca formant în cadrul unor locuțiuni prepoziționale care cer genitivul: *la dreapta*, *la stânga*, *la îndemână*.

La apare și în construcții cu funcție de circumstanțial de mod, acestea tinzând să aibă valoare locuțională: *A ales temele la întâmplare*. Unele construcții modale au caracter colocvial; acestea sunt puține, în general calchiate după limba franceză: *la pas*, *la trap*, *la galop*, *la discreție*, *la perfecție*. Construcțiile populare cu *la* sunt rezultatul evoluției semantice a unor circumstanțiale de loc sau provin de la indicații spațiale, vizuale sau instrumentale: *a fi la strâmtoare/la ananghie*; *a ajunge/ a pica la țanc*; *a fi prieten la cataramă*; *a fi la cușite cu cineva*.

Construcțiile familiare argotice conțin mai mult categorii semantice: *la nimereală*, *la plesneală*, construite după modelul *la întâmplare*, (probabil calchiat din franceză *au hasard*) implică ideea de scop, "prezentând acțiunile ca făcute fără o intenție precisă, fără planificare" (Rodica Zafiu, 2003, cap.III, §6). Nuanța de scop nu mai apare însă în *la mișto* și nici în *la meserie*, care este pur modală. Alte expresii descriu modul de acțiune pentru a obține mici avantaje: *la ciupeală* sau pentru a nedumeri, a crea confuzie: *la derută*, *la abureală*.

O altă serie caracteristică este cea a vestimentației: *la costum*, *la patru ace*, *la țol festiv*. Chiar și unele construcții temporale evoluează spre semnificația modală: *la viața (mea)*, *la fix*, *la mica înțelegere*, *la o adică* (cf. Rodica Zafiu, op.cit.)

LÂNGĂ

Lângă este considerată o prepoziție concretă desemnând „spațiul situat în imediata apropiere a unui obiect”. (L. Vasiliu, 1961 b, p. 24) Gruparea *pe lângă*, în afara sensurilor concrete, temporale, de precizare a direcției și aproximare, are și valoare abstractă, cumulativă, fiind considerată marcă a complementului corelativ cumulativ (cf. și D. Irimia, 1997, p. 319): *Pe lângă caiete, a mai cumpărat și cărți*. Acesta este sensul pe care îl are prepoziția compusă și în exemplul prezentat anterior, folosire calchiată după limba rusă. Introducând un complement corelativ cumulativ, sensul său se schimbă (nu mai este unul spațial), devenind abstract.

A fost evidențiată identitatea de comportament dintre predicatele prepoziționale și cele adverbiale, relațiile temporale și cele spațiale identice putând fi realizate

prepozițional sau adverbial (*lângă, după, fără*). Relația temporală de anterioritate se poate realiza fie prepozițional (*înaintea*), fie adverbial (*înainte*), relația de posterioritate realizându-se mai ales prepozițional (*după*). *După* poate fi folosit adverbial în construcții ca: *El a vorbit întâi cu George, iar noi, după*; cu valoare adverbială pot fi folosite și prepozițiile *lângă*: *Ioana a așezat cartea pe masă, iar caietul lângă sau fără: Vrei cafeaua cu zahăr sau fără?*, informația putând fi recuperată anaforic sau deictic; în ultimul exemplu, cele două prepoziții reprezintă un cuplu semantic opozabil, care marchează asocierea pozitivă/negativă. (cf. G. Pană Dindelegan, 2003, p. 168 și Gramatica limbii române, 2005, p. 630)

Grupurile prepoziționale introduse prin *după* pot îndeplini diferite funcții sintactice:

- complement circumstanțial de scop: *Merge după cumpărături.*
- complement circumstanțial de timp: *Au plecat în vacanță după sărbători.*
- complement circumstanțial de loc: *Obiectul a fost ascuns după ușa.*
- complement circumstanțial de relație: *După înfățișare, nu pare un om rău.*
- complement circumstanțial final: *După atâtea eforturi s-a îmbolnăvit.*
- complement circumstanțial concesiv: *După toate încercările facute nu a reușit să se angajeze.*
- atribut: *Scrisul după dictare este destul de dificil.*

Prepozițiile actuale ale limbii române sunt fie moștenite din latină, fie creații interne ale limbii, fie constituie împrumuturi neologice. În mare parte, valorile lor semantice și funcționale s-au păstrat, de-a lungul evoluției adăugându-se, în unele cazuri, sensuri noi, de multe ori abstracte, derivate din sensurile lor fundamentale.

Bibliografie

Costa, 1999 - Ioana Costa, Neflexibile indo-europene, București, Editura Roza Vânturilor, 1999;
 Gramatica limbii române, coord. Valeria Guțu Romalo, vol. I, Editura Academiei Române, 2005;
 Irimia, 1997 - Dumitru Irimia, Gramatica limbii române, Editura Polirom, Iași, 1997;
 Micul dicționar academic, vol I, Literele A-C, Academia Română, Institutul de lingvistică Iorgu Iordan - Al. Rosetti, Editura Univers Enciclopedic, 2001;
 Micul dicționar academic, vol. II, Literele D-H, Academia Română, Institutul de lingvistică Iorgu Iordan - Al. Rosetti, Editura Univers Enciclopedic, 2002;
 Micul dicționar academic, vol. III, Literele I-Pr, Academia Română, Institutul de lingvistică Iorgu Iordan - Al. Rosetti, Editura Univers Enciclopedic, 2003;
 Micul dicționar academic, vol. IV, Literele Pr-Z, Academia Română, Institutul de lingvistică Iorgu Iordan - Al. Rosetti, Editura Univers Enciclopedic, 2003;
 Pană-Dindelegan, 2003 - Gabriela Pană-Dindelegan, Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări, Editura Humanitas Educațional, București, 2003;
 Stan, Camelia – Camelia Stan, Categoria cazului, Editura Universității din București, 2005;
 Vasiliu, 1961b - Laura Vasiliu, Câteva observații asupra conținutului semantic al prepozițiilor în lumina categoriilor generalului și particularului, 1961;
 Zafiu, 2003 – Rodica Zafiu, Diversitate stilistică în româna actuală, 2003, www.unibuc.ro.

THE WORKS OF THE TRANSYLVANIAN SCHOLARS AND MEDICAL TERMINOLOGY – A GENERAL APPROACH

Liliana SOARE
University of Pitești

Abstract: An overall perspective of the medical terminology used in the works of the Transylvanian scholars show that the combination of popular terms (which are to be found in translations and loan-translations), loan-translations and lexical borrowings is significant for the structure of this discipline until 1830. In this period, the scientific medical vocabulary opposes itself to popular scientific terminology, even if the latter is still used, lest the scholars should excessively innovate. Thus, the superposition of popular and neological components is clear proof of the changes this discipline undergoes, from an empiric to an authentic one.

Keywords: medical terminology, scientific medical vocabulary, popular scientific terminology

1. Există a vastă bibliografie în ceea ce privește viața medicală din cele trei provincii românești¹. Cercetările au evidențiat certul avans deținut de Transilvania în ceea ce privește practica medicală în raport cu celelalte două provincii românești, avans ce se manifestă până în primele două decenii ale secolului al XIX-lea. Întreținând strânse legături cu cultura occidentală, Transilvania cunoaște preocupări medicale și farmaceutice încă din perioada medievală². Medicina transilvăneană a secolului al XVIII-lea stă sub semnul iluminismului³. Ca urmare a dispozițiilor curții de la Viena, se

¹ Menționăm, în ordine cronologică, câteva dintre studiile de referință: V.L. Bologa, *Contribuțiuni la istoria medicinei din Ardeal. Patru veacuri de medicină în Ardeal. Întâii medici români și întâiele tipărituri medicale românești în Ardeal. Oameni și fapte din trecutul medical al Brașovului*, Cluj, 1927; idem, *Începuturile medicinei științifice românești*, Cluj, 1930; idem, *Ardelenii și începuturile medicinei românești (de la Piuariu până la Babeș)*, în „Transilvania”, 1942, LXXIII, nr. 7-8; S., Izsák, *Aspecte din trecutul medicinei românești*, București, 1954; V.L. Bologa et alii, *Contribuții la istoria medicinei din R.P.R.*, București, 1955; *Studii de istoria medicinei*, Cluj, 1958; N., Vătămanu, *De la începuturile medicinei românești*, București, 1966; idem, *Medicină veche românească*, București, 1970; V.L., Bologa, (coordonator), *Istoria medicinei românești*, București, 1972; G. Brătescu (coordonator), *Dicționar cronologic de medicină și farmacie*, București, 1975; N. Vătămanu și Gh. Brătescu, *O istorie a medicinei*, București, 1975; N. Vătămanu, *Originile medicinei românești*, București, 1979; J. Spielmann, *Restituiri istorico-medicale. Studii de istoria științei și culturii*, București, 1980; Gh. Brătescu, *Grija pentru sănătate. Primele tipărituri de interes medical în limba română (1581-1820)*, București, 1988; I. I. Serafincean, *Alegerile lui Ippocrat, manuscris medical românesc de la începutul secolului al XVIII-lea*, ediție de Fr. Király, Arad, 1997.

² Aici se construiesc primele spitale laice (primul înființat la Oradea, în 1339) și farmacii publice (prima înființată la Sibiu, în 1494), aici apar primele bresle ale bărbierilor-chirurghi și se consemnează, în jurul anului 1500, primele lucrări medicale.

³ Vezi, în acest sens, Izsák, S., *Luminismul medical românesc*, în *Studii de istoria medicinei*, Cluj, 1958.

înmulțesc inițiativele medicale și farmaceutice, cum ar fi regulamentele privitoare la carantină, organizarea circumscripțiilor medicale sau crearea Comisiei medicale; tot de acum datează și începutul învățământului medical în Ardeal¹.

Domeniul medicinei este foarte bine reprezentat în Transilvania. Din 1787 datează *Arcan sau învățătură împotriva gălbezii oilor*², apărută la Sibiu. Următoarea broșură medicală în limba română apare la Sibiu și la Cluj, în 1803, traducere din maghiară aparținând lui Ioan Molnar, intitulată *Învățătură adevărată pre scurt a vindeca boala sfranțului*. Anul următor apare la Sibiu o traducere din germană al cărei autor nu este cunoscut, cu titlul *Cuvânt pre scurt despre ultuirea vărsatului de vacă*. Tot în 1804, apare la Buda, traducerea efectuată de Gh. Șincai intitulată *Învățătură de bubatul de vacă*. În 1811 apare, într-o broșură tipărită la Buda, *Doftorie împotriva gălbezii oilor*, a lui S. Vulcan. Din 1815 datează manuscrisul *Meșteșugul lungimei de viață, prin doftoreasca grijă a trupului și a sufletului*, traducere din latină făcută de preotul Iosif Pașca, la îndemnul lui S. Vulcan. Prima scriere medicală românească în care întâlnim o terminologie de specialitate mai bogată și cu un mai pronunțat caracter neologic este traducerea din maghiară efectuată în 1816 de P. Maior, intitulată *Învățătură despre ferirea și doftoria boalelor celor ce se încing prin țeară*. În 1817 apare la Buda broșura *Scurtă învățătură pentru vărsatul cel mântuitori*, tradusă tot de Maior³. Tot lui Maior îi datorăm o traducere după Aulus Gellius, apărută în 1819, *Cuvântarea filosofului Favorin, cu care svătuiește pre o cucoană ce de curând născuse fiu ca pre născutul său nu prin daice, ci însăși ea cu laptele său să-l hrănească*⁴.

Prima lucrare științifică medicală românească apare la Sibiu, în 1821, și îi aparține lui Vasile Popp - *Apele minerale de la Arpătac, Bodoc și Covasna și despre întrebuițarea acelorăși în deschilinite patimi*⁵. Doi ani mai târziu, în 1823, S. Vulcan tipărește, la Oradea, o broșură, *[Circulară asupra vărsatului de vacă]*, iar din perioada 1820-1830 îi aparține manuscrisul *Tractat despre vindecarea morburilor poporului de la țeară*. În 1825, doctorul Al. Teodori publică, în almanahul lui Z. Carcalechi (*Carte de mână pentru nația românească*), articolul de anatomie *Scurtă arătare despre om și despre întocmirile lui*. În 1830, medicul P. Vasici-Ungurean publică la Buda *Antropologia sau scurtă cunoștință despre om*.

2. Textele avute în vedere pentru cercetare ilustrează deopotrivă traduceri și literatura originală. Din perspectiva destinației, traducerea din domeniul medicinei veterinare efectuată de P. Maior se încadrează în categoria scrierilor de popularizare a științei, iar scrierile aparținând lui V. Popp, Al. Teodori și P. Vasici-Ungurean sunt creații științifice originale. Printre izvoare am inclus și o lucrare lexicografică, *Lexiconul budan*, pentru a observa în ce măsură se urmăreau circulația noilor termeni și fixarea, pentru aceștia, a unui statut lexical precis. În cadrul lucrării, analizând corpusul lexical oferit de textele cercetate, vom face diferența între împrumuturi neologice și

¹ Liceul romano-catolic din Cluj, întemeiat în 1579, are și o secție („facultate”) medico-chirurgicală – *Facultas medica* – transformată după 1818 în Școala medico-chirurgicală – *Institutum medico-chirurgicum*.

² În *Bibliografia românească veche*, de Ion Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, vol. IV, 1944, nr. 209.

³ Paternitate stabilită de G. Brătescu, *Grija pentru sănătate. Primele tipărituri de interes medical în limba română (1581-1820)*, București, 1988, p. 153-157.

⁴ Identificare stabilită tot de G. Brătescu, *op. cit.*, p. 258, nota 73.

⁵ Operele lui V. Popp deschid noi câmpuri de cercetare. Pe lângă acest studiu, teza sa de doctorat, *De funeribus plebeyis*, aflată la interferența dintre studiul folclorului și istoria medicinei, reprezintă un summum al științei românești din perioada mișcării ardelen.

termeni populari, deoarece, după cum vom vedea, terminologia populară este bine reprezentată. În cadrul împrumuturilor neologice, vom face distincția între împrumuturi lexicale și calcuri, pentru a se evidenția ponderea pe care o prezintă fiecare categorie în ansamblul terminologiilor științifice. Calcul a reținut de mult atenția specialiștilor¹. În analiza calcurilor din corpusul lexical oferit de textele studiate, adoptăm clasificarea propusă de Th. Hristea²: *calcuri lexicale, gramaticale și frazeologice*. Întrucât calcul lexical este fenomenul cel mai frecvent întâlnit în textele medicale ale perioadei, calcurile gramaticale și frazeologice fiind slab sau deloc reprezentate, ne vom opri doar asupra lui. La rândul său, calcul lexical este de două tipuri: *calc de structură morfematică* (care presupune imitarea modelului oferit de compuse și derivate) și *calc de structură semantică* (care presupune atribuirea de noi sensuri unor cuvinte deja existente în limba receptoare); prin urmare, vom institui aceste două categorii. Pe lângă împrumuturi lexicale și calcuri, am mai stabilit o categorie lexicală, traduceri și glosări, mecanisme lingvistice ilustrative pentru literatura științifică a vremii, aflată sub auspiciile iluminismului.

Împrumuturi lexicale:

absorbție (PAM, 24), *activitate* (VA, 69), *alifie* (LB, 14), *aftă* (FDB, 72, 74), *amnion* „amnios” (TAO, 78), *anatomie* (VA, XVI), *anatom* „anatomist” (VA, XV), *angină* „anghină” (FDB, 81), *anjiologhia* „angiologie” (TAO, 58), *anorganic* (VA, 9, 277), *antropologie* (TAO, 57, VA, VII), *aortă* (TAO, 68, VA, 83), *apetit* (PAM, 34, LB, 25, VA, 60), *apoplezie* (LB, 25), *apotecă* (LB, 26), *apotecariu* (LB, 26), *arteria*, *arterii* (PAM, 11, *arterie*, *arterii*, TAO, 67, VA, 82, 83, 84), *arterios* „arterial” (VA, 91), *articulat* (VA, 204), *valsám* (LB, 744), *bulb* (VA, 175: „bulbul ochiului”), *cadavros* (LB, 81), *cadavru* (LB, 81, *cadabru*, FDB, 37, *cădabru*, FDB, 32, 71), *gangrenă* (FDB, 27), *găngrenos* „cangrenos” (FDB, 27), *haracter* (VA, 166, 225), *catar* (PAM, 10, LB, 106), *cauteriu* (FDB, 51), *cauterisație* (FDB, 111), *hilificație* „chilificație” (VA, 61), *himu* „chim” (VA, 54), *himificație* „chimificație” (VA, 55), *chirurg* (LB, 116, *hirurg*, FDB, 118), *chirurgie* (LB, 116), *holeric* (VA, 222, 227), *comoție* (PAM, 34), *conformație* (VA, 5), *congestie* (FDB, 81, *conghestie*, PAM, 24), *contamina* (FDB, 91, LB, 136), *colică* (PAM, 25, LB, 133), *constituție* (PAM, 15, VA, 89, TAO, 60), *contagios* (FDB, 12, LB, 136), *contagiu* „contagiune” (FDB, 12, LB, 136), *contamina* (FDB, 91, LB, 136), *cornee* (*cornea*- art., VA, 175), *cristalin* (FDB, 57), *hronic* „cronic” (PAM, 25), *cură* (PAM, 17, 31), *curativ* (FDB, 21), *decoct* (FDB, 51, 76), *dietetic* (FDB, 123: „regulele dietetice”), *dietetică* (PAM, 31), *disenterie* (FDB, 27), *doctor* (PAM, 9, 14, LB, 193, TAO, 55), *emetic* (FDB, 84), *epidemic* (FDB, 61), *epidimie* (FDB, 54), *epizootic* (FDB, 13), *fisiologhic* (VA, 160), *fisiologhie* (VA, XVI), *flegmatic* (VA, 223, 232, *flegmaticos*, PAM, 21), *flegmă* (LB, 220), *gastric* (VA, 55), *globulă* (*globuri*, VA, 11, *globurile*, *globii sângelui*, VA, 90), *hectică* (LB, 260, VA, 273, PAM, 25), *hemoroizi* (*hemoroizi sau emoroide*, LB, 261, *hemoroide*, VA, 217), *idrofobie* „hidrofobie” (FDB, 109), *infus* „infuzie” (FDB, 52, 122), *ipohondrie* (PAM, 21), *medic* (LB, 383), *limfatic* (VA, 118), *limfă* (FDB, 82), *loburi* (VA, 152), *medic* (LB, 383), *medițină* (LB, 382, VA, IX), *melancolic* (VA, 223, 229, *melanholie*, LB, 384), *melancolie* (*melanholie*, LB, 384, PAM, 21, *melanhonie*, FDB, 100), *membrană* (FDB, 88, VA, 29, 184), *mesenteriu* (FDB, 88), *mixtură* (PAM, 20), *mucoasă* (VA, 25, TAO, 78), *nerv* (FDB, 111, VA, 155, *nerve*, PAM, 10, *nervi*, VA, 21, *nevvă*, *nevru*,

¹ Pentru bibliografia problemei, vezi Th. Hristea, *Tipuri de calc lingvistic*, în *Probleme de etimologie. Studii. Articole. Note*, București, 1968, p. 145, nota 1.

² *Tipuri de calc în limba română*, în „Limbă și literatură”, III-IV, 1997, p. 10-29.

TAO, 76, *nevre*, TAO, 58), *nervos* (VA, 17), *nevrologhie* „neurologie” (TAO, 58), *operație* (FDB, 110), *organ* (PAM, 7, 19, TAO, 65, 76, LB, 470, VA, 12, 164), *organic* (VA, 9, 277), *organism* (VA, 31, 36), *osteologhie* (TAO, 58), *ovariile* (VA, 243), *palat* (FDB, 72), *papilă* (VA, 26, 27, 167), *pericard* (*pericardiu*, VA, 79, *pericardion*, TAO, 67), *peripneumonie* (FDB, 57), *pirulă* „pilulă” (LB, 505, 507), *plaștură* „plastre” (LB, 511), *plevră* „pleură” (TAO, 65, VA, 99), *podagră* (PAM, 25), *por* (PAM, 9, TAO, 59), *proporționat* (TAO, 72, VA, 227), *pulmonal* „pulmonar” (VA, 79), *puls* (FDB, 63, PAM, 7, VA, 60, 93, *pulz*, VA, 96), *purgație* (LB, 563), *remediu* (FDB, 67, 113), *reproducție* (PAM, 30), *respirație* (LB, 586), *retină* (VA, 177), *reumatism* (VA, 128), *schelet* (TAO, 62, VA, 14), *scorbut* (LB, 621, VA, 41), *secreție* (PAM, 24), *timpan* (VA, 184), *simptom* (FDB, 74, *simptoame*, FDB, 68, 74), *speșerie* „farmacie” (PAM, 24), *șpital*, *șpitaliu* „șpital” (LB, 662), *spongios* (TAO, 78), *stomachu* (pl. *stomachi*, *stomachuri*, LB, 673), *supurație* (FDB, 78, 120), *temperament* (PAM, 15, VA, 222), *temperatură* (PAM, 4), *transpirație* (FDB, 19), *veterinar* (FDB, 15) etc.

Calcuri lexicale

1. Calcuri de structură semantică

asămănarea „asimilație” (PAM, 30, VA, 77), *ațătare* „excitație” (VA, 165), *auricule* „urechi” (VA, 80, TAO, 67), *bășicuțe* „vezicule” (VA, 241), *gâlcă* „glandă” (VA, 30, 243), *ghindă* „glandă” (VA, 242), *ghindură* „glandă” (FDB, 88), *legături* „articulații” (TAO, 63), *încuier* „obstrucție” (FDB, 67), *lighean* „bazin” (LB, 352), *matcă* „uter” (PAM, 25), *mădular* „membru” (LB, 383), *migdală* „amigdală” (LB, 20), *mistuire* „digestie” (PAM, 30), *nerodire* „sterilitate” (PAM, 30, LB, 439), *ou* „ovul” (VA, 259, glosat *ovum*), *plăcintă* „placentă” (TAO, 78, VA, 91), *stoarcere* „secreție” (VA, 121), *sugător* „limfatic” (PAM, 7), *țeavă* „trompă” (VA, 185, 244), *umezeală* „umoare” (PAM, 10, VA, 121: „umezăli (humores)”), *zer* „ser” (LB, 769, VA, 90, TAO, 73), *zgârci* „articulație, cartilaj” (VA, 18, *zgârciu*, LB, 641) etc.

2. Calcuri de structură morfematică

brânca de nainte „antebraț” (VA, 33), *cercuire* „circulație” (VA, 78), *cheiță* „claviculă” (VA, 84, LA, 113), *dințime* „dentiție” (VA, 47), (*doctorii*) *strângătoare* „astringent” (FDB, 51), *golicuie* „cavitate” (VA, 34, 131), *încuietură* „constipație” (PAM, 21), *însuflare* „inspirație” (VA, 101), *legături* „ligamente” (VA, 16), *legătoare* „ligament” (LB, 347), (*mațul*) *de douăsprezece degete*, „duoden” (VA, 52), *mijlocul mânei* „metacarp” (VA, 33), *mijlocul piciorului* „metatars” (VA, 34), *osire* „osificație” (VA, 19), *răsuflare* „expirație” (VA, 105), *sângeros* „sanguin” (PAM, 31), *sângios* „sanguin” (VA, 222), *simțitor* „sensibil” (PAM, 16, LB, 644), *sorbire* „absorbție” (VA, 74), (*vasele*) *sorbitoare* „absorbante” (VA, 74), *stârpiciune* „sterilitate” (LB, 671), *stoarcere* „secreție” (VA, 121), *umblător în somn* „somnambul” (VA, 219), etc.

Glosări

activă sau lucrătoare (VA, 57), *aftele sau răniturile limbei* (FDB, 174), *amputația*, *adecă tăierea* (FDB, 111), (*angina*) *înlătmătorie sau aprinsă* (FDB, 82), *anghina sau brânca* (FDB, 16), *apetita*, *adecă voia de a mânca* „apetit” (FDB, 55), *astremitatele*, *adecă marginile*, *capetele*, *sfârșiturile* „extremitate” (FDB, 63), (*beaturi*) *antiifloghistice*, *adecă asupra fierbințelei* (FDB, 51), *boale hronice*, *adecă lung vecuitoare* „cronice” (FDB, 85), *castrația*, *adecă jugănirea* (FDB, 111), *celeritate* (*pricipire*, *iușeală*) (FDB, 63), *țeleritatea sau iușimea* (TAO, 75), *cicatrice*, *adecă urmă de rană* (FDB, 121), *circulația*, *adecă îmblarea sângelui* (FDB, 124), *deliriul*, *adecă nebunia* (FDB, 84), (*desfacerea*, *descuiera*) *ostruțiilor*, *adecă a încuierii* „obstrucție” (FDB, 67), *disenteria*, *adecă inima rea* (FDB, 27), *excreție sau lăpădare* (PAM, 25),

foarcepă, adecă clește „forceps” (FDB, 115), folcușale inimii (ventriculi) (VA, 80), funea buricului sau baierul buricului „cordon ombilical” (VA, 260), glanduri sau gâlcii „glandă” (TAO, 58), greutatea răsuflării (asthma) (PAM, 25), instinctul sau boldul (VA, 163), înflămație (aprindere, obrintitură) (FDB, 57), însuflare (tragerea aerului) „inspirație” (VA, 101, 104), lățimea sau dilatația (TAO, 72), matca sau plăcinta maicii „placentă” (TAO, 73), mațul duodenu, adecă cel de douăsprezece degete de lung (FDB, 27), mațul orb (intestinum coecum) (VA, 70), membrana neagră sau horoidea „coroidă” (VA, 175), membrana tare sau sclerotică (VA, 175), nod (ganglion) (VA, 159), ostipația, adecă încuierea pântecelui „constipație” (FDB, 66), pelea foalei (diafragma) (VA, 101), pleagă (rană) „plagă” (FDB, 69), plagă (rană) (TAO, 72), prurit, adecă mâncărime cu scărpinare (FDB, 21), putoarea cea cădăbroasă sau de mortăciune (FDB, 71), respirație, adecă răsuflare (FDB, 63), sacul plămânilor sau pleura (VA, 99), scabie, adecă râie (FDB, 93), să se scarifică, adecă lin să se străpungă sau să se ardă „scarifica” (FDB, 120), schipitul sau balele „salivă” (VA, 49), speșier (apotecar) (PAM, 24), strângere sau contracție (TAO, 72), sudorifere, adecă ce fac sudoare (FDB, 90), („respirația e”) sufocativă, adecă sugrumătoare „sufocantă” (FDB, 63), țăsătura sau supstanția plămânilor „țesut” (TAO, 68), untura încheieturilor sau sinovia (VA, 17), vase sugătoare, care să numesc și vase limfaticeshti (PAM, 7) etc.

Traduceri: *curgerea sângelui „hemoragie” (PAM, 30, LB, 157), gălbănarea fetească „cloroză” (PAM, 30), gâlca folcușului „pancreas” (VA, 64, 66), gâlca grumazului „tiroidă” (VA, 198), inima cea rea „disenterie” (LB, 306), lumina ochiului „pupila” (VA, 176), pelea oaselor „periost” (VA, 18) etc.*

Terminologie populară

asuda „transpira” (LB, 38), bale „salivă” (LB, 44, VA, 49), bășică „vezică” (VA, 133, beșică, LB, 53), beșicuțe „afte” (FDB, 72), bizărau „mezenter” (VA, 63), boală „afecțiune, maladie” (FDB, 74, 81), brâncă „anghină” (FDB, 16), burtuc, burtuș „peritoneu” (LB, 75), cerul (gurii) „palat” (FDB, 72, ceriu gurei, LB, 111), ciumă „pestă” (LB, 125), doftorie „medicament” (LB, 193, TAO, 59), foale „stomac” (VA, 101), fedeu „epiglotă” (VA, 197), fire „temperament” (FDB, 113), gălbinare „icter” (LB, 232), înghițitoare „esofag” (LB, 304, VA, 52), langoare „tifos” (FDB, 12, langoare, LB, 342), leac „medicament, remediu” (PAM, 31, LB, 346, FDB, 113), mațe „intestine” (PAM, 31, LB, 381), amistiure „digerare” (LB, 20), pănușă „peritoneu” (VA, 35, 63), pielită „membrană” (FDB, 89), pelcuță „epidermă” (VA, 27), râie „scabie” (FDB, 94), sân „sinus” (VA, 154: „sânurile creierului”), scopit „salivă” (SIN, 90), sfranț „sifilis” (LB, 640), sfrențos „sifilitic” (LB, 641), tămăduitor „curativ” (PAM, 11), țăvia mâncării „esofag” (VA, 52), țevie „trompă” (VA, 185: „țevia lui Eustahie”), unsoare „unguent” (LB, 735) etc.

3. Secolul al XVIII-lea și începutul celui următor reprezintă perioada de constituire a terminologiilor speciale moderne din diverse ramuri ale științei¹. Textele

¹ Proces urmărit de N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962; N.A. Ursu, D. Ursu, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare. I. Studiu lingvistic și de istorie culturală*, Iași, 2004. Informații valoroase cu privire la terminologia specială din diverse ramuri ale științei, în perioada anterioară anului 1780, oferă și amplul studiu semnat de Gh. Chivu, *Stilul celor mai vechi texte științifice românești (1640-1780)*, I, în LR, XXIX, 1980, nr. 2, p. 111-122; II. *Stilul textelor lingvistice*, XXX, 1981, nr. 1, p. 45-60; III. *Stilul textelor matematice*, XXX, 1981, nr. 2, p. 139-147; IV. *Stilul textelor medicale*, XXX, 1981, nr. 3, p. 221-231; V. *Stilul textelor filozofice*, XXX, 1981, nr. 5, p. 505-514. Pentru terminologia medicală și botanico-zoologică, vezi Elena Toma, *Limbajul științific românesc la începutul epocii moderne (secolele XVIII-XIX)*, București, 2003.

științifice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea sunt relevante pentru amploarea pe care o cunoaște împrumutul neologic. Majoritatea elementelor constitutive ale terminologiei științifice medicale românești o alcătuiesc *neologismele*, acestea apărând, în majoritatea cazurilor, corect adaptate la sistemul fonetic și morfologic al limbii române.

Totuși, aplicarea principiului iluminist conform căruia limba literară, ca vehicul al culturii, trebuia adaptată pentru a întâmpina nevoile receptorilor cu un nivel cultural mai redus, își pune amprenta asupra modului în care se prezintă terminologia medicală transilvăneană a perioadei. Reticența relativă a cărturarilor ardeleni față de neologism, manifestată în scrierile de popularizare a științei, se concretizează prin „încercări de transpunere interpretativă a împrumutului neologic prin echivalente aproximative căutate în lexicul tradițional, prin traducere, cuvânt vechi derivat sau prin calc”¹.

Prezența *calcurilor* în materialul studiat se explică prin preluarea modelelor oferite de traduceri pe care învățații vremii le fac din limbi ca germana sau maghiara, care se bucură de largi posibilități de îmbogățire a vocabularului prin metoda calcului. Nu trebuie neglijate nici atitudinea prudentă a acestora cu privire la împrumuturile lexicale și nici stadiul în care se găsea limba română la sfârșitul secolului al XVIII-lea: o limbă de cultură tânără, fără posibilități reale de integrare a numeroaselor împrumuturi, de origini diferite.

Glosarea, ca procedeu lingvistic constând în stabilirea unei relații de echivalență între doi termeni, reprezintă o constantă în textele perioadei de care ne ocupăm². Diversele tehnici de glosare a termenilor noi (prin paranteze, juxtapunere, prin utilizarea unor conjuncții, adverbe sau expresii de tipul: *sau, adecă, ori, carevasăzică, cu alte cuvinte*) au ca scop major asigurarea accesibilității neologismelor. În textele epocii, în special în cele transilvănene, glosele urmăresc în special transferul terminologic, raportarea la o terminologie cunoscută, reprezentată de un sinonim sau explicație, în termeni de limbă populară³.

Asigurând sensul contextual la noilor termeni, glosarea se reflectă în modul diferit în care se realizează. În literatura de popularizare se pot identifica două tipuri de glosare: 1. când termenul nou este așezat după cel autohton (de tipul V = N) și 2. când termenul nou este plasat înaintea celui vechi (de tipul N = V). În primul caz avem de-a face cu glose expresive, iar în cel de-al doilea cu glose explicative sau terminologice⁴. Glosele explicative, cele mai frecvente în textele epocii, facilitează pătrunderea și integrarea neologismelor. În textele științifice autentice, termenii noi (sau populari) apar glosați prin termeni latini: *beșicuțele sămânței (vesiculae seminales)* (VA, 241), *gâlcile (glandulae)* (VA, 121), *firea (ratio)* (VA, 2), *rădăcina mâinii (carpus)* (VA, 33), *rărunchi (renes)* (VA, 132), *stoarcerea (secretio)* (VA, 121), *umezăli (humores)* (VA,

¹ Doina David, *Cu privire la adaptarea semantico-sintactică a neologismelor în limba culturii românești moderne*, în *Contribuții lingvistice*, Timișoara, 1986, p. 28.

² În cuvântul “cătră cetitori” al *Eticii*, S. Micu afirma: “Pentru mai lezne înțelesul, multe cuvinte sinonimești am pus, adecă mai multe cuvinte unul după altul, care toate același lucru însămnază, care lucru l-am făcut acum dintâi, pentru ca cetitoriul, de nu va înțelege bine un cuvânt doară va înțelege altul, pentru aceia doar când vei ceti să nut e turburi” (S. Micu, *Scrieri filozofice*, ediție critică și studiu introductiv de P. Teodor și D. Ghișe, București, 1966, p. 187).

³ Al. Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, vol. II, București, 1978, p. 150.

⁴ *Idem*, *Premesse sul problema dei rapporti cultural-linguistici italo-romeni* în „Actele celui de-al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică”, II, 1971, p. 902.

121) etc. Indiferent de tipul lor, glosele urmăresc constituirea unei terminologii culte, fiind, în același timp, relevante pentru raportul dintre terminologia doctă și cea populară.

Traducerile, ca tehnică de transpunere interpretativă¹, urmăresc redarea diferențelor specifice, fără preocuparea de a crea un echivalent terminologic. Aceste aproximări semantice, realizate, de regulă, prin perifraze, reprezintă o tehnică explicativă. Creații de moment, fără șanse de a rezista în limbă, traducerile nu depășesc rolul de explicație a noilor termeni. Acestea se subordonează acțiunii iluministe de culturalizare, fără consecințe lingvistice imediate².

Caracteristica comună a textelor cercetate este dată de faptul că terminologia medicală este creată dintr-o componentă cultă, neologică, și una de tip tradițional, popular, fiind relevantă pentru suprapunerea celor două componenete stilistice. Terminologia populară este extrem de bine reprezentată, având în vedere tradiția de care se bucură medicina populară, conservată prin foclor până astăzi. Terminologia de tip neologic (împrumuturi lexicale sau creații prin metoda calcului) cunoaște și ea o pondere însemnată, fiind, în general, de proveniență latină și germană.

Prin urmare, în această perioadă, vocabularul științific se opune lexicului popular, și, într-un mod special, terminologiei științifice populare, chiar dacă aceasta se mai folosește încă, din teama de a nu inova în mod excesiv. Inițial, se poate observa, la nivelul lexicului, o acțiune de integrare a terminologiei tradiționale în terminologia științifică a perioadei, pentru ca, ulterior, spre 1830, aceasta să fie înlocuită de terminologia doctă.

4. Formarea și evoluția terminologiei științifice, în general, și a celei medicale, în special, este un proces dependent atât de dinamica vieții politice, sociale și culturale din cele trei provincii istorice, de inițiativele culturale ale oamenilor de cultură, cât și de modul de receptare a culturii europene moderne. Vocabularul, principalul compartiment în care rezidă specificitatea stilului științific, cunoaște, în cursul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, o remarcabilă evoluție. Materialul lingvistic extras reprezintă, firesc, numai o parte din ceea ce s-ar fi putut obține prin fișarea exhaustivă a izvoarelor. Chiar și așa, împrumuturile extrase evidențiază amploarea procesului de modernizare a românei literare și de constituire a terminologiei medicale românești. Cunoscând o evoluție extrem de rapidă, stilul medical dobândește în această perioadă o diversificare remarcabilă (de la texte destinate instrucției elementare până la autentice tratate științifice).

Dacă în jurul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, nu exista o terminologie medicală modernă, în adevăratul sens al cuvântului, de factură neologică, ci relativ puțini termeni științifici specializați, univoci, în jurul anului 1830 medicina avea constituit deja un nucleu terminologic. Lexicului tradițional, popular, îi iau locul termenii savanți, chiar dacă, într-o primă etapă, aceștia sunt insuficient integrați lexical și gramatical. Calcurile și traducerile, fără să aibă valoarea termenului științific propriu-zis, cunosc o pondere importantă în ansamblul terminologiei medicale a perioadei, reflectând etapa de evoluție a limbajului științific spre împrumut. Element frecvent folosit în constituirea terminologiei medicale românești, glosele asigură precizia și accesibilitatea textului. Totodată, ele sunt relevante pentru raportul dintre terminologia savantă și cea de tip tradițional, surprinzând integrarea lexicală și semantică a neologismelor.

¹ Al. Niculescu, *Individualitatea*, p. 152.

² *Ibidem*, p. 153.

IZVOARE

- FDB = *Învățătură pentru ferirea și doftoria boalelor celor ce se încing prin țeară...*, Buda, 1816, traducere din maghiară efectuată de P. Maior.
- LB = *Lexicon românesc-latinesc-unguresc-nemțesc, care de mai mulți autori, în cursul a treizeci și mai multor ani s-au lucrat*, Buda, 1825.
- PAM = Vasile Popp, *Apele minerale de la Arpătac, Bodoc și Covasna și despre întrebuințarea acelorași în deschilinite patimi*, Sibiu, 1821.
- TAO = Al. Teodori, *Scurtă arătare despre om și despre întocmirile lui, în Carte de mână pentru nația românească*, Buda, 1825.
- VA = P. Vasici-Ungurean, *Anthropologia sau scurtă cunoștință despre om*, Buda, 1830.

**OBSERVATION SUR LA DERIVATION DEVERBALE EN ROUMAIN
CONTEMPORAIN
(CONCERNANT PARTICULIEREMENT LA CONTRIBUTION DU SUFFIXE -
EALA)**

**Cornelia-Georgeta STANCU
L.P.S. „Petrache Trișcu”, Craiova**

Résumé: L'article présente quelques aspects sémantiques des dérivées deverbals, en roumain contemporain, formées à l'aide du suffixe *-eală*. Ayant une origine discutée, slave ou même bulgaire, le suffixe *-eală* est bien représenté en roumain grâce aux dérivées deverbals. Les formations créées avec ce suffixe enregistrent, aujourd'hui, un cumul des valeurs sémantiques, ces formations entrent dans la formation des structures figées et se mentient aussi très bien dans la langue parlée (beaucoup de mots dérivés sont fréquemment utilisés, aujourd'hui, dans l'argot).

Mots-clés : argot, dérivé déverbal, suffixe

Termen lingvistic și, din punct de vedere morfologic, adjectiv și substantiv (DEX, 1996:293), deverbalul este un „derivat sau cuvânt obținut prin conversiune al cărui cuvânt de bază este un verb, dar care ajunge să aparțină altei clase morfologice decât verbul; sinonim cu postverbal” (DȘL, 1997:160).

Clasa deverbalelor limbii române cuprinde:

- a) derivate regresive de tipul substantivelor *îngheț, dezgheț, învăț, dezvăț*;
- b) derivate sufixale progresive create cu sufixe ca: *-ință, -are, -(a)tură, -tor*, al căror specific este selecția bazelor verbale, pe care le convertește în: substantive (vezi *crede - credință, crezare*); adjective(*angaja-angajant, onora-onorant*) și adverbe (*clipi - clipiș, chiori - chiorăș*).
- c) derivate parasintetice (formate cu sufix și cu prefix în același timp, de ex. strălucitor)
- d) forme de conversiune de tipul infinitivului lung, al supinului substantivat (ex. *citire(a), mers(ul)*).

Trecerile dinspre categoria verbului spre alte categorii lexico-gramaticale sunt numeroase, bazele verbale intervenind în procese morfosintactice diverse, „fie în procese de derivare progresivă și de derivare regresivă, fie în procese de conversiune sau de compunere, toate având același efect de convertire a bazelor verbale în formații lexicale noi care aparțin altor clase lexico-gramaticale” (GLR, I, 2005:577).

Situațiile de derivare propriu-zisă (progresivă) care au ca punct de plecare bazele verbale convertite în alte clase morfologice (în substantive, adjective sau adverbe) constituie un procedeu foarte productiv al formării de noi cuvinte. În româna contemporană, în cazul derivării deverbale, de care se va ocupa studiul de față, cel mai productiv procedeu este derivarea cu sufixe sau sufixarea. În procesul de schimbare de clasă morfologică intervine un inventar bogat de sufixe, multe dintre ele dând limbii un număr mare de derivate.

Scurtă retrospectivă asupra stadiului cercetării derivatelor deverbale în limba română

Procedeul de formare a unor unități lexicale noi, pornind de la un cuvânt de bază-verb, a reprezentat obiect de cercetare pentru lingvistica românească, de foarte mult timp, dovada constituind-o lucrările în domeniu.

O abordare a problematicii sufixelor pentru derivatele deverbale apare în seria celor șase volume intitulate *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română (SMFC)*, care se opresc în anul 1972, când a fost publicat ultimul volum. În această amplă lucrare sunt incluse articole, studii monografice care au avut în vedere doar unele dintre sufixele derivării deverbale. Amintesc aici articolele Georgetei Ciompec, *Sufixul -aj*, cel al Mariei Iliescu, *Sufixul adjectival -bil în limba română*, al lui Vladimir Rudeanu, *Sufixe -anie și -enie în limba română*, cel al Elenei Ciobanu, *Sufixul -eală*, cele ale Luizei Seche, *Sufixe - (a/e)nt, (a/e)ntă și Sufixul -ură(-atură, -ătură, -etură, -itură, -sură, -tură)*, al Eugeniei Contraș, *Sufixul -et*, al Mioarei Avram, *Contribuții la studierea derivării cu -iv*, Elena Carabulea cu *Sufixe -ment și -mânt*. Sunt prezentări de sinteză ale aspectelor esențiale pe care le implică derivarea cu sufixele respective. În aceste studii, autorii evidențiază vechimea procedurii, explică etimologia sufixelor, relativa sau bogata lor productivitate, distribuția regională, precum și alte aspecte.

Sinteze asupra formării de cuvinte derivate, având ca bază verbul, conțin și următoarele studii: *Enciclopedia limbilor romanice*, capitolul intitulat *Abstracte verbale, sufixe pentru abstracte verbale*, elaborat de Laura Vasiliu (ELR, 1989:16-17) și *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, în capitolul 169, *Rumänisch: Wortbildungslehre. Formation des mots*, redactat de Iancu Fischer (1989: 34-35). Cei doi autori indică originea sufixelor, variantele acestora, dubletele etimologice (sufixe având etimon latinesc identic, dintre care unul e moștenit, iar celălalt împrumutat), exemple de formații derivate pe teren românesc, de calcuri sau de împrumuturi.

O clasă aparte o constituie sufixele moștenite din latină care apar în derivatele nume de acțiune doar în câteva limbi romanice, între care româna *-e/ăt (răsuflet, tipăt)* – sau exclusiv în română *-toare (vânătoare)*.

Ambii autori grupează separat sufixele împrumutate; acestea provin din slavă: *-eală (chibzuială)*, *-a/enie (împărtășanie, prăpădenie)* –, din slavă și din maghiară: *-uș (urcuș)* –, din bulgară: *-iș (treieriș)* –, din rusă: *-(a/i/ut)ie (halucinație, nutriție, substituție, excursie)* –, din franceză: *-aj (viraj)*.

Studiul *Nom d'agent et adjectif en roumain* (1929) al lui Alexandru Graur reprezintă o lucrare de referință pentru problema în discuție și punct de pornire pentru multe cercetări privind dezvoltarea vocabularului limbii române.

Alte cercetări asupra derivatelor sufixale în limba română aparțin unor autori precum: Theodor Hristea cu studiul *Sinteze de limba română*, Viorica Goicu în lucrarea *Derivarea cu sufixe neologice în româna contemporană*, Ion Coteanu și Angela Bidu-Vrâncianu cu studiul *Limba română contemporană*, vol. II, *Vocabularul*, George Pascu în lucrarea *Sufixe românești*.

Contribuții de mai mică amploare, privind originea sau productivitatea unor sufixe ce contribuie la crearea de derivate deverbale, se regăsesc în istoriile sau gramaticile române, aparținând unor autori precum Alexandru Rosetti (1986), Iorgu Iordan (1965), Sextil Pușcariu (1976).

Aspecte ale derivării deverbale cu sufixul – (e/i)ală

Prezenta cercetare este un studiu sincron care se ocupă de problema derivării deverbale sufixale, în limba română de azi, cu specială referire la sufixul *-eală*, interesând capacitatea acestui afix de a forma cuvinte noi, adică productivitatea sa pe terenul limbii române.

Corpusul supus analizei a fost selectat după un cunoscut *Dicționar poliglot* (2001), elaborat de Maria Iliescu et al. care cuprinde inventarul celor mai frecvente și uzuale cuvinte din limba română actuală. Pornind de la cele 856 de verbe extrase din *Dicționarul poliglot*, am găsit 43 de derivate în *-eală*, pe care le-am supus analizei de față.

Etimologia și productivitatea sufixului -(e/i)ală

Sufixul *-eală* (cu fem. pl. *-eli*) este un sufix vechi, de origine slavo-bulgară, intrat în limba română în urma procesului de bilingvism slavo-român. Existența lui, la noi în limbă, a fost discutată, deseori, de lingviști români și străini.

Despre sufixul *-eală*, Alexandru Rosetti, în lucrarea *Istoria limbii române* ne furnizează următoarea informație : „*-eală* în daco- și aromână formează nume de acțiune derivate din verbe dr. *cheltuială*, *împărțeală*, ar. *arneală*, *ayuseală*. În slavă, există substantive deverbale formate cu ajutorul sufixului *-ělĭ*. Dacă admitem că *-ělĭ* a fost redat în română prin *-eale* sau prin *-elie*, atunci, pornindu-se de la această formă, considerată ca un plural, s-a refăcut un singular în *-eală*” (vol III, 1962: 78-79).

Originea sufixului *-eală* a constituit un aspect pe larg discutat de către Elena Ciobanu în articolul *Sufixul -eală* (1960, *SMFC*), pornind de la opiniile lingviștilor O. Densușianu, în *Histoire de la langue roumaine* și G. Pascu, în *Sufixe românești*, care susțin, cu argumente, că sufixul *-eală* este un sufix bulgar.

Al. Graur demonstrează că sufixul *-eală* este într-adevăr de origine slavo-bulgară (sufixul de origine bulgară *-ĭlo*), „dar la noi a venit în forma *-ală*, care, atașat verbelor în *-i*, a făcut, ca, de cele mai multe ori, consoana precedentă să devină muiată; *scrobeală* trebuie, deci, analizat ca *scrobi* + *-ală*” (1956 : 272).

Așadar, sufixul *-eală* e unul vechi în limba noastră. I. Fischer se detașează oarecum de celelalte opinii când, în articolul *Rumänisch: Wortbildungslehre. Formation des mots*, consideră sufixul *-eală* cu origine discutată, slavă, în orice caz, chiar bulgară sau „chiar format în română, plecând de la elemente slave; atestat încă din primele texte, productiv” (LRL, 1989 : 37).

Ceea ce urmăresc la acest sufix, în prezentul demers, este capacitatea lui de a forma cuvinte noi, adică productivitatea sa pe terenul limbii române. Pornind de la cele 856 de verbe extrase din *Dicționarul poliglot*, am găsit 43 de derivate în *-eală*.

Valori morfologice

Atașându-se, în principal, verbelor de conjugarea a IV-a cu prezentul în *-esc* (*cheltui-cheltuială*, *greși-greșeală*), sufixul *-eală* formează, în limba română, substantive feminine, inanimate. Din corpusul rezultat, doar două substantive sunt formate din baze verbale, alta decât conjugarea a IV-a: *încheială* (rar), din verbul *încheia* de conjugarea I (cu derivatul *încheială*, rar) și *zicală* din verbul *zice* de conjugarea a III-a.

Sufixul *-eală* prezintă și o variantă fonetică: *-ială*, atașată verbelor în cazul cărora *-i* este precedat de vocală (*cheltui-cheltuială*, *bănuî-bănuială*, *pipăi-pipăială*).

Valori și dezvoltări semantice

Referitor la valorile semantice, este de relevat faptul că substantivele feminine obținute din verbe cu ajutorul sufixului *-eală/-ială* au suferit concretizări sau chiar nuanțări ale valorilor inițiale (verb → nume de acțiune), fie prin uz, fie pornind de la sensurile verbului bază (care poate fi polisemantic). O ierarhie strictă a acestor derivate, după gradul de abstractizare sau concretizare, e dificil de întocmit, fiindcă același cuvânt are sensuri încadrabile în categorii diferite, de exemplu: *zugrăveală* care exprimă „acțiunea de a (se) zugrăvi și rezultatul ei, zugrăvire”, dar și noțiuni concrete „strat de

protecție și ornament aplicat pe ziduri ...”, „tablou, desen, gravură”. Valorile derivatelor găsite le-am grupat după cum urmează:

- **substantive care exprimă acțiunea și rezultatul ei.** Aceasta este prima valoare semantică dobândită de derivatele în *-eală*, pe care, unele dintre ele, încă o mai păstrează: *alcătuială* „faptul de a alcătui”, *cheltuială* „faptul de a (se) cheltui”, *dăruială*, *încleială*, *îngăduială*, *ocoleală*, *pipăială*, *poșteală*, *zugrăvală* „zugrăvire”, *zdrobeală*.
- **substantive care exprimă acțiunea verbului de bază.** În această clasă de valori semantice se încadrează formațiile: *cântăreală*, *chibzuială*, *chinuială*, *clipeală*, *găteală* „faptul de a (se) găti”, *străduială*, *socoteală* „calculare”, *trânteală*, *tocmeală* „discuții, tratative”, *toceală*, *tânguială*.
- **substantive care exprimă rezultatul acțiunii.** Aceste substantive nu exprimă nume de acțiune propriu-zise, ci produsul unui proces verbal, ceea ce rezultă din exercitarea acțiunii cuvântului de bază. Din această clasă fac parte cele mai multe derivate cu acest sufix: *cheltuială* „consum de mijloace materiale pentru satisfacerea unei nevoi”, *socoteală* „calcul numeric”, *greșeală*, *învârteală*, *iveală*, *îndoială* „(rar) îndoire a corpului” *oboseală* „obosire”, *pășeală*, *trânteală* „chelfăneală”, *trăsneală* „trăsnaie, nebunie”, *tăvăleală* „bătaie”, *tocmeală* „acord, convenție”.
- **substantive care, ca rezultat al acțiunii verbale, exprimă noțiuni concrete.** Sufixul creează derivate care exprimă acțiunea verbului, rezultatul ei, dar este folosit și în cuvinte cu nuanțe mai concrete. Derivatele cu sufixul în discuție fie și-au pierdut în mare parte calitatea de abstracte verbale, fie din sensul de rezultat al acțiunii s-a desprins un sens mult mai concret, material. Așa se explică de ce unele derivate au suferit procesul de concretizare, deci de trecere de la abstract la concret: *alcătuială* „ceea ce este alcătuit, înjghebat”, *cheltuială* „bani cheltuiți”, *găteală* „ceea ce servește cuiva spre a (se) împodobi”, *jupuială* „rană produsă prin jupuirea pielii” *roșeală* „substanță roșie cu care se vopsește pânzeturile și alte obiecte”, *umezeală* „igrasie” *zugrăveală* „tablou, desen, gravură”, *vopsea* (pl. *vopsele*) „materie colorantă”.
- **substantive care exprimă starea, senzația, atitudinea, sentimentul.** Această grupă include substantivele care nu mai denumesc o acțiune sau produsul unei acțiuni, ci o atitudine, o caracteristică a animalelor: *amețeală* „starea în care omul își pierde simțul echilibrului”, *amorțeală* „stare de insensibilitate trecătoare a corpului sau a unei părți a corpului”, *bănuială*, *îndoială* „neîncredere, șovăială”, *îndrăzneală*, *oboseală* „stare de slăbiciune generală datorată unui efort fizic sau intelectual intens”, *sfârșeală*, *șovăială*, *umezeală* „starea a ceea ce este umed”
- **substantive cu sens colectiv.** Este o grupă sărăcăcioasă cu un singur derivat, deoarece abstractele verbale nu au această capacitate de a exprima grupe de obiecte sau cantități: *îngrămădeală* „aglomerație”;
- **substantive care indică locul.** Sufixul în discuție nu creează, în mod special, derivate care să denumească locul unei acțiuni, și din acest motiv în această grupă se încadrează un singur substantiv: *umezeală* „loc umed”

Derivatele cu sufixul *-eală* au o bună reprezentare în limbă, și prin capacitatea lor de a intra în alcătuirea unor sintagme și unități frazeologice (expresii, locuțiuni, compuse), ceea ce le conferă stabilitate, ca în exemplele de mai jos:

cheltuieli de judecată – „sumă de bani obligat să o plătească (....) partea care a pierdut un proces părții care a câștigat procesul”

cu (sau pe) cheltuială cuiva – „cu mijloace bănești oferite de altcineva”
 bani de cheltuială – „bani destinați cheltuielilor curente”
 a se pune pe cheltuială – „a cheltui mult (și nerațional)”
 a băga sau (a pune pe cineva) la cheltuială – „a face pe cineva să cheltuiască bani mulți”
 cu chibzuială – „în mod chibzuit, bine gândit”
 fără chibzuială – „în mod nechibzuit”
 a sta la chibzuială – „a chibzui”
 într-o clipeală (de ochi) – „imediat”
 în aceeași clipeală – „chiar în acel moment”
 de dăruială – „dat în dar”
 fără greșeală – „perfect”
 din greșeală – „fără voie, involuntar”
 a ieși la iveală – „a apărea, a se înfățișa”
 a scoate / a da la iveală – „a da pe față, a face cunoscut”
 fără îndoială – „desigur”
 a cădea la îndoială – „a începe să se îndoiască de ceva”
 a pune la îndoială (ceva) – „a se îndoii (de ceva)”
 nici pomeneală de... / să... – „nici urmă (de așa ceva), nici vorbă”

la repezeală – „în mare grabă”
 fără nicio șovăială – „dâr, ferm”
 a face / a da cuiva socoteală – „a plăti cuiva ce i se cuvine”
 pe socoteala mea / a ta – „pe cheltuiala mea / a ta”
 a-și greși socotelile – „a se înșela în așteptări”
 a ieși la socoteală – „a-i fi cuiva pe plac; a-i conveni”
 a-i da socoteală cuiva de ceva – „a răspunde în fața cuiva (de ceva)”
 a ține socoteala de... – „a lua în considerare, a avea în vedere”
 a pune (ceva) în socoteala cuiva – „a obliga pe cineva să plătească (ceva); a imputa cuiva(ceva)”
 cu sau fără socoteală – „(ne)chibzuit, cu (sau fără) motiv”
 a-i veni (cuiva) la socoteală – „a-i fi (cuiva) pe plac; a-i conveni”
 a-și da cu socoteala (că) – „a fi de părere, a crede că”
 a da socoteală cuiva (de ceva) – „a răspunde în fața cuiva (de ceva)”
 a ține socoteala de – „a lua în considerare, a avea în vedere”
 pe socoteala cuiva – „în legătură cu cineva”
 cu / fără socoteală – „(ne)chibzuit, cu / fără motiv”
 Înregistrăm și o situație în care derivatul și-a pierdut sensul dat de verbul de bază, el funcționând numai într-o expresie: nici pomeneală (de.. / sau..) – „nici urmă de așa ceva; nici vorbă, cu nici un chip”.

Unele derivate dezvoltă, în afara sensurilor principale și secundare, sensuri cu **utilizare familiară** (într-un context sau într-o structură fixă) și **sensuri figurate**, cum ar fi :

învârteală – (fam., mai ales la pl.) „manevră (necinstită) folosită pentru obținerea unor profituri”
socoteală – (fam.) „fiecare dintre cele patru operații fundamentale”
trânteală – (fam.) „chelfăneală, bătaie dată cuiva”
 a da cuiva de cheltuială – (fam.) a bate pe cineva

șovăială – „lipsă de hotărâre, ezitare în acțiuni”;
tăvăleală, în expresia: *a (o) duce/ a ține la tăvăleală*
– a) (despre oameni) „a fi rezistent la efort fizic”
– b) (despre lucruri) „a nu se strica ușor”

zugrăveală – „descriere, prezentare”.

Puține derivate sunt înregistrate ca **specializate** într-un domeniu:

cheltuieli (la pl., în contab): „rubrică dintr-un registru în care se trec sumele cheltuite”,

oboseală (p. anal, tehn.): „scădere a rezistenței unui material”

vopsea (artă): „culoare folosită în pictură”

Concurența cu alte deverbale

Deși este un sufix productiv, în afara celor învechite, regionale sau populare (de ex. *încurcală*, *străduială*, *sfătuială*), pe care nu le discut aici, unele dintre formații au o utilizare sau o frecvență rară, intrând în concurență cu alte abstracte verbale, de regulă, cu formele infinitivului lung.

În cazul următoarelor derivate, sufixul *-eală* concurează cu forma de infinitiv lung a verbului respectiv: *cântăreală* – *cântărire*, *chinuială* – *chinuire*, *clipeală* – *clipire*, *dăruială* – *dăruire*, *iveală* – *ivire*, *încleială* – *încleiere*, *ocoleală* – *ocolire*.. Acest lucru se datorează faptului că derivatele în *-eală* exprimă noțiuni asemănătoare cu infinitivul lung substantivat, și anume, acțiunea verbului. O deosebire între cele două deverbale ar consta în faptul că formele derivate în *-eală* pot denumi și concretul (*alcătuială* „alcătuire” – *alcătuială* „ceea ce este alcătuit, înghebat”, *cheltuială* „faptul de a cheltui” – *cheltuială* „bani cheltuiți”, *roșire* „acțiunea de a roși” – *roșeală* „substanță roșie cu care se vopsește”, *vopsire* „acțiunea de a vopsi” – *vopsea* „materie colorantă”¹).

Sufixul *-eală* concurează uneori cu sufixul *-enie* / *-anie*, ca în exemplele: *pășeală* – *pășanie*, *străduială* – *strădanie* - *străduință*, dar derivatele formate cu sufixele *-anie* și *-enie* sunt simțite ca învechite de către vorbitori, se mențin mai puțin în limbă și, în acest caz, este preferat derivatul cu *-eală*.

Sufixul *-eală* mai intră, de asemenea, în concurență și cu sufixele *-ință* și *-itură*, creându-se sinonimii, ca în derivatele: *îngăduială* – *îngăduință*, *jupuială* – *jupuitură*. Aceste derivate funcționează paralel și sunt utilizate în egală măsură de către vorbitori.

Sufixul *-eală* este unul productiv în limba română, cu o frecvență mare și cu stabilitate. De la valoarea de abstract verbal, inițială, pe care o aveau derivatele cu acest sufix se observă o tendință de trecere spre concretizare a sensurilor.

În urma acestei analize, pot constata că sufixul *-eală* este bine reprezentat în limba actuală, deoarece multe derivate înregistrează un cumul de valori semantice (*îngrămădeală*, *zugrăveală*, *trânteală*, *socoteală*, *găteală*), intră în alcătuirea de structuri fixe și, în câteva cazuri, chiar s-au specializat pe domenii de activitate (*cheltuială*, *oboseală*). În ciuda faptului că unele derivate au utilizare mai rară (*cântăreală*, *chinuială*, *dăruială*, *încleială*, *ocoleală*) și este concurat de formele infinitivului lung și de alte sufixe (*-anie* / *-enie*, *-ință*, *-itură*), sufixul *-eală* se menține bine în limbă, dovedind că are mare putere derivativă.

¹ *Vopsea*, pl. *vopsele* este deriva în *-eală*, conform DEX.

Anexa derivatelor supuse analizei

–(E/I)ALĂ < sl. *eli*

1. alcătuială, i, s.f.
2. ameţeală, i
3. amorţeală, i
4. bănuială, s.f.
5. cântăreală, s.f.
6. cheltuială, i, s.f.
7. chibzuială, i, s.f.
8. chinuială, s.f.
9. clipeală, i, s.f.
10. dăruială, i, s.f.
11. găteală, i, s.f.
12. greşeală, i, s.f.
13. iveală, s.f.
14. încheială, i, s.f.
15. îndoială, i, s.f.
16. îndrăzneală, i, s.f.
17. îngăduială, i, s.f.
18. îngrămădeală, i, s.f.
19. învârteală, i, s.f.
20. jupuială, i, s.f.
21. oboseală, i, s.f.
22. ocoleală, i, s.f.
23. păţeală, i, s.f.
24. pipăială, i, s.f.
25. pofteală, i, s.f.
26. pomeneală s.f.
27. repezeală, i, s.f.
28. roşeală, ele s.f.
29. sfârşeală, i, s.f.
30. socoteală, i, s.f.
31. străduială, i, s.f.
32. şovăială, i, s.f.
33. tăvăleală, i, s.f.
34. tânguială, i, s.f.
35. toceală, i, s.f.
36. tocmeală, i, s.f.
37. trăsneală, i, s.f.
38. trânteală, i, s.f.
39. umezeală, i, s.f.
40. vopsea, ele+eală s.f.
41. zdrobeală, i, s.f.
42. zicală, e s.f.
43. zugrăveală, i, s.f.

Bibliografie

- Avram, M., *Formarea cuvintelor în limba română*, vol III, Institutul de Lingvistică, București, 1989
- Carabulea, E., *Sufixe –mânt și –ment*, în *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, vol. V, Editura Academiei, București, 1969
- Ciompec, G., *Variantele sufixelor –ant/-ent, -anță/-ență din limba română*, în SMFC, vol.III, Editura Academiei, București, 1969
- Densușianu, O., *Histoire de la langue roumaine*, vol. I, Paris, 1901
- Ciobanu, E., *Sufixul –eală*, în SMFC, vol.II, Editura Academiei, București, 1960
- Coteanu, I., Bidu-Vrânceanu, A., *Limba română contemporană*, vol. II: *Vocabularul*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975
- Densușianu, O., vol. I, *Histoire de la langue roumaine*, Paris, 1901
- Fischer, I., *Formation de mots*, în *Rumänisch: Wortbildungslehre*. Vol.3: *Lexikon der romanistischen Linguistik*, 1989
- Goicu, V., *Derivarea cu sufixe neologice în româna contemporană*, Editura Augusta, Timișoara, 2002
- Gaur, A., *Nom d'agent et adjectif en roumain*, Champion, Paris, 1929
- Gaur, A., *Limba literară*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1979
- Gaur, A., *Studii și cercetări de lingvistică*, nr.3-4, București, 1956
- Guțu-Romalo, V., *Morfologie stucturală a limbii române*, Editura Științifică, București, 1968
- Iordan, I., *Cuvinte românești cu dublă derivare*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti la 70 de ani*, Editura Academiei, București, 1965
- Hristea, Th., *Sinteze de limbă română*, Editura Albatros, București, 1984
- Pascu, G., *Sufixe românești*, București, 1916
- Pană Dindelegan, G., *Aspecte ale dinamicii limbii române contemporane*, Editura Universității din București, 2002
- Pușcariu, S., *Limba română, I. Privire generală*, Editura Minerva, București, 1976
- Rosetti, Al., *Istoria Limbii Române*, vol. I: *Limba Latină*, Editura Științifică, București, 1960
- Rosetti, Al., *Istoria limbii române de la origini până la începutul secolului al VII-lea*, Ediție definitivă, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986
- Rosetti, A., Byck, J., *Gramatica limbii române*, Editura Universul, București, 1945
- Seche L., *Sufixe –ant / -ent, -anță / ență*, în SMFC, vol. II, Editura Academiei, București, 1960
- Seche, L., *Sufixul –ură (-atură, -ătură, -etură, -itură, -sură, -tură)*, în SMFC, vol. III, Editura Academiei, București, 1962
- Bidu-Vrânceanu, A., Călărașu, C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G., *Dicționar general de științe ale limbii*, Editura Științifică, București, 1997
- *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997
- *** *Dicționar Invers*, Editura Academiei, București, 1957
- *** *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005
- *** *Dicționarul limbii române contemporane*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1955 ș.u.
- Iliescu, Maria et all., *Dicționar poliglot*, Editura Teora, 2001
- Duda, G., Gugui, A., Wojcicki, M.J., *Dicționar de expresii și locuțiuni ale limbii române*, Editura Albatros, București, 1985
- Enciclopedia limbilor romanice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989
- *** *Gramatica limbii române*, Editura Academiei, București, 2005
- Mateescu, Adrian, *Dicționar bibliografic de lingvistică*, vol. I, Editura M.A.S.T., București, 2003
- Mateescu, Adrian, *Dicționar bibliografic de lingvistică*, vol. II, Editura Universitaria, Craiova, 2005

ETUDE DIALECTALE SUR LA CATEGORIE DU NOMBRE A PARTIR DE LA BASE NALR.OLTENIA

Florența – Eugenia VONICA
Universitatea din Pitești

Résumé: Les cartes et les planches dialectales de l'NALR.Olténie(vol. I-IV) nous ont fourni les données bibliographiques nécessaires pour illustrer les traits spécifiques de la catégorie du nombre des substantifs des patois actuels de l'Olténie On a essayé de faire une synthèse des moyens qui marquent l'opposition singulier / pluriel au niveau dialectal. Les patois analysés mélangent les influences reçues des patois voisins avec leurs traits caractéristiques pour exprimer l'opposition de nombre. Par cette démarche scientifique, on a voulu établir le statut, la place et l'individualité des patois de l'Olténie.

Mots-clés : dialecte, nombre du substantif, patois

Sub raport lingvistic, Oltenia a constituit, de peste un secol, obiectul de studiu a numeroși lingviști, începând cu G. Weigand, care, la 1900, realiza o primă prezentare de ansamblu a graiurilor din această provincie¹.

Ulterior, Grigore Brâncuș și-a îndreptat atenția asupra Olteniei ca arie dialectală în cadrul dacoromânei în două contribuții: *Cercetări asupra unui grai de tranziție*,² (prezintă graiul din partea de nord-vest a Olteniei, de care, ulterior, s-au ocupat Valeriu Rusu, Marin Petrișor și Nicolae Saramandu) și *Graiul din Oltenia*³. Prezentărilor de ansamblu li se adaugă cele consacrate⁴ graiurilor olteneste din anumite zone: Gorj (Gâlcescu 1931; Ionescu 1940-1941; Popescu 1980) sau nord-vestul Olteniei (Gregorian 1938, 1939, cf. și 1969, 1970; Petrișor 1962; V. Rusu 1971; N.Saramandu 1975).

Din nici una dintre lucrările consacrate graiurilor din Oltenia nu rezultă că acestea ar constitui o unitate dialectală aparte în cadrul dacoromânei. Ele au fost plasate în „prelungirea” fie a graiurilor transcarpatice (Gr. Brâncuș, 1962), fie a celor munteneste (reprezentanții Școlii clujene: S.Pușcariu, E. Petrovici, S. Pop, R. Todoran și I. Coteanu).

Din studiile consacrate graiurilor olteneste se desprinde și constatarea conform căreia Oltenia nu este o provincie unitară din punct de vedere dialectal. În general, extremitatea nord-vestică a Olteniei a fost atașată ariei dialectale bănățene, zona subcarpatică prezintă asemănări cu graiurile din sud-vestul Transilvaniei, iar partea de est cu graiurile munteneste. Sudul Olteniei, deși concordă, în general, cu Muntenia, prezintă și unele asemănări cu graiurile transcarpatice.

Analizând diversele aspecte morfologice ale graiurilor olteneste actuale, vom încerca să precizăm poziția acestora în cadrul dacoromânei.

¹ Weigand 1900 - Gustav Weigand, Die rumänischen Dialekte der Kleinen Walachei, Serbiens und Bulariens, în „Jahresbericht”, VII, 1900, p. 1-92.

² Brâncuș 1955 - Grigore Brâncuș, Cercetări asupra unui grai de tranziție, în „Revista Universității C. I. Parhon. Seria științelor sociale. Filologie”, nr. 2-3, 1955, p. 197-206.

³ Brâncuș 1962 - Grigore Brâncuș, Graiul din Oltenia, în LR XI, 1962, nr. 3.

Considerațiile privind categoria numărului în graiurile oltenești se bazează pe materialul furnizat de hărțile dialectale ale NALR.Oltenia (vol.I-IV) și de planșe necartografiate.

În legătură cu formarea pluralului, vom aborda un aspect specific substantivelor feminine de declinarea I cu desinența –ă de singular. În paralel cu forma literară de plural în –e, aceste substantive prezintă, la nivel regional și, în general, în limba vorbită, și forme de plural în –i.

În graiurile oltenești, fenomenul poate fi ilustrat cu exemple ca :

albini III/planșa 84 : 903,905,919,920, 929, 935, 936, 940, 942, 944, 948, 949, 957, 964, 968, 970, 971, 973, 981;

batisti I/h.53 : 927;

bulini 'pastile' I/h.138 : 990;

cocoși 'cocoașe' I/h.101 : 903, 921, 925, 926, 929, 931, 933, 950, 952, 955, 957, 960, 970, 971, 988, 991;

comuni 'comune' II/planșa 51: 903-905, 908-911, 913, 917, 919, 920, 923-931, 933-951, 953-960, 962-966, 968, 970, 973-979, 981-988, 990, 992-998;

geni 'gene' I/h.39 : 904, 906, 907, 949, 971;

logodni II/h.174 : 920, 945, 973, 987, 992, 993;

mumi 'mume' II/h.148 : 915, 938, 970-972, 977;

plăcinti II/planșa 35 : 906, 912, 913, 915, 916, 918, 920, 922, 925, 927-932, 934, 936, 937, 939, 940, 942-949, 952, 955, 956, 959, 964, 969, 973, 976, 983, 984, 986-988, 994.

pleopi 'pleoape' I/h.37 : 915, 920, 939, 944, 946, 947;

rotuli 'rotule (la genunchi)' I/h.120 : 905;

sprânceni I/h.40 : 925, 929, 945;

siri 'șire' III/planșa 72 : 906-909, 913, 915, 916, 919-921, 925, 926, 928-930, 935, 937, 939, 948, 951, 955, 957, 958, 960, 961, 963, 970, 972-975, 978, 979, 981, 983, 988, 990, 992, 993, 995-998;

uimi 'uime' I/h.142 : 980, 990. (vezi tabelul 4).

Tabelul 4

Nr crt	Subst. feminine de declinarea I cu sg. în –ă	Pluralul în –e				Pluralul în –i			
		Nr. de atest.	N-E	N-V	S	Nr. de atest.	N-E	N-V	S
1.	albină	79	29	23	27	19	5	9	5
2.	batistă	92	31	29	32	1	1	0	0
3.	bulină	10	3	1	6	1	0	0	1
4.	cocoașă	7	0	0	7	16	7	5	4
5.	comună	23	13	3	7	77	22	30	25
6.	geană	95	33	30	32	5	3	1	1
7.	logodnă	41	4	18	19	6	1	1	4
8.	mumă	23	3	18	2	6	1	1	4

9.	plăcintă	56	18	15	23	42	15	15	12
10.	pleoapă	70	22	20	28	6	2	4	0
11.	rotulă	6	4	2	0	1	1	0	0
12.	sprânceană	95	32	31	32	3	2	1	0
13.	șiră	42	15	11	16	43	16	10	17
14.	uimă	1	0	0	1	2	0	0	2
Total		726	239	225	262	228	76	77	75

Apariția formelor de plural în **-i** la substantivele feminine reprezintă un fenomen încadrat în tendința limbii române de diversificare a mijloacelor de diferențiere netă a singularului de plural. Folosirea desinenței de plural **-i**, specifică substantivelor masculine, ne conduce la concluzia că, în limba română, opoziția de gen este mai puțin importantă decât cea de număr⁷, fenomen ce depășește limitele graiurilor oltenesti, caracterizând limba română actuală.

O situație specială prezintă substantivele cu radicalul terminat în consoană nepalatală. În cazul acestor substantive, **-i** final asilabic, marcă a pluralului, nu mai apare, pluralul fiind exprimat prin desinența zero. Ca urmare, după modelul substantivelor masculine, formele feminine de plural terminate în **-e** sau în **-i** final asilabic sunt înlocuite cu forme de pluralul în consoană : **beregăț, burț, buz, cârtiț** 'uimă', **cocoș, guș, mustăț, scurt** 'uimă'. Fenomenul reprezintă o trăsătură specifică graiurilor dacoromâne nord-vestice, incluzând și nord-vestul Olteniei.

Din aceeași cauză, de natură fonetică, la substantivele feminine de declinarea I, cu radicalul terminat în una dintre consoanele / s, ș, z, ț, r /, care pot fi dure sau moi, se înregistrează neutralizarea opoziției de număr. Caracterul dur al consoanelor / s, z, ț / a generat numeroase cazuri de omonimie morfologică:

cocoasă; cocoasă (în 14 localități), **cocoase** ; **cocoase** (în 25 de localități), **gușă** ; **gușă** (în 8 localități), **gușe** ; **gușe** (în 7 localități), **mustăță** ; **mustăță** (în 29 de localități), **țîță** ; **țîță** (în 71 de localități).

Formele de plural **buză** și **țîță** realizează arii compacte în nord-vest și nord-est: **buză**: 17 (nord-est), 28 (nord-vest), 7 (sud) și **țîță**: 20 (nord-est), 31 (nord-vest), 20 (sud).

Din exemplele de mai sus rezultă că fenomenul este bine reprezentat în graiurile oltenesti, aria compactă a termenilor omofoni situându-se în vestul Olteniei, regiune puternic influențată de Banat și Țara Hațegului și considerată ca o prelungire a unei zone mai extinse, cea a graiurilor transcarpatice¹. În restul provinciei, caracterul dur al consoanelor menționate a fost înregistrat în arii restrânse, sporadic sau numai în anumite cuvinte. În partea de est și în sudul Olteniei se înregistrează forme care se regăsesc în graiurile muntenești².

Formele omofone de singular și de plural sunt frecvente și în flexiunea adjectivului, ele întâlnindu-se, ca și în cazul substantivului, într-o arie compactă situată tot în vestul Olteniei:

¹ Cf. Gr. Rusu, *Probleme de morfonologie în „Atlasul lingvistic român”*, în CL, VIII, 1963, nr. 1, p. 62, 63.

² Cf. Saramandu 1975: harta 5 (aria consoanelor / s, z, ț / dure). *Arii fonologice și zone dialectale de tranziție*, în SCL, XXVI, 1975, nr. 2, p. 119-130

păduchioasă, grasă, sănătoasă, frumoasă, bolnăvicioasă, deasă.

Așadar, în graiurile oltenești, tendința bine reprezentată de a marca net categoria gramaticală a numărului este concurată de tendința opusă de a neutraliza opoziția sg./pl.

Alături de substantivele feminine la care opoziția de număr s-a neutralizat există o altă clasă de substantive, larg reprezentată, cea a *neutrelor terminate în consoană dură / r, s, z, ț, j /*, care fac pluralul în *-ă*, în loc de *-e*, fără neutralizarea opoziției de număr :

- 29; - **r** : **car** / **cară** III/planșa 56 : **88 de atestări** : nord-est 27; nord-vest 32; sud 29;
izvor / **izvoară** II/planșa 47 : **74 de atestări** : nord-est 23; nord-vest 29, sud 22;
pahar / **pahară** II/h.253 : **77 de atestări** : nord-est 22; nord-vest 32; sud 23;
urcior / **urcioară** I/h.38 : **11 atestări** : nord-est 3; nord-vest 1; sud 7;
- **z** : **grumaz** / **grumază** I/h.82 : **7 atestări** : nord-est 1; nord-vest 6; sud 0;
obraz / **obrază** I/h.46 : **10 atestări** : nord-est 1; nord-vest 9; sud 0;
- **j** : **gîrlej** / **gîrlejă** I/h.86 : **2 atestări** în sudul Olteniei;
- **s** : **fus** / **fusă** III/planșa 87 : **69 de atestări** : nord-est 23; nord-vest 31; sud 15;
os / **oasă** I/planșa 5 : **54 de atestări** : nord-est 18; nord-vest 32; sud 4;
- **ț** : **maț** / **mață** I/planșa 7 : **18 atestări** : nord-est 4; nord-vest 14; sud 0;
șorț / **șorță** II/planșa 39 : **38 de atestări** : nord-est 11; nord-vest 14; sud 13;
coteț / **coteță** III/h.428 : **44 de atestări** : nord-est 21; nord-vest 17; sud 6.

Aceleași consecințe morfologice le are și comportamentul lui **ș** când apare înaintea vocalelor **e**, **ă** la substantivele feminine. Caracterul dur sau moale al consoanei are ca rezultat următoarele opoziții sg./pl., ilustrate prin substantivul **cocoașă**:

opoziție zero: **cocoașe** / **cocoașe**, **cocoașă** / **cocoașă**;
ă / **Ø**: **cocoașă** / **cocoș**;
e / **Ø**: **cocoașe** / **cocoș**

Mai multe tipuri de opoziții sg./pl. întâlnim și în cazul substantivelor feminine terminate în fricativă sonoră **j**, care, ca și corespondenta ei surdă **ș**, are un caracter dur sau moale. Ilustrăm fenomenul cu substantivul **coață** (II/planșa 85) :

ă / **Ø**: **coață** / **coj** ; **ă** / **e**: **coață** / **coaje** ; **e** / **Ø**: **coaje** / **coj** .

În graiurile oltenești, la fel ca în limba literară, există numeroase exemple în care opoziția de număr se face, în afară de desinențe, și cu ajutorul alternanțelor fonetice. Astfel, aceste mijloace ale flexiunii interne devin un procedeu suplimentar prin care se evită omonimia în flexiunea nominală. Folosirea alternanțelor fonetice concomitent cu desinențele corespunde tendinței limbii române de marcare a numărului printr-un cumul de indici morfologici. Substantivele, la care se înregistrează acest fenomen, formează în Oltenia o arie mai extinsă comparativ cu cele în care fenomenul nu apare:

albie / **ălbii** II/h.227 : **63 de atestări** – nord-est 23; nord-vest 17; sud 23;
arie / **ării** III/planșa 72 : **67 de atestări** – nord-est 18; nord-vest 27; sud 22;

- aripă / ăripi** III/h.430 : **29 de atestări** – nord-est 2; nord-vest 23; sud 4;
beregată / beregăți II/h.86: **65 de atestări** – nord-est 26; nord-vest 25; sud 14;
casă / căși II/h.185¹²: **26 de atestări** – nord-est 9; nord-vest 15; sud 2;
cocoașă / cocoși I/h.101: **18 atestări** – nord-est 8; nord-vest 6; sud 4;
cratiță / crățiți II/h.252 : **2 atestări** (996, 998);
lacrămă / lăcrămi (lacrămi) I/h.41 : **18 atestări** : nord-est 8; nord-vest 0; sud 10;
laviță / lăviți II/h.225 : **o atestare** (986);
nicovală / nicovăli III/h.461 : **7 atestări** : nord-est 3; nord-vest 2; sud 2;
plapumă / plăpumi II/planșa 33 : **26 de atestări** : nord-est 8; nord-vest 0; sud 18;
raniță / răniți II/h.355 : **o atestare** (986);
toamnă / tomni II/planșa 44 : **33 de atestări** : nord-est 2; nord-vest 2; sud 29.

În exemplele de mai sus, formele cu alternanțe fonetice sunt predominante, încadrându-se în tendința de diferențiere a singularului de plural, procedeu care s-a impus, adeseori, ca normă în limba literară : *barbă / bărbă, mustață / mustăți, sală / săli*.

Productivitatea acestui procedeu rezultă și din faptul că el apare frecvent în împrumuturile relativ recente, pătrunse în graiuri ca neologisme : *cataramă / cătărămi (catarămi), chitanță / chitănți, fotografie / fotogrăfii, invitație / invității, raniță / răniți*.

În unele cazuri, alternanța vocalică rămâne singurul mijloc de marcare a opoziției de număr. Acest fenomen apare la substantivele feminine cu desinența de plural **-ă** în loc de **-e** (după o consoană dură). Astfel, forma de plural **verze** din limba literară (**varză / verze**) apare curent în graiurile oltenești sub forma **verză**, opoziția sg./pl. realizându-se numai prin alternanța vocalică **-a / -e** din radical (**varză / verză**).

Tot în această categorie se încadrează și substantivele : **barză / berză, față / feță, masă / mesă, pupăză / pupeză, rață / reță**, la care adăugăm miresă **miresă** (cu alternanța **ea / e** în radical)¹.

Ca o particularitate a graiurilor oltenești, menționăm **alternanța a / e** în forme ca : *barbă / berbe, bardă / berde, nicovală / nicovelne (nicovelni)*². Alternanța vocalică **a/e**, frecventă la substantivele feminine terminate în **-a** accentuat, de tipul sg. **basma / pl. basmele** (în loc de forma literară *basmale*) a favorizat apariția unei noi forme de singular în **-ea (basmea)**, după modelul *stea / stele*.

În unele părți din Oltenia, pluralul unor substantive feminine se formează cu **-i** final asilabic (în loc de **-e** din limba standard), fapt care determină apariția **alternanței oa / o** în radical (analog cu alternanța **a / ă** în radical): **cocoașă / cocoși (17 atestări); toamnă / tomni (33 de atestări)**.

Alternanța **oa / o** este foarte des folosită împreună cu desinența **-i** pentru formarea pluralului unor substantive feminine mobile, derivate de la forma de masculin cu sufixul moțional **-oaică** :

forma **lupoici** apare în **39 de puncte**, față de **53 de puncte** pentru **lupoalice**;

forma **șerpoici** realizează **27 de atestări**, față de **70 de atestări** pentru **șerpoalice**;

¹ Cf. NALR. Oltenia, III / planșa 95, I / planșa 2, II / h. 239, III / planșa 95, III / planșa 67, II / planșa 21.

² Cf. NALR. Oltenia, I / h. 76, IV / planșa 136, III / h. 579.

forma **ursoici** are **20 de atestări**, față de **69** pentru **ursoaice**.

Unele *substantive neutre au desinențe duble și uneori chiar triple de plural*, situație existentă și în limba standard. Există substantive neutre care formează pluralul cu desinențele – **e**, –**uri**.¹

bulin 'pastilă' I/h.138	buline (4 atestări) / bulinuri (4 atestări);
burduf III / planșa 64	burdufe (17 atestări) / burdufuri (29 de atestări).
grumaj I/h.82	grumaje (2 atestări) / grumajuri (3 atestări);
grumaz I/h.82	grumaze (grumază) - (19 atestări) / grumazuri (7 atestări);
obraz I/h.46	obraz (obrază) – (12 atestări) / obrazuri (13 atestări);
stomac I/h.102	stomace (32 de atestări) / stomacuri (45 de atestări);
șorț II/planșa 39	șoarțe (șurțe) cu variantele <i>soarță, șorță</i> (43 de atestări) / șorțuri (șurțuri) – (62 de atestări).

De remarcat este faptul că substantivul neutru **burduf** își schimbă genul. Devenit masculin, formează pluralul cu desinența –**i**: **burdufi** (15 atestări) sau foarte rar **burduși** (4 atestări). Aceste forme sunt atestate numai în graiurile din nord-est și din nord-vest, niciodată în sudul Olteniei.

Pluralul în – **e** sau în – **uri** apare și la substantivele: **albuș** și **gălbenuș**.

Pentru substantivul **albuș** (III/planșa 67), forma de plural în – **e**, **albușe**, apare în 33 de localități (mai frecvent în estul și vestul Olteniei), în vreme ce forma de plural în

– **uri**, **albușuri**, este majoritară, fiind notată în 46 de puncte răspândite, aproximativ uniform, în sud-est și nord-vest.

În schimb, pentru substantivul **gălbenuș** (III/planșa 67), formele de plural în – **e** sunt mai numeroase (35 de puncte, din care 31 sunt atestate în nord-est și nord-vest) decât cele în – **uri** (22 de localități, dintre care 14 sunt înregistrate în nord-est și nord-vest și numai 8 în sudul Olteniei).

Din exemplele prezentate se desprinde concluzia că *desinența de plural –uri este mai frecventă decât desinența –e la unele substantive neutre* :

albuș (46 de forme în –**uri** față de 33 în –**e**), **burduf** (43 de forme în –**uri** față de 19 în –**e**), **stomac** (45 de forme în –**uri** față de 32 în –**e**), **șorț** (51 de forme în –**uri** față de 46 în –**e** și cu variante în –**ă**).

Pluralul în –**uri** este folosit, uneori, și la substantivele feminine : **mătăsur** (de porumb) III/planșa 70 (5 atestări).

Pluralul este marcat, uneori, prin *trei desinențe diferite*: –**e**, –**uri**, –**i** final asilabic : **burduf**:**burdufe**(17 atestări) / **burdufuri** (29 de atestări) / **burdufi** (**burduși** 18 atestări);

obraz : **obraz** (2 atestări) / **obrazuri** (13 atestări) / **obraz**ⁱ (2 atestări).

Formele duble sau triple de plural nu apar în variație liberă, ci în arii corelative.

La substantivele neutre se constată și situația inversă, în care formele de plural în –**e** sunt mai numeroase decât cele în –**uri** :

¹ Cf. Al. Graur 1968, Al. Graur, *Tendențele actuale ale limbii române*, București, 1968, p. 127-135.

adălmaș II/h.372 **adălmașe** (42 de atestări) / **adălmașuri** (33 de atestări);
brîu II/h.290 **brîie (brîne)** (55 de atestări) / **brîuri** (39 de atestări);
chibrit II/h. 220 **chibrite** (67 de atestări); / **chibrituri** (39 de atestări);
în 7 localități : 939, 950, 951, 961, 963, 965, 971 apar ambele forme de

plural;

frîu III/h. 407 **frîie (frîne)** (64 de atestări) / **frîuri** (33 de atestări);
spital I/planșa 11 **spitale** (74 de atestări) / **spitaluri** (24 de atestări).

Substantivele **brîu** și **frîu** realizează pluralul în **-e**, cu sau fără păstrarea consoanei **n** **brîne** (în 48 de puncte) și **frîne** (în 57 de puncte) sau, mai rar, **brîie** (în 7 puncte) și **frîie** (în 10 puncte).

Există și situații când cele două forme diferite de plural sunt notate în aceeași localitate. Astfel, pentru substantivul **frîu**, pluralul în **-e** (**frîne**, **frîie**) și cel în **-uri** (**frîuri**) apar împreună în 6 puncte : 945, 951, 967, 977, 984, 991. Pentru substantivul **brîu** această situație se înregistrează numai în două puncte: 945, 952. Așadar, la substantivele neutre de tipul celor prezentate mai sus, graiurile oltenesti nu cunosc diferențieri semantice ale formelor de plural.

În graiurile oltenesti, substantivul defectiv **lapte** (IV/pl.125) are o formă de plural **lapți**, folosită cu sensul “*laptele de la două sau mai multe mulsori*” și atestată numai în punctele : 904, 941, 945.

Din categoria defectivelor face parte și substantivul **icre**, care și-a refăcut o formă de singular

icră, folosită pentru a denumi “*pulpa piciorului*” în punctele 996-998.

Substantivul **picior** (I/planșa 8) are un plural neobișnuit **picere**, formă care apare în Oltenia, în câteva puncte din sud : 964, 966, 985, 986, 988, 991, 993, 997. Această formă de plural, ca și alte câteva fenomene din dacoromână întâlnite în diferite zone ale țării (*cerbice*, *pîncete*, *plintă*, *strămut*, *trembur*) sunt denumite de S. Pușcariu “*inovații neobișnuite*”. Pluralul **picere** mai apare în vestul și sudul Munteniei, de-a lungul Oltului (de la Sibiu la Turnu Măgurele) și al Dunării până la Călărași.

În ceea ce privește formarea pluralului substantivelor, un caz interesant prezintă substantivul **piuă** (II/h. 295) prin multitudinea formelor și ezitarea manifestată de vorbitori în utilizarea lor. Pluralul **pive** este atestat în 14 puncte: 941, 942, 945-951, 953, 954-956, 997 (nord-est: 0, nord-vest:13 sud:1). În restul teritoriului se înregistrează o mare varietate de forme de plural:

piue (12 atestări); **piui** (4 atestări); **pivi** [= **pive**] 938; **pivi** [= **pivⁱ**] – (4 atestări); **piv^Δ** și **pive** - 941; **pive** și **pivⁱ** 942; **pie** (2 atestări); **piuri** (8 atestări); **pîi** (19 atestări).

Din cele prezentate mai sus se poate desprinde concluzia că aspectele privind numărul substantivelor din cele 98 de puncte ale rețelei dialectale din Oltenia sunt multiple și, în același timp, caracteristice pentru diferitele părți ale regiunii.

Deci, se poate afirma că, și sub aspectul problemelor morfologice, Oltenia nu este unitară din punct de vedere dialectal. Referind-ne la marcarea opozițiilor singular/plural, este evident că în Oltenia se regăsesc similitudini cu graiurile din sud-vestul Transilvaniei (în regiunea subcarpatică) și cu graiurile muntenești în partea de est. Sudul Olteniei, deși prezintă aspecte comune cu Muntenia, oferă și realități lingvistice specifice graiurilor transcarpatice – situație ce se explică din perspectivă istorică.

Bibliografie

- Brâncuș 1962 – Gr. Brâncuș, *Graiul din Oltenia*, în LR, XI, 1962, nr. 3, p. 248 – 260.
- Byck – Graur 1933 – J. Byck și Al. Graur, *De l'influence du pluriel sur le singulier des noms en roumain*, în BL, I, 1933, p. 14 – 57.
- Diaconescu 1970 – Paula Diaconescu, *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc*, București, 1970.
- Graur 1968 – Al. Graur, *Tendențele actuale ale limbii române*, București, 1968.
- Popescu, 1980 - Radu Sp. Popescu, *Graiul gorjenilor de lângă munte*, Craiova, 1980.
- Todoran, 1984 - R. Todoran, *În legătură cu pluralul substantivului casă în graiurile dacoromâne* în vol. *Contribuții de dialectologie română*, București, 1984, p. 91 – 97.
- Tratat 1984 – *Tratat de dialectologie românească* (coordonator Valeriu Rusu), Craiova, 1984.

FORMATION OF AXIAL ORIENTATION OF PUPILS AS BASED IN POPULAR CREATIVITY

Ala BOLDESCU

Liceul teoretic „M. Eminescu”, Republica Moldova

Abstract: Formation of axial orientation of pupils on base of popular creativity presented as important subject according to curriculum for lyceum and gymnasium levels.

The historical cultural and ethical aspects are submitted on examples of ethno genesis, transformations, aesthetics and sensualities, presented by G. Calinescu in “History of the Romanian literature from origin to nowadays”.

Cultural, educational valuable relationship promoted by thousand-year history of humanism, which the person strives to, promotes the cultural patriotism of mankind. Value of generalities of nation with nature of the stability and honesty, that are saved in universe, fill spiritual desert through artistic, philosophical, psychological aspects that present special importance of spirituality in world culture and education.

Keywords: popular creativity, culture, education

Formarea orientărilor axiologice ale elevilor în baza creației populare prezintă un subiect important conform programului curricular de predare pentru clasele liceale și gimnaziale.

Aspectul istoric-cultural-estetic este expus în baza miturilor etnogenezei, transhumanței, esteticului și eroticului prezentat de G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*[10].

Atitudinea diferențiată față de personalitatea adolescentului, sau tânărului de 18-20 ani în acest secol cu tehnologii avansate, oferă posibilități alternative prin a-i educa valori temeinice bazate pe păstrarea domeniilor vieții materiale și spirituale, care realizează măsura maturității și respectului de sine[15].

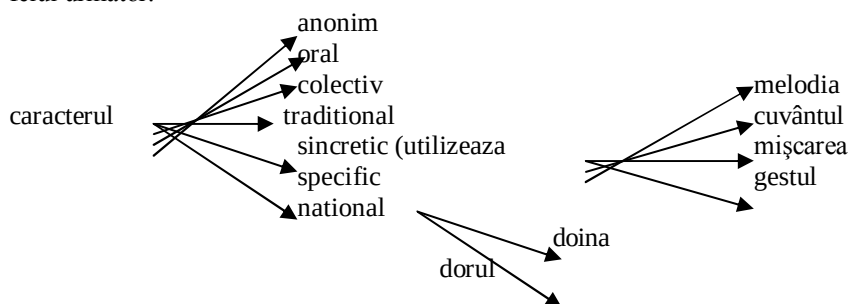
Relația cultură-educație-valori spre care tinde omul generic, promovată de istoria milenară a umanismului, edifică patriotismul cultural al umanității. Valorile comunității naționale cu caracter de stabilitate și corectitudine sunt păstrate în patrimoniul universal umplând deșertul spiritual prin aspect artistic, filozofic, psihologic și prezentînd, astfel, o deosebită importanță spirituală în cadrul culturii și educației universale[16].

Miturile prezentate ca niște scenarii ale arhetipurilor, cu scheme și simboluri sau compoziții de ansamblu: epopei, narațiuni, geneze, cosmogonii, care vădesc începutul unui proces de raționalizare, considerate de Mircea Eliade *model arhetipal al tuturor creațiilor, indiferent de planul pe care se desfășurează: biologic, psihologic, spiritual. Funcția principală a mitului este aceea de a fixa modelele exemplare în toate acțiunile semnificative săvârșite de oameni* (ELIT, 345). Miturile apar ca un teatru simbolic unde se desfășoară luptele interioare și exterioare date de om în drumul care-l duce la evoluție. Miturile, potențînd condensarea într-o unică narațiune a unor situații analogice, miturile ne oferă posibilitatea de a descoperi tipuri de relații constante

Structurile însuflețite de simboluri prin dinamismul lor integrînd valori simbolice, exprimate prin capacitatea imaginărilor, favorizează dezvoltarea armonioasă a omului[10].

Poporul întotdeauna a avut ca mijloc de perfecțiune sufletească limba superioară, riturile, tradițiile orale...

Trăsăturile de bază ale literaturii populare de oricând și de oriunde au fost specificate în diversitatea de caractere expozitionale[13]: ele pot fi reprezentate grafic în felul următor:



Literatura populară exprimă bogăția, varietatea, specificitatea vieții spirituale a națiunii date și vine din folclorul autohton, a cărui cunoaștere este un imperativ atestat de Mihai Eminescu în studiul său „Despre literatură și artă”. „O adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui”[12].

Sensul vieții exprimat în literatura populară adunată de secole în „nobilă manifestare poetică a neamului”, după cum afirmă Mihail Sadoveanu, acea ingeniozitate și creativitate pe care o are *homo sapiens* și *homo faber* constituie marea și neprețuită comoară cu care-și croiește drum prin secole și se afirmă ca neam, popor, națiune[19].

Folclorul românesc caracterizat de George Călinescu [10] prin cele 4 mituri fundamentale ce formează *Templul Mitologiei Populare* ar fi edificiul ridicat de strămoșii noștri porniți de la daci și romani. Încercând să-1 construim imaginar prin anumite concepte arhitecturale, probabil vom ridica 4 piloni care vor simboliza cele 4 mituri fundamentale:

I Traian și Dochia

II Meșterul Manole

III Miorița

IV Mitul Zburătorului

- Mitul etnogenezei, Traian și Dochia, ce evocă descendența însăși a românilor din daci și romani, va fi pilonul de la soare-răsare, care se va ciopli din lemn de brad din cetatea lui Decebal și va ridica cuvinte de rugă către Zeul Zamolxis al dacilor într-o izbândă și izbăvire.

- Miorița, supranumit mitul transumanței, care simbolizează existența pastorală a poporului nostru și redă expresia desăvârșită a închipuirii despre moarte ca prelungire specifică a vieții, a dragostei pentru viață și a acceptării morții ca pe ceva natural, firesc se va construi în acest Templu din lemn de foc ca fluierul care zice cu drag doine și cântece ciobănești, și încrustat va fi lemnul cu motive românești din neamul codrenilor, falnici și mândri chiar și atunci când știu că-s vânduți și trădați de cei apropiați.

- Următorul pilon al templului va fi zidit din piatră albă, așa cum a zidit Meșterul Manole mitul estetic al jertfei în numele creației, sacrificiul în numele frumosului, în contextul dăruirii totale, chiar și cu un preț atât de mare. Se va ciopli în piatră albă rugăciunea de iertare întru îndreptățirea lui Manole care ne-a lăsat un mit al durerii și dragostei tragice aduse ca jertfă pe altarul existenței umane în diverse ipostaze istorice.

- Și cel de-al patrulea pilon va fi ridicat din sticlă transparentă cu încrustări de vițe azurii căci Zburătorul este mitul erotic, bazat pe credință în necesitatea iubirii de importanță principală întru dăinuirea neamului.

Aceste patru mituri înfățișează patru probleme fundamentale:

- Nașterea poporului român;
- Situația cosmică a omului;
- Sacrificiul în numele creației;
- Necesitatea iubirii întru continuitate.

Miturile fundamentale populare, la fel ca alte mituri, teme, motive ale folclorului românesc se întâlnesc frecvent în creația scriitorilor clasici și contemporani[19].

Să pășim în acest templu al miturilor populare închinându-ne înțelepciunii și harului divin cu care a fost ridicat, în centrul lui va fi plasată axa amintită pe care se vor înșira toate creațiile populare, pereții croșetați de măiastra Arahnă pe unde va pătrunde soarele luminând edificiul imaginar, înveșnicind realitatea noastră terestră de la origini până în prezent. Poetica folclorului ne oferă senzația că acoperișul templului mitologic este un Nor al Necunoașterii și acolo sufletul nostru, plin de durere și păcate se purifică și se unește cu divinitatea cosmică, devenind nemuritor, fiindcă spre aceasta tinde orice ființă umană care are un *alfa* și *omega* al existenței terestre.

Ca un copil urcat în legendă, legănat cu povești, snoave și vorbe cu duh, rostite la gura sobei, în nopțile lungi de iarnă, pe la cununii și șezători, la vatra horelor și tradițiilor populare conform calendarului sărbătorilor la creștini, este vizitatorul ce intră în Templul Miturilor Fundamentale[17]. (Anexa 1)

Considerațiile despre miturile fundamentale ale neamului nostru după specificarea lui George Călinescu [10], le putem generaliza în următoarele concluzii:

- Miturile al căror subiect se referă la un eveniment creator (al întregului Univers sau al unei părți din el: un teritoriu geografic, o stea, o specie vegetală sau animală, un sentiment), petrecut la începutul lumii, constituie averea incontestabilă a neamului de la origini până în prezent.
- Semnificația faptelor mitologice se caracterizează prin permanență și repetabilitate, motiv entru care este analizat *timpul mitic* spre deosebire de *timpul istoric*. Timpul mitic conține trecutul, prezentul și viitorul fiind reversibil.
- Personajele mitice sunt fapturi supranaturale cu caracter simbolic (Făt Frumos, Zmeul, Zburătorul, Prometeu (la greci), Meșterul Manole (la noi). Fiind socotite ființe sacre, personajele își găsesc corespondențe printre oameni, generalizează caractere, întâmplări, sentimente umane.
- Având *valoare explicativă* și valoarea unui model moral miturile sînt prima treaptă a cunoașterii, efortul primar al omului de a stabili prin instituție marile adevăruri ale lumii pe care o stăpânește. Multe adevăruri mitice au o explicație științifică. Nu se poate contesta adevărul explicat de filozofia din *Miorița* - murind omul reintră în circuitul cel mare al elementelor materiale ale universului.
- Mitul se înrudește strâns cu literatura și apare substratul mitic al unei opere oarecare. Mitul rămâne a fi o naratiune în centru cu un eveniment creator plasat la începuturi, e atemporal cu o mare putere generalizatoare și de repetare.

Frumosul creat de către om capătă valoare proprie, subiectivă, de cele mai multe ori el este intuit.

Pithagoras, filosoful și matematicianul grec al antichității, spune: „Fă ceea ce judeci că-i frumos, chiar dacă făcând așa vei fi disprețuit... De aceea disprețuiește și critica celora a căror laudă o disprețuiești”.

La umbra unor lucruri întâmplătoare se ascunde o frumusețe internă, pe care trebuie să știi a o descoperi. Omul, de când există, admiră și creează frumosul. Nu există popoare să nu posede simțul frumosului. Drept exemplu este viala civilizațiilor demult dispărute, care confirmă prin picturi rupestre și edificii arhitecturale grandioase (piramidele

egiptene), că și primitivii și anticii aveau conceptul frumosului, arta acestor civilizații ne uimește până în prezent prin expresivitate și măreție. Noțiunea de „esthetykos”-- ceea ce aparține simțurilor, ne relatează prin estetica contemporană legătura indisolubilă cu nivelul intelectual, cultural al societății. Deplina cunoaștere a însușirilor și valențelor materiei artistice se conține în unitatea conținut-formă care se realizează într-o perspectivă dublă: teoretică și axiologică[15].

Cea mai nobilă manifestare poetică a neamului nostru, redată prin armonia limbii populare și oglindită în creația populară, atestată la compartimentul procesului instructiv-educativ prin formarea orientărilor axiologice ale elevilor se poate încadra în concluziile generale de mai jos:

- o importanță primordială o are limba noastră cea de toate zilele pe care "o plâng" și pe care "o cântă pe la vatra lor țărani", dar pe care o alegem noi ca să ridicăm "slavă-n ceruri" pentru a spune acele "veșnice adevăruri" ale existenței noastre umane.
- Pe planul doi, dar tot în rândul întâi, este acel templu al miturilor etnogeneze, transhumanței, esteticului și eroticului propus de criticul G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Conform edificiului imaginar, avem înșirate mărgăritare pe axa folclorică autohtonă la care apelăm după calendarul tradițiilor populare existente la români.
- Am împletit cununi din piatră rară, adunând și analizând acea "piatră lucitoare pe moșie revarsată" care bunul și răbdătorul nostru autor popular (de multe ori necunoscut) ne-a lăsat-o printr-un cântec, printr-o rostire bătrânească, în zbuciumul codrilor veșnici și-n apa vechilor izvoare, prin povestiri din acele vremuri pe care, citindu-le, "te-înfiori și te cutremuri".
- Aspectul estetic vizează formarea orientărilor axiologice ale elevilor de liceu, unde conceptul estetic capătă o tendință spre componentele de bază în cadrul teleologiei și obiectivelor generale (cadru) și ale celor de referință ale educației lingvistice și ale educației literar-artistice (EL/ELA)[15].
- *Conținuturile, Metodologia și Epistemologia* curriculară includ prin scopul general al studiului limbii și literaturii române în liceu formarea și dezvoltarea la elevi a culturii comunicării, prin stăpânirea resurselor limbii; a culturii literar-artistice, prin cunoașterea valorilor literare, a experiențelor estetico-literare și lectorale[9].
- Creația populară constituie un material prețios și are valoare educativă inepuizabilă, general-umană, care formează valori atitudinale conștiente față de experiența acumulată de generațiile precedente[17].

Conform afirmației ilustrului scriitor Alecu Russo precum că : "...Poezia populară trebuie să fie obiectivul studiilor noastre serioase, dacă vrem să aflăm cine am fost și cine sântem " ajungem inevitabil la o deducție logică referitoare la valorile estetice, culturale, spirituale pe care le-am moștenit din generație în generație datorită celor mai vrednici scriitori ai noștri începând de la *Miron Costin* (cronicarul ce "crede valurilor și cumplitelor vremi") și până în satul Trei-Iezi a lui Iulian Filip (care aduna copii la Moara cu plăcinte) unde rămâne veșnic basmul lui Ion Creangă, colinda lui

Mihai Eminescu și oglinda sufletului deschisă pentru a cristaliza curățenia sufletească a neamului nostru în tot ce avem mai de preț.

În contextul dat am propus elevilor claselor a VIII-a și a IX-a de gimnaziu și claselor X-XII-a (profil realist și umanist) de liceu să completeze următorul chestionar.

Chestionar referitor la formarea orientărilor axiologice elevilor în baza creației populare

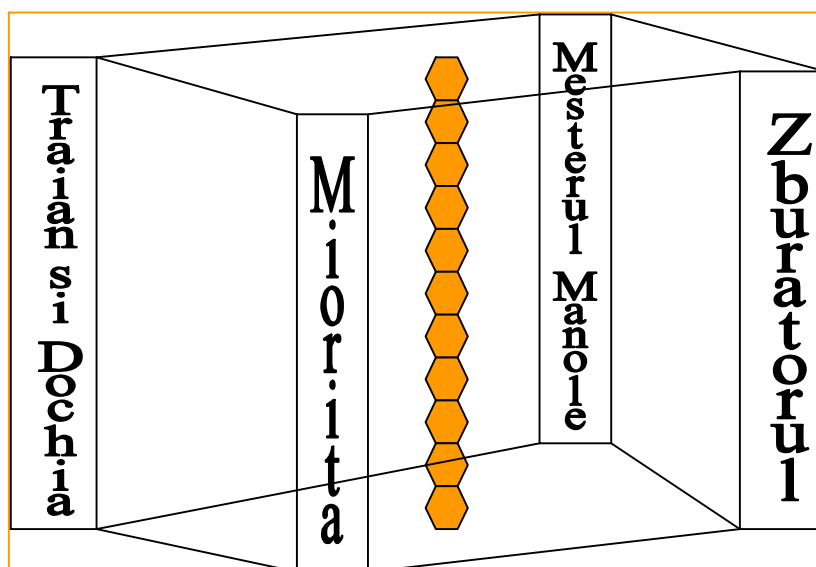
		Traian și Dochia	Miorița	Meșterul Manole	Mitul Zburătorului	Motivați (răspunsuri posibile)
1	Care mituri atestă perfect armonia între limba populară și creația folclorică	20/25%	80/100%	24/30%	16/20%	Armonia perfectă între limba populară și creația folclorică este în <i>Miorița</i>
2	Care creații folclorice reflectă etnogeneza și eroticul	80/100%	---	---	80/100%	Miturile <i>Traian și Dochia</i> și <i>Zburătorul</i> reflectă etnogeneza și eroticul
3	Ce creație folclorică simbolizează existența pastorală a neamului nostrum	---	80/100%	---	---	Existența pastorală a neamului nostru o întâlnim în <i>Miorița</i>
4	Prezența naturii în lumea spirituală a personajului mitic	---	80/100%	---	60/75%	Prezența naturii în lumea spirituală a personajului mitic avem în <i>Miorița</i> și <i>Zburătorul</i>
5	Identificați personajele mitice cu puteri supranaturale.	---	64/80%	---	80/100%	Puteri supranaturale au <i>Zburătorul</i> și <i>Miorița</i>
6	Relevați timpul ireversibil ilustrat în miturile populare	80/100%	---	80/100%	---	Timpul ireversibil este ilustrat în <i>Traian și Dochia</i> , <i>Meșterul Manole</i>

7	Sesizați atimpul în miturile propuse	---	72/90%	---	80/100%	Atimpul îl avem în miturile <i>Miorița</i> și <i>Zburătorul</i>
8	Determinați valoarea educativă, general- umană, experiența acumulată de generațiile precedente	80/100%	80/100%	80/100%	80/100%	Valoarea educative, general- umana consta in redarea spiritului libertatii, devotamentului, esteticului si eroticului.
9	Unde atestăm aspecte filosofice, psihologice	80/100%	80/100%	68/85%	52/65%	Aspecte filosofice și psihologice atestăm în toate patru mituri
10	Lupta contrariilor care stă la baza oricărei creații.	80/100%	80/100%	80/100%	32/40%	Lupta între bine și rău stau la baza oricărei creații fundamentale

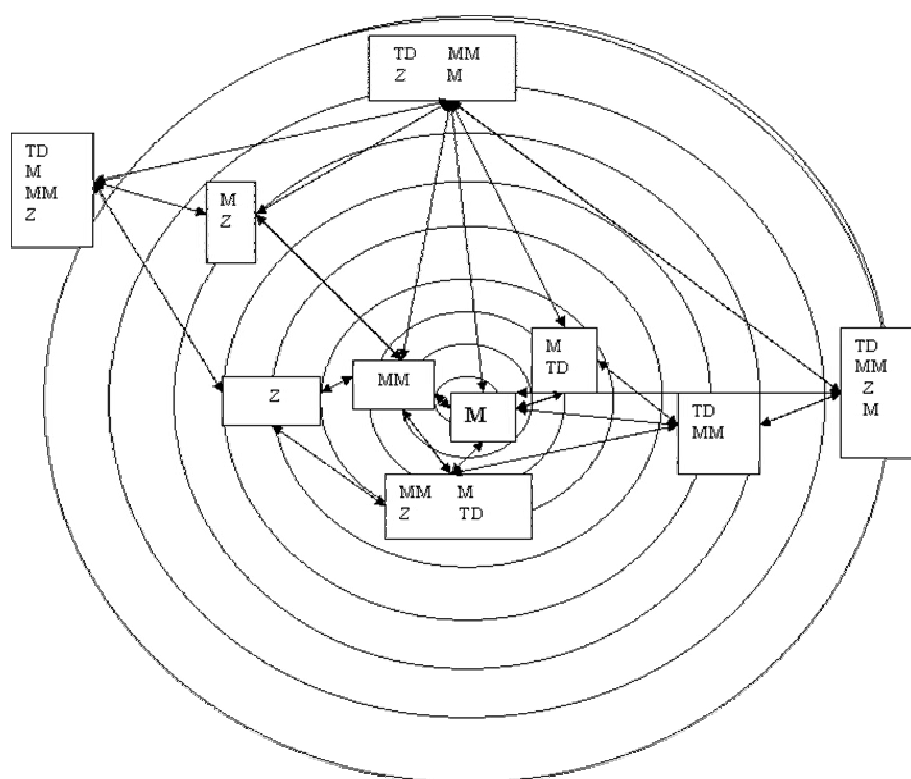
Analizând raspunsurile elevilor din chestionarul propus, le-am încadrat într-o sociogramă care reflectă vizual rezultatele obținute (Anexa 2).

Templul Mitologiei Populare

Anexa 1



Sociograma raspunsurilor extrase din chestionar



M – Miorița
MM – Meșterul Manole
TD – Traian și Dochia
Z – Zburătorul

Bibliografie

Alecsandri, V., Poezii, Ed. Cartea moldovenească, Chișinău, 1975
Alecsandri, V., Poezii populare ale românilor, Ed. Litera, Chișinău, 1998
Asachi, Gh., Înainte cuvântare la Istoria împărăției rosiene, traducere de Kaidan, 1932
Asachi, Gh., Numele istorice, Ed. Literatura artistică, Chișinău, 1988
Avram M. Cuvintele limbii române între corect și incorect, Chișinău, 2000
Balade populare: "Pe-un picior de plai", Ed. Hyperion, Chișinău, 1991
Băieșu, N., Poezia populară a obiceiurilor calendaristice, Chișinău, 1970
Callo T. Sfera comunicativă. Adolscenul și societatea . // Culegere de proiecte didactice. Chișinău: Ed. ARC. - vol. VI, 1998
Călinescu G., Istoria literaturii române.- Litera, Chișinău, 1997
Ciocanu Ion, Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar.- Editura Prometeu, Chișinău, 2003
Cântece bătrânești ale românilor. Cântece istorice., Ediția a II-a, Litera Internațional, București, Chișinău, 2003
Gorovei Artur, Folclor și folclorică.- Chișinău, Editura Hyperion, 1990
Legende populare românești. Ediția a III-a, Litera Internațional, București, Chișinău. 2003
Pâslaru VI. Introducere în teoria educației literar-artistice. Ch.: Museum, 2001
Pâslaru VI. Principiul pozitiv al educației. Editura "Civitas" . Chișinău, 2003
Silistratu N., Etnopedagogia. - Chișinău, CE. U.S.M., 2002
Ștefănuță Petre V., Folclor și tradiții populare. - Chișinău „Știința”, 1991
Vianu T., Arta prozatorilor români.- Litera, Chișinău, 1997

LESSONS IN BELLES-LETTRES OR HOW CAN SOMEBODY BE INSPIRED IN TEACHING FROM FICTION

Larisa CASANGIU
„Ovidius” University, Constanța

Abstract: The article “Lessons in belles-lettres or how can somebody be inspired in teaching from fiction” presents some cases when a lesson (in different meanings) appears in literature.

The idea of this article is that sometimes a fictional work can inspire to the teacher the way he/she can teach a content to the students successfully.

We appeal to some quotations from different fictional works to sustain our point of view and especially from *The Da Vinci Code* by Dan Brown.

In the same time, the article is also a “pleading” for reading, in order to find more ways of suggestion for teaching!

Keywords: lesson, teaching, fiction

Prezența lecției ca motiv literar sau chiar ca temă în literatura beletristică pentru copii este de natură să confere multiple valențe etico-estetice, formativ-instructive și filosofice operei, dacă nu atât la nivel explicit, în structura de suprafață a textului, cel puțin implicit, în structura semnificațiilor profunde.

În definirea lecției, *Dicționarul explicativ al limbii române* are în vedere în special situația în care învățarea se desfășoară în cadru instituționalizat, sub îndrumarea unui cadru didactic, fie în sistemul public, fie în cel privat, particular. Ceea ce desemnăm prin *lecție* depășește adesea acest cadru, lecțiile de viață fiind întâlnite la tot pasul în beletristică.

De altfel, în limba română, există numeroase sintagme (unele idiomatice), care conțin cuvântul *lecție*, având semnificații mai mult sau mai puțin apropiate de cea a acestui termen: *a da o lecție/ lecții, a lua lecții, a spune lecția, a-și învăța lecția, a-și face lecțiile, a ieși (scoate) la lecții, a-și primi lecția, a veni cu lecția/ lecțiile făcute(e), a avea lecții, a ține lecții, a se ține de lecții, a fi cu lecțiile la zi*. Majoritatea acestor sintagme au atât semnificații referitoare la actul didactic instituționalizat, cât și la învățătura de viață pe care cineva a deprins-o dincolo de intervenția școlii ca instituție.

Din perspectivă didactică, lecția este „forma de bază de organizare a învățării unei teme, într-un cadru adecvat (sală de clasă obișnuit, sau sală specială, cabinet /.../) într-o unitate de timp bine precizată, punând la contribuție metode, procedee și mijloace adecvate, pentru atingerea unor obiective speciale și operaționale bine formulate (instructive, educative, formative)”¹.

De precizat că lecția modernă se poate desfășura și într-un cadru neconvențional, în ambele situații, urmărind ca o cantitate determinată de informație (cunoștințe, noțiuni, raporturi gramaticale, categorii) să fie asimilată **activ** de subiectul educației (elev, grup, clasă) pe baza unor activități sistematice.

În cele ce urmează, ne vom apleca în special asupra lecțiilor care au relevanță din perspectiva pedagogică, eventual oferind informații despre metodele de predare -

¹ apud Constantin Parfene, *Metodica studierii limbii și literaturii române în școală. Ghid teoretico- aplicativ*, Ed. Polirom, 1999, p. 85

învățare, despre conținuturile învățării și despre activitățile concrete prin care se realizează învățarea, așa cum apar acestea în câteva opere literare.

*

Lecțiile de viață cele mai numeroase sunt conținute în fabule, în special în vederea corijării unor neajunsuri comportamentale, dar și a unor răcești sociale. Și satirele și pamfletele și unele tablete, apoi snoavele și basmele, furnizează astfel de lecții, având conținut etic (și scop moralizator, în general).

Urmează operele beletristice în care, unele secvențe sunt, în fapt, *metalecții*, dacă avem în vedere că întreg conținutul se constituie într-o *lecție de viață*, fie ea și utopică, în spiritul ficțiunii.

Astfel, Ion Creangă, în romanul *Amintiri din copilărie*, prezintă situații în care copiii își primesc sau își fac lecțiile. Nică primește câte o lecție după fiecare năzdrăvănie (când omoară muște cu ceaslovul, când fură cireșe, când pleacă la scăldat, nesocotind sfaturile mamei, când distruge gospodăria Irinucăi, când fură pupăza din tei etc.). Uneori, simpla redare a portretului dascălului este suficientă pentru atitudinea copiilor față de învățătura dată de acesta, după cum elemente care se adaugă procesului didactic pot să sugereze atmosfera lecțiilor (spre exemplu, utilizarea biciușorului numit *Sfântul Nicolai*).

Tot în acest roman, există câteva secvențe de lecții: spre exemplu, când părintele Duhu, „supărat foc de la monăstire”¹, formulează drept o temă la regula de trei simplă: „dacă o para luată pe nedreptul îți mănâncă o sută drepte, apoi șese mii de lei (leafa mea pe un an), care mi-a oprit-o starițul Nionil, pe nedreptul, câte parale drepte vor mânca de la Monăstirea Neamțului?”².

Modalitatea de învățare a lecției de către Trăsnea împreună cu Nică, în care primul, „înaintat în vârstă, bucher de frunte și tâmp în felul său”³, stârnește amuzamentul prin neștiința sa, vine, de fapt, să reliefeze un contraexemplu de profesor, „care și el se mira cum au ajuns profesor, zicea: «Luați de ici până aici», cum mi se pare că se mai face pe unele locuri și astăzi”⁴, naratorul criticând astfel o practică deloc singulară!

Un exemplu de memorare metodologică a fabulei *Lupul și mielul*, este prezent în romanul lui Hector Malot, *Singur pe lume*, când Arthur se străduiește inițial singur, fără să reușească, pentru ca, apoi, ajutat de Rémi, să aibă satisfacția învățării.

Prezentând acest fragment, manualul pentru clasa a XIII-a de *Literatură pentru copii* propune, ca activitate de învățare, stabilirea metodologiei memorării⁵!....

În *Puiul*, alegoria care centrează opera este evidentă, dat fiind, în primul rând, motto-ul (*Sandi, să ascuți pe mămică!...*). Pe lângă lecțiile de viață privind neascultarea de către pui a sfaturilor părintești, aici apar prezentate date despre învățarea zborului: „Lecțiile de zbor se făceau dimineața spre răsăritul soarelui, când se îngână ziua cu noaptea, și seara în amurg, căci ziua era primejdios din pricina hereților, care dădeau

¹ Ion Creangă, *Povești, Amintiri*, Ed Minerva, București, 1985, p. 200

² idem

³ ibidem, p. 207

⁴ idem

⁵ Octavia Costea ș.a., *Literatură pentru copii. Manual pentru clasa a XIII-a – școli normale*, E.D.P., R.A. – București, 1994, pp. 96-97

târcoale pe deasupra miriștii. / Mama lor îi așeza la rând și îi întreba: «Gata?» «Da», răspundeau ei. «Una, două, trei!», și când zicea «trei», frrr! zburau cu toții de la marginea lăstarului tocmai acolo lângă cantonul de pe șosea și tot așa îndărăt. Și mama lor le spunea că-i învață să zboare pentru o călătorie lungă, pe care trebuia s-o facă în curând, când o trece vara, «Și o să zburăm pe sus de tot, zile și nopți, și o să vedem dedesubtul nostru orașe mari și râuri și marea»¹.

Este remarcabilă aici motivația pregătirii pentru zbor, menită să îi stimuleze pe pui în sângea la *lecții*!

Tot sub formă alegorică este inserată, în *best seller*-ul *Alchimistul*, prin tehnica povestirii în povestire, o *poveste* sapiențială, despre un negustor care și-a trimis fiul să învețe Taina Fericirii de la cel mai înțelept om. După patruzeci de zile prin deșert până la castelul înțeleptului și două ore de așteptare până să-i vină rândul la discuție, înțeleptul, aparent fără să-i răspundă asupra Tainei Fericirii, îi recomandă băiatului „să dea o raită prin palat și să se întoarcă peste vreo două ore”², purtând cu sine o linguriță *cu doi stropi de untdelemn*, având grijă să nu-i verse. După scurgerea a două ore, timp în care băiatul a fost preocupat de untdelemnul din linguriță, se înfățișă înțeleptului, care îl întreabă dacă a văzut frumusețile palatului. Cum băiatul nu luase aminte la niciuna dintre ele, înțeleptul îl trimise din nou, însă băiatul uită acum să vegheze asupra untdelemnului din linguriță, privind comorile și frumusețile din palat. La noua înfățișare la Înțeleptul Înțelepților, de data aceasta fără untdelemn, acesta îi formulează tot în manieră alegorică un singur *sfat*: „Taina Fericirii stă în a privi toate minunile lumii și a nu uita niciodată de cele două picături de untdelemn din linguriță”³.

*

De cele mai multe ori, lecția este nu constituie însă un model didactic, fiind un mijloc de menținere a tensiunii în firul epic și de a transmite diverse conținuturi și informații, sau chiar un pretext narativ.

În cadrul *Schițe-lor ușoare* (1896), Ion Luca Caragiale prezintă *Un pedagog de școală nouă*, parodiind atât dascălul, cât și metodele utilizate de acesta. În *Conferință*, *pedagogul absolut* vrea să arate „metoda ghe a prăda grămatika în jenăre și apoi numai doară ghespre metoda intuiživă și ghespre răspunsurile neapărate, nețăsite ghe lojica lucrului, amăsurat inkelijinții școlerului!”⁴. Și din ceea ce și cum spune, și din modul în care acționează în *O inspecțiune*, în *Ajunul examenelor* sau la *Examenul anual*, dascălul apare decrepit, lipsit de orice urmă de tact pedagogic și cu un limbaj suburban privind lexicul, și adesea illogic. Din păcate, este clar că și inspectorul care îi apreciază *zelul* drept „vrednic de laudă”⁵ și îi îndeamnă pe elevi să profite de *știința bunului profesor*, nu se situează departe de dascălul inspectat!...

Domnul Vucea (Barbu Ștefănescu Delavrancea) ilustrează o exigență care nu are legătură cu actul didactic (ci cu tratamentul pe care îl suferă, la rândul-i, acasă, învățătorul!), făcând ca lecțiile pe care le ține să fie adevărate ore de tortură, în puternică antiteză cu *Domnul Trandafir* (Mihail Sadoveanu).

¹ I. Al. Brătescu -Voinești, *Nuvele și povestiri*, Ed. Junimea, Iași, 1985, p. 59

² Paulo Coelho, *Alchimistul*, Ed. Humanitas, București, 2002, p. 47

³ ibidem, p. 48

⁴ I.L.Caragiale, *Momente. Schițe. Notițe. Critice*, Ed Minerva, București, 1983, pp. 43-44

⁵ ibidem, p. 49

Tot un antimodel de dascăl, răsfrânt asupra lecției, apare în romanul pentru adolescenți *Elevul Dima dintr-a VII-a*, relația de directă proporționalitate dintre perceperea cadrului didactic de către discipoli și materia pe care o predă fiind explicit formulată: „Istoria ne place – în general – dar pe dascălul care o predă nu-l putem înghiți. Și nu știu cum se face că antipatia pentru om se revarsă și asupra materiei de studiu, care n-are nicio vină”¹. În capitolul intitulat *Înfrângerea lui Attila*, naratorul relatează o lecție în care profesorul Niculescu, poreclit *Attila*, primește, la un moment dat, o replică la „lecția” pe care o ține, un firesc *feed-back*, în fond!...

Ca pretext dramatic, *Lecția* lui Eugen Ionescu este o alegorie profundă, care depășește, prin conotații, obiectul acestei abordări...

*

Adoptând viziunea *avec* și focalizând asupra personajului Robert Langdon, Dan Brown prezintă, printr-o analepsă, în *Codul lui Da Vinci*, un curs deschis, ținut la Harvard, intitulat „Simbolistica în artă”, la care participau studenți de la specializări extrem de diverse (de la matematică, biologie etc.), iubitori ai artei. Prezentarea conținutului nou al cursului - *numărul phi* și importanța lui în știință și în artă – respectă evenimentele cele mai importante ale instruirii, așa cum apar ele formulate de Robert Gagne, dar și etapele moderne ale unei lecții. Astfel, profesorul le captează studenților atenția prin scrierea pe tablă a numărului: 1,618. Scriitorul precizează, printr-o voce narativă, că personajul său, profesorul Langdon, „scrisese pe tablă numărul său favorit”², dorind astfel să mențină viu interesul cititorului în parcurgerea enclavei textuale reprezentată de analepsă. În etapa următoare, deja se trece la activizarea subiecților, prin conceperea interactivă a actului predării-învățării: „Cine-mi poate spune ce număr este acesta?”³. Ridică mâna un student de la matematică, și astfel anunță subiectul lecției respective. Tot el simte nevoia să facă distincția între *phi* și *pi*, adăugând, într-un mod care se vrea comic prin apelul la limbajul colocvial, că „*phi* e cu un *h* mai tare decât *pi*”⁴. Profesorul este singurul care pare să guste gluma, încurajându-și astfel discipolul să răspundă mai departe, dar motivându-i totodată și pe ceilalți studenți să se implice: „Bravo, Stettner! Sper că toată lumea a făcut cunoștință cu *phi*”⁵.

Urmează prezentarea materialului nou, profesorul menținând atenția studenților: „Acest număr /.../, unu virgulă șase unu opt, are o importanță cu totul deosebită în artă”⁶. Langdon începe un demers euristic, cerându-le studenților să motiveze această importanță. La răspunsul retoric și care se vrea comic al unui student – „Fiindcă e atât de drăguț?” -, după amuzamentul general, profesorul continuă să-l încurajeze pe student, uimindu-i pe toți și menținându-le astfel interesul treaz: „De fapt, Stettner are și de data aceasta dreptate. *Phi* este unanim considerat cel mai frumos număr din întregul univers”⁷. Pe fondul acesta, profesorul Langdon face o prezentare interdisciplinară a conținutului nou, apelând la proiector: „numărul *phi* deriva din Șirul lui Fibonacci — o progresie celebră nu numai pentru că suma oricăror doi termeni alăturați este egală cu termenul următor, dar și fiindcă *raportul* oricăror doi termeni alăturați are uimitoarea

¹ Drumeș, Mihail, *Elevul Dima dintr-a VII-a*, Ed. Tineretului, București, 1968, p. 226

² Brown, Dan, *Codul lui Da Vinci*, Editura Rao, București, 2004, p. 105

³ idem

⁴ idem

⁵ idem

⁶ idem

⁷ idem

proprietate de a fi aproape egal cu numărul 1,618, adică *phi*! // — În ciuda originilor sale matematice oarecum mistice, aspectul cu adevărat straniu al numărului *phi* ține mai degrabă de atotprezența sa în natură. Plantele, animalele și chiar ființa umană sunt caracterizate de rapoarte dimensionale care se apropie cu o bizară exactitate de numărul *phi*. Frecvența cu care este întâlnit pretutindeni în natură /.../ nu poate fi considerată o simplă coincidență, astfel că anticii au presupus că numărul *phi* a fost, probabil, dictat de Creator. Savanții din vechime chiar au numit acest număr «proporția divină»¹.

O studentă de la biologie arată că nu a auzit niciodată de acest lucru, iar profesorul îi oferă o mulțime de argumente privind regăsirea acestui număr în natură: în raportul dintre femelele și masculii unei comunități de albine, în raportul dintre diametrul fiecărei spirale la cel al spiralei următoare a unei cochilii de nautilus, în raportul dintre diametrele oricăror două spire alăturate de semințe de floarea-soarelui, în cazul conurilor de pin, în dispunerea frunzelor pe tulpină, în segmentarea corpului la insecte.

Proporția divină este ilustrată apoi în artă (la Leonardo da Vinci, *Omul Vitruvian*) și în diverse proporții anatomice.

Este redată chiar și plăcerea specifică cadrului didactic când *feed-back*-ul este pozitiv: „Langdon își dăduse seama de uimirea studenților și simțise aceeași căldură plăcută în inimă, ca de fiecare dată. Acesta era motivul pentru care iubea meseria asta”².

Are loc o nouă expunere menită să consolideze și să fixeze cunoștințele noi, dar să și sugereze studenților expectații asupra continuării, în viitoarele cursuri, a prezentării proporției divine în artă.

Urmează alte prezentări de „diapozitive cu lucrări de artă semnate de Michelangelo, Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci și mulți alții, demonstrând de fiecare dată respectarea voită și riguroasă a proporției divine: numărul *phi* ascuns în dimensiunile arhitecturale ale Parthenonului atenian, ale piramidelor din Egipt și chiar ale sediului ONU din New York. Numărul de aur apărea, de asemenea, în structura organizatorică a sonatelor lui Mozart, în *Simfonia a Cincea* de Beethoven și în lucrările lui Bartok, Debussy sau Schubert”³. Profesorul continuă să-și uluiască studenții cu noi identificări ale numărului divin: în calculul locului exact al fântelor în formă de „f” ale celebrelor viori ale lui Stradivarius sau în rapoartele dintre segmentele unei pentagrame...

În final, Langdon anunță că în ziua următoare va arăta că *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci constituie „unul dintre cele mai surprinzătoare tributuri aduse sacralui feminin”⁴ și că „Există simboluri ascunse acolo unde nici nu vă puteți imagina...”⁵.

Cursul își atinsese obiectivele: fusese interactiv, studenții l-au urmărit fascinați, și-au manifestat interesul, au avut satisfacția descoperirii atunci când au intuit informația, le-a fost satisfăcută nevoia de cunoaștere în condițiile în care se formau în domenii diverse (matematică, biologie, artă, sport). În plus, profesorul trăiește o nouă satisfacție profesională, și sunt sugestii că prezența la acest curs al său era asigurată pentru întreg semestrul.

Urmărind „lecția” profesorului Langdon, empatizăm cu personajele, iar atenția ne este captată și orientată asemenea lor, atât prin conținut și metodă, cât mai ales prin

¹ Brown, Dan, *Codul lui Da Vinci*, Editura Rao, București, 2004, pp. 105-106

² ibidem, p. 108

³ idem

⁴ ibidem, p. 109

⁵ idem

sugestie, întrucât în numeroase rânduri sunt prezentate reacțiile de încântare, uimire (chiar uluire) și interes manifestate se subiecții ficționali ai învățării.

Astfel, nu doar profesorul și-a realizat obiectivele, ci scriitorul, prevalându-se de acest pretext narativ și introducând în operă o astfel de enclavă cu caracter didactic, și-a determinat cititorul ideal să păstreze pactul tacit de lectură!...

*

Enumerarea câtorva exemple de opere beletristice în care apar diverse lecții, precum și prezentarea unui curs universitar deschis din *Codul lui Da Vinci*, aparent se constituie în surse de inspirație (ca modele sau antimodele) în conceperea actului didactic. În fapt, ne-am propus atât să ilustrăm cum, din perspectiva textualistă actuală, *textul pătrunde în viață* (în cea didactică, aici), cât și să pledăm (în subtext!) pentru lectura de cărți beletristice, întrucât, valențelor cunoscute ale cărților beletristice și lecturii, le-am adăugat-o și pe aceea de a inspira, uneori, conceperea demersului didactic de succes!

Bibliografie

- Brătescu-Voinești, I. Al., *Puiul*, în I. Al. Brătescu -Voinești, *Nuvele și povestiri*, Ed. Junimea, Iași, 1985, pp. 58-62
- Brown, Dan, *Codul lui Da Vinci*, Editura Rao, București, 2004, pp. 105 -109
- Caragiale, I. L., *Momente. Schițe. Notițe. Critice*, Ed Minerva, București, 1983, pp. 43-53
- Coelho, Paulo, *Alchimistul*, Ed. Humanitas, București, 2002, pp. 47-48
- Costea, Octavia, Mitu, Florica, Vasilescu, Eugenia ș.a., *Literatură pentru copii. Manual pentru clasa a XIII-a – școli normale*, E.D.P., R.A., București, 1994, pp. 92 – 97
- Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*, în: Ion Creangă, *Povești, Amintiri*, Ed. Minerva, București, 1985, pp. 157 - 230
- Delavrancea, Barbu, *Domnul Vucea*, Ed. Corint, București, 2006, pp. 25-44
- Drumeș, Mihail, *Elevul Dima dintr-a VII-a*, Ed. Tineretului, București, 1968
- Malot, Hector, *Singur pe lume*, Ed. Albatros, București, 1979, pp.102 - 104
- Parfene, Constantin, *Metodica studierii limbii și literaturii române în școală. Ghid teoretico-aplicativ*, Ed. Polirom, 1999

RE-CONSIDERING THE READING OF THE LITERARY TEXT

Loredana-Eugenia IVAN
Drd. University of Bucharest

Abstract: *because of the way of information and knowledge, lecture, source of intellection and space of research was always in the center of mother tongue classes. The class of literature should be a space of initiation in lection and in culture.*

Keywords: *knowledge, lecture, culture*

Datorită valențelor informative și formative plurale, lectura-sursă de cunoaștere (a ști) și spațiu al căutării, al dibuirii (a oblici) - a stat întotdeauna în centrul orelor de limbă maternă. Timpul a modificat doar perspectivele asupra actului lecturii și asupra tipurilor de texte considerate esențiale în educație.

Istoria didacticii lecturii începe cu așa numita „viziune tradițională”, orientare ce a dominat aproape integral secolul XX. Conform tezelor ei, calitatea comprehensiunii este determinată de cunoștințele de vocabular și gramatică, iar textul formativ prin excelență este textul literar, domeniu absolut al modelelor de limbă. Mai mult, lectura operei literare, în înțelesul de întâlnire cu marile spirite ale culturii naționale, este considerată calea regală a educației morale și civice a formării gustului estetic. Și aceasta reformei actuale. 1.

A doua etapă a didacticii lecturii începe în Europa anilor *70, prin tendințele ce pun în criză viziunea tradițională și pregătesc „modelul comunicativ”; în linii mari, modificările au vizat deopotrivă statutul textului literar și perspectiva asupra comprehensiunii. Noua viziune extinde conceptul de text dinspre literar spre nonliterar și așază, într-un câmp fără ierarhii, creația literară alături de banda desenată, textul publicitar sau articolul de presă. Vechilor finalități estetice și morale ale studiului literaturii, li se substituie acum „obiective mai realiste (nevoia de comunicare), mai pedagogice și psihologice (autonomia individului, dezvoltarea personală)” 2. Modificarea de statut a textului literar este secundată de o nouă perspectivă asupra procesului lecturii. Sub influența teoriilor cognitiviste, capacitatea de a înțelege un text nu mai este determinată doar de gradul de stăpânire a limbii, ci de întreaga structură cognitivă a celui care citește (sintagma „structură cognitivă” desemnează sistemul de cunoștințe organizate în categorii de concepte sau, cu alte cuvinte, teoria despre lume a subiectului). Aplicată în didactica lecturii, noua viziune a însemnat centrarea atenției asupra modului în care elevul, angajat într-o căutare activă a sensului, tratează informația pe care textul o conține. Efectele concrete ale acestei perspective s-au lăsat văzute în formularea unor strategii de comprehensiune, strategii de apropiere a conținutului textelor.

Elementele esențiale ale acestei etape au fost integrate de modelul comunicativ. E vorba, în primul rând, de ideile legate de necesitatea unor demersuri didactice orientate înspre formarea unui cititor autonom și avizat; importanța cunoștințelor de limbă este și acum recunoscută, dar accentul cade, în mod evident, pe asimilarea unor tehnici de configurarea a sensului textului. 3.

E vorba, de asemenea, de prezența textului non-literar alături de cel literar. În legătură cu acest ultim aspect, trebuie subliniată tendința de reasezare a textului literar în centrul didacticii lecturii, tendință manifestată, în țările francofone, încă de la începutul

anilor”⁹⁰. În esență repunerea în drepturi a literaturii se face în virtutea dimensiunii sale estetice (textul literar este purtătorul codurilor socio-culturale ale epocii pe care o spune și sau din care vine) și filosofice (textul literar este purtătorul unor mesaje spirituale acronice); prin aceste coordonate literatura depășește valoarea formativă a tuturor celorlalte tipuri de texte și permite formarea orizontului și identității culturale. La o primă privire, perspectiva poate părea o reluare a viziunii tradiționale și, până la un punct, chiar este; accentele sunt însă distribuite altfel, semnificativ altfel: 1. literatura nu mai este văzută ca un obiect al cunoașterii, ci ca mediatore a cunoașterii: ca un domeniu esențial al memoriei culturale, domeniu a cărui parcurgere permite împrietenirea cu fenomenul estetic, familiarizarea cu o serie de coduri socio-culturale și înțelegerea unor viziuni asupra lumii; 2. în raportul operă-cititor, privilegiat este elevul-cititor și dezvoltarea lui individuală; dezvoltare înseamnă acum nu numai cunoașterea memoriei culturale și înțelegerea ei ca fundament al societății și ca sursă a ceea ce suntem; dezvoltare înseamnă și formarea unor capacități reflexive și critice, dezvoltarea creativității și, nu în ultimul rând, maturizare afectivă.

Dincolo de aceste oscilații legate de statutul textului literar, direcțiile majore ale didacticii lecturii, sunt la ora actuală, cele conturate în anii „70 și concretizate în:

1. extinderea ariei lecturii dincolo de granițele textului literar;
2. structurarea unor scenarii didactice focalizate asupra elevului-cititor și asupra proceselor prin care construiește sens în actul lecturii.

„Figurile „centrale ale didacticii lecturii devin cititorul și strategiile de constituire a sensului. Informată de principiile pedagogiei active, de teoriile cognitiviste asupra comprehensiunii și de teoriile lecturii, noua orientare este, în întregul său, expresia spiritului timpului, manifestat prin „insistența, devenită aproape obsesivă, asupra momentului lecturii, al interpretării, al colaborării sau cooperării receptorului”⁴.

Abordată din perspectiva schemei comunicării, lectura apare ca o formă de comunicare atipică, definită prin asimetrie (emițătorul și receptorul nu sunt co-prezenți), non-reversibilitate (rolurile nu sunt interșanjabile, iar feedback-ul nu este posibil) și de contextualizare (receptorul nu are acces la contextul enunțării, tot așa cum emițătorului îi este străin contextul receptării). De aici, și caracterul dificil și fascinant al dialogului cu „departele nostru”.

Abordată din perspectiva comprehensiunii, lectura apare ca un proces personal, activ și holistic, proces ce presupune interacțiunea a trei factori: cititorul, textul și contextul lecturii. Atributele „activ” și „holistic” exprimă cele două aspecte esențiale prin care modelele actuale ale comprehensiunii se deosebesc de cele tradiționale. E vorba, în primul rând, de înlocuirea tezei conform căreia lectura este receptare pasivă a mesajului textului, cu o viziune în care lectura este construcție activă de sens, construcție realizată prin interacțiunea/cooperarea dintre cititor și text. E vorba, în al doilea rând, de înlocuirea viziunii conform căreia lectura presupune aplicarea succesivă a unor capacități (înțelegerea sensului cuvintelor, propozițiilor, identificarea ideilor principale...) cu un model global, ce pune accentul pe modul în care cititorul orchestrează cunoștințele și capacitățile în vederea constituirii sensului.

Coordonatele contextului sunt reprezentate de componenta psihologică, cea socială și cea fizică. Dimensiunea psihologică se specifică în interesul elevului pentru text și în intenția care îi orientează lectura. Se cunoaște faptul că nu toate textele reușesc să capteze atenția elevilor din primele rânduri, de aceea o deschidere a lectiei printr-un moment construit în jurul întrebărilor „Ce știu despre subiect?” sau „De ce este importantă lectura textului?” nu sunt lipsite de sens. În aprecierea modului în care elevul a înțeles

textul, profesorul trebuie să țină cont de intenția de lectură. Mai mult, jocul perspectivelor de lectură poate informa relectura și poate da seama de complexitatea textului.

Dimensiunea socială a contextului vizează toate formele de interacțiune profesor-elev și elev-colegi. Sub această incidență se așază: situațiile de lectură individuală silențioasă și cele în care lectura este realizată în fața unui grup; lecturile ghidate și cele fără fișe-suport; lecturile pregătite de explicații și cele începute abrupt etc.

Componenta fizică a contextului se referă la aspectele concrete ce determină lectura: liniștea, claritatea tipăriturii, anticiparea corectă a duratei lecturii, elemente ce influențează din exterior, calitatea comprehensiunii, tot așa cum influențează, de altfel, toate procesele de predare-învățare.

Textul este, alături de context și de cititor, unul din elementele ”triunghiului lecturii”. Abordată din perspectiva didacticii, problematica textului poate fi circumscrisă în funcție de valențele lui formative și de accesibilitate.

Valențele formative ale unui text pot fi cuantificate prin raportarea problematicii sale la valorile conturate de idealul educațional, precum și prin raportarea structurii sale textuale la tiparele formale canonizate de instituțiile culturii. În cazul textului literar, valoarea formativă este dată și de prestigiul autorului, de prezența lui în seria personalităților reprezentative ale literaturii naționale.

Accesibilitatea unui text este o dimensiune ce se specifică: a) în gradul de lizibilitate al nivelului lingvistic; b) în claritatea macrostructurii textuale; c) în familiaritatea elevului cu domeniul referențial al textului pentru subiectul tratat.

A treia componentă a triunghiului lecturii și cea mai importantă din punctul de vedere al didacticii competențelor este elevul-cititor. 5. Angajarea elevului în lectură presupune, deopotrivă, activarea unor structuri cognitive și afective complexe și desfășurarea unor procese diverse; ele se întind de la recunoașterea cuvântului sau selectarea ideii centrale a unei fraze, până la configurarea sensului global.

Scopul principal al studiului literaturii române în clasele liceale este acela de a forma elevilor capacitatea și abilitatea de „a ști să citești” care se constituie la nivel de personalitate drept componentă fundamentală prezentă în sfera tuturor activităților intelectuale. ”Doar lectura iubește opera și întreține cu ea un raport de dorință, afirma R. Barthes. A citi înseamnă a dori opera, a voi să fii opera și a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvânt decât cuvântul operei”. Este implicată aici și formarea sensibilității pentru lectură ca o condiție –sine-qua-non a întregii educații.

Stăpânirea abilităților și sensibilităților pentru lectură a devenit obiectivul fundamental al procesului de receptare a literaturii. Aceste elemente depășesc cu mult atributele corectitudinii, fluentei și expresivității actului lecturii, asimilând ideea de selecție a lecturilor, de opțiune motivată de discernământ valoric în fața textului gratuit sau lipsit de virtuți contextuale.

De aici cerința ca profesorul de limba și literatura română, prin strategii, metode, tehnici și procedee didactice adecvate să implice elevul în procesul lecturii, astfel încât să trăiască subtextul emoțional al scriiturii. Abia acum putem vorbi de aspectul formativ, educațional al studierii literaturii române în școală. Opera literară receptată direct de către elevi printr-o lectură particulară în funcție de trăsăturile sale intrinsece, răspunzând „orizontului de așteptare” al elevilor, solicită implicarea permanentă a receptivității elevilor în comentarea ei, cu deschidere specială spre analiza stilului (expresivității) limbajului ei.

Este necesar ca orice profesor de limba și literatura română să gândească raționalitatea acțiunilor sale dintr-o dublă perspectivă, în principiu convergente: pe de o parte să-și stabilească strategia optimă în vederea finalității actului didactic: formarea

unor cititori avizați de literatură, și nu numai, competenți într-o discuție pe marginea textului literar, și pe de altă parte, posibilitatea ca elevii să convertească strategia practică de profesor pentru a deveni componentă a propriului stil de lector avizat.

Domeniul actual al didacticii literaturii se definește prin coexistența a două direcții distincte: o direcție informată de teoriile „imanentiste”, teorii ce descriu textul și o direcție informată de teoriile lecturii, teorii ce descriu textul în orizontul cititorului.

A doua direcție, caracterizată de demersuri ce accentuează și, uneori, supralicitează dimensiunea subiectivă a lecturii, este informată de varianta americană a teoriilor lecturii. Noua orientare opune abordărilor descriptive și tehnice, focalizate asupra descrierii structurii și descoperirii sensului, demersuri ce valorifică. În primul rând sau exclusiv, sensul construit de cititor în actul lecturii. Spiritul acestei direcții se manifestă uneori în practica școlară prin prezența obsesivă a strategiilor centrate asupra lecturii inocente și prin diminuarea secvenței interpretative.

Pentru așezarea cât mai corectă a parcursurilor didactice în spațiul teoriilor textului și lecturii se impune consultarea documentelor școlare. Citite din această perspectivă, programele pun în evidență următoarele finalități

1. asimilarea unor strategii de lectură capabile să transforme elevul în cititor autonom, orientare specificată în obiectivele de referință, obiective structurate, la rândul lor, în funcție de două mize distincte: a) identificarea unor componente și dimensiuni specifice textului literar și interpretarea lor (ex: „...elevul va fi capabil: să recunoască modalitățile specifice de organizare a textului epic și procedeele de expresivitate în textul liric” - clasa a VII-a; „să interpreteze un text literar făcând corelații între nivelurile lexical, morfologic și semantic - clasa a VIII-a);

- b) exprimarea unor sentimente și atitudini legate de problematica textului (ex: „...elevul va fi capabil să identifice valorile etice și culturale într-un text, exprimându-și impresiile și preferințele - clasa a VIII-a”) și formarea interesului pentru lectură (ex: „...elevul va fi capabil să manifeste interes pentru cunoașterea unor texte cât mai variate” - clasa a VII-a).

2. asimilarea unui număr mare de cunoștințe de teorie literară manite să instrumenteze strategiile de lectură, orientare vizibilă în capitolul – Teoria literară - din secțiunea consacrată conținuturilor;

3. inițierea elevilor în orizontul culturii majore prin întâlnirea cu valorile consacrate ale literaturii române și universale, orientare manifestă în listele de „texte sugerate” (creații semnate de M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, I. Slavici, T. Arghezi sau V. Voiculescu, Romanele despre regele Arthur, Psalmii lui David, parabole biblice...).

Conturată din perspectiva acestor exigențe, ora de literatură ar trebui să fie un spațiu de inițiere în lectură și în cultură, un spațiu ce tematizează succesiv sau simultan lectura textului și textul însuși. De aici și statutul dublu al creației literare, deopotrivă – mediu-al dezvoltării competenței de lectură (oferă suport pentru formarea și aplicarea conceptelor și strategiilor de comprehensiune și interpretare) și – operă, obiect estetic înregistrat de memoria culturală. Și tot de aici necesitatea structurării unor demersuri capabile să cuprindă relația dialogică cititor-text și să valorizeze deopotrivă procesul lecturii și textul care îl face cu putință.⁸

În epoca exploziei informaționale, lectura ramane nu numai o activitate strict literar-culturală și o metodă esențială de învățare (instruire), ci ea tinde, în mod necesar, să devină și o tehnică indispensabilă de informare și de documentare, secvențe absolut utile în activitatea omului modern.

Bibliografie

- Barboi, Constanta(coord), *Limba si literatura romana in liceu*, EDP, Bucuresti,1983
- Craciun, Gheorghe, *Introducere in teoria literaturii*, Editura Magister&Cartier, Brasov, 1999
- Cerghit, Ioan, *Metode de invatamant*, Editura Didactica si Pedagogica, Bucuresti, 2005
- Eftenie, Nicolae, *Pedagogia lecturii*, Editura Dealul Melcilor, Brasov, 1998
- Iser,W., *L'acte de lecture*, (trad.E.Sznycer), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985
- Liiceanu, G., *Dans cu o carte*, in Declaratie de iubire, Bucuresti, Humanitas, 2001
- Matterlart, A , *Istoria teoriilor comunicarii* (trad.I.Panzaru), Iasi, Polirom, 2001
- Pamfil, Alina, *Limba si Literatura Romana in Gimnaziu, Structuri Didactice Deschise*, Editura Paralela 45, 2004

LA PROJECTION DES COURS UNIVERSITAIRES POUR E-LEARNING

Nicoleta SĂMĂRESCU
Universitatea din Pitești, Facultatea de Științe ale Educației

Résumé: *L'une des préoccupations actuelles de la didactique est de réaliser des processus d'enseignement-apprentissage actifs et interactifs. Le présent article se propose de présenter un modèle de cours e-learning, qui peut être appliqué dans de multiples domaines.*

Mots-clés : *apprentissage, cours e-learning, didactique*

Folosirea tehnologiei în educație nu a transformat predarea și învățarea, dar a avut un impact major, a făcut informația mult mai accesibilă și eficient utilizată.

Cursurile multimedia care îmbină într-o manieră unitară textul, imaginile statice, dinamice și sonorul constituie principalele subiecte în conferințele de e-learning¹ din Europa (*Learning Technologies* 2007, Galway Ireland), America (*International Conference on e-Learning* 2007, New York) și Asia.

Cursurile multimedia ajută la o mai bună și mai rapidă înțelegere a materiei (foarte utile cursurilor de tip F.R.); predarea și înaintarea în acest proces se vor realiza în conformitate cu puterea fiecărui student (învățământ personalizat); instrumentele acestui tip de învățare nu sunt costisitoare și sunt ușor de utilizat, iar spațiul fizic ocupat este mult mai mic decât cel al unei enciclopedii de format A4, cu care putem să-l comparăm. În aceste cursuri căutarea definiției unui concept este mult mai rapidă; se ajunge astfel la motivarea studenților pentru lectura interactivă. Deoarece conceptul căutat trimite la altul la fel de atractiv, cu iconuri ce conțin imagini, texte, filmulețe, se poate ajunge chiar la cuvinte din alte domenii, deschizând calea către o abordare pluridisciplinară, interdisciplinară, transdisciplinară a conținutului învățământului².

Baza de lucru pentru *e-curs* va fi Microsoft PowerPoint³, deoarece este la îndemâna oricui și ușor de utilizat. Programul îndrumă către alegerea unei prezentări predefinite, ce conține elemente esențiale din tema propusă, un fundal cu imagine și sonor pentru a susține vizual și auditiv teoria, butoane de navigare între slide-re, scurtături către pagini web folositoare, multiple animații de text. Se pot atașa iconuri care deschid mini-clipuri reprezentative pentru cursul dorit.

Se va lua ca temă de curs, de exemplu, *Tipologia dansurilor populare din Argeș*.

¹ e-Learning este un termen definit în 2002 de Distributed and Electronic Learning Group, e-Learning = *enhanced Learning*

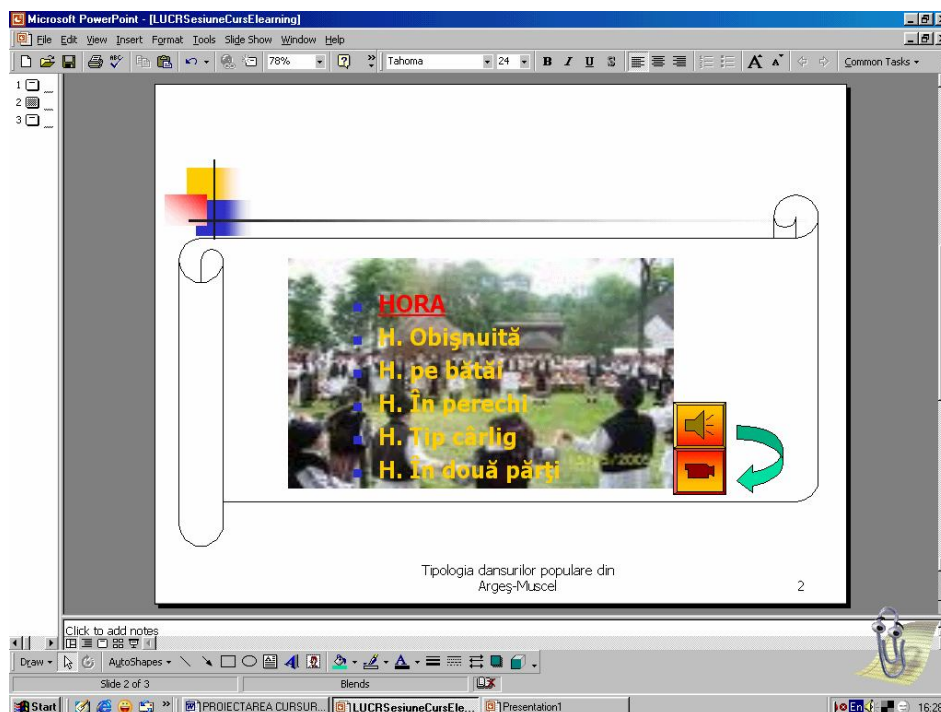
² un capitol întreg despre pluri-, inter-, transdisciplinaritate, I. Jinga, E. Istrate (coord.), *Manual de pedagogie*, Bic ALL, București, 2006

³ "Le type d'éléments intégrés dans les cours peut être limité à quelques formats (powerpoint, pages HTML, etc) ou s'ouvrir à tout élément développé pour web (flash, audio, etc)- *e-Learning, Presentation Generale et Solutions Logicielles*, Business Interactif (www.businessinteractif.com)



Primul *slide* conține titlul (poate conține și subtitlul și chiar o imagine pe tema aleasă). În partea din stânga sunt două butoane (*Action Buttons*), primul are ca acțiune trecerea la următorul *slide*, iar celălalt duce la sfârșitul cursului.

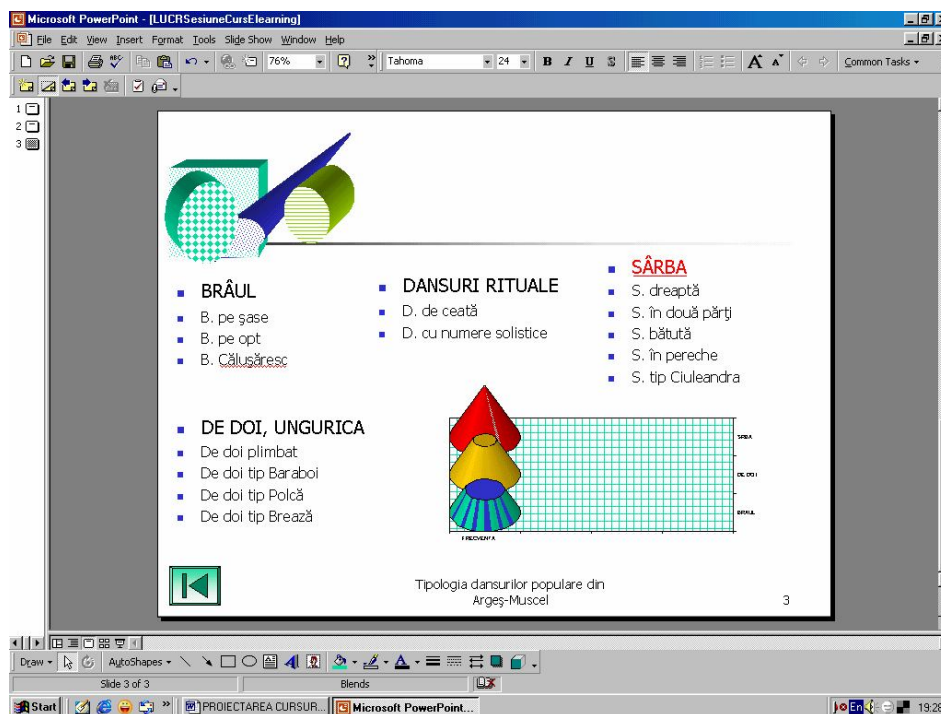
Al doilea *slide* conține o imagine reprezentativă ce are în partea dreaptă atașate două butoane (*Sound* și *Movie*), cu ajutorul cărora putem exemplifica a) sonor - că melodia de joc alternează ca și la sârbă și b) vizual - că se joacă în „roată cosmică” și de multe ori hora se transformă în Periniță, căpătând astfel alte aranjamente spațiale. Cuvântul *hora* este subliniat deoarece reprezintă un *hyperlink* către un document ce conține noțiuni introductive și explicative pentru termenul respectiv.



Ultimul *slide*, pe lângă tipurile de dansuri care apar direct, conţine şi o legătură către o altă prezentare PowerPoint cu jocul tradiţional: *Sârba*. Aceste *hyperlinkuri*, atunci când există în curs un concept mai greu de înţeles, pot deschide un nou document sau o nouă prezentare ce conţine mult mai multe date, explicaţii, exemple, astfel încât atunci când este nevoie putem apela la aceste informaţii. Dacă prezentarea este disponibilă în faţa fiecărui student pe câte un calculator, fiecare poate accesa aceste explicaţii ajutătoare sau nu. *Hyperlinkurile* sunt foarte utile deoarece lasă cursul să urmărească un singur fir principal, fără a-l face prea încărcat, dar în acelaşi timp poate conţine toate informaţiile necesare, asemenea unei enciclopedii.

E-cursurile pot avea structură liniară (cu avantajul că secvenţele mici de informaţie uşurează înţelegerea în cazul unui studiu independent), ramificată (conţinutul cursului este împărţit în secvenţe mai mari de studiu), combinată (ce îmbină tipul liniar cu cel ramificat)¹.

¹ IAC foloseşte programarea liniară (iniţiată de B.F. Skinner), ramificată (N. Crowder), combinată.



Astfel, calculatorul devine un ajutor în organizarea situațiilor de învățare, preluând o serie de sarcini și acționând ca un *al treilea actor*¹ în proces. Mai mult, acest program îl ajută pe profesor în organizarea învățării, în structurarea conținuturilor, dar și pe student, prin acumularea de cantități suplimentare de informație într-un mod mai rapid și mai plăcut, ducându-l implicit la rezultate mai bune.

Bibliografie

- I. Bontaș, *Pedagogie*, ALL, București, 1995
- I. Cerghit, *Metode de învățământ*, Polirom, București, 2006
- S. Craina, C. Losonczy, ed. M. Dvorski, O. Păcurari, E. Florescu, *Utilizarea calculatorului în procesul de predare-învățare*, Educația 2000+, București, 2005 (format electronic)
- I. Jinga, E. Istrate (coord.), *Manual de pedagogie*, Bic ALL, București, 2006
- ***, *Improvement through ICT*, BECTA (format electronic)
- ***, *e-Learning, Presentation Generale et Solutions Logicielles*, Business Interactif (format electronic)
- www.businessinteractif.com
- www.didactic.ro/files/formare
- <http://www.academic-conference.org>
- www2.shu.ac.uk/prospectus
- www.elearning.ac.uk/elearningandpedagogy

¹ I. Cerghit, *Metode de învățământ*, Polirom, București, 2006

UN TYPE DE STRATEGIE COMMUNICATIVE : LES STRUCTURES MODI FACIENDI SIGNA

Nelu VICOL

Institutul de Științe ale Educației, Chișinău, Republica Moldova

Resumé: L'auteur fonde ses visions sur la structure et les articulations internes des signes linguistiques qui relèvent la fonction-signe des functives – éléments corélés (expression - contenu). Grâce à cette fonction-signe des functives, se produisent des structures rythmique et rimée (SRR). Elle représente un type de stratégie de la communication interpersonnelle dont l'auteur les nomme structure modi faciendi-signa. De telle structure sont projetés dans le cadre des articulation interne de signe linguistiques et établis les valeurs de ces signes: la valeur de symptôme, la valeur de signe et la valeur de symbole, attribuant à la communication la stylométrie par un répertoire des signes ou par un répertoire ideo-phonique.

Mots-clés : fonction, functives, signe linguistique

Structurile *modi faciendi signa* reprezintă unul dintre modurile de producere a comunicării. Însă cum se manifestă aceste structuri în rolul lor de *strategie a comunicării interpersonale*?¹ Ca să răspundem la această întrebare, aici se impune *facultas intelligendi* că atunci când o expresie este corelată cu un conținut, aceste *elemente* corelate (expresie-conținut) devin *functive*. Ele determină *funcția-semn*, iar un semn reprezintă întotdeauna un element al unui plan al expresiei, corelat convențional cu unul sau cu mai multe elemente ale unui plan al conținutului. În viziunea lui Eugeniu Coșeriu², *semnul* este un „instrument” ce servește la redarea unei idei, a unui concept sau a unui sentiment cu care semnul însuși nu coincide; semnul este un „instrument” ce evocă un concept în virtutea unei „convenții” și în conformitate cu o tradiție determinată, însă care nu are cu conceptul evocat nici o relație necesară de tip cauză-efect ori invers.

În limbaj, în comunicare, semnele lingvistice, care sunt cuvintele, reprezintă un fel de „stimuli” cărora le-ar corespunde ca reacții anumite imagini. Doar astfel se poate afirma că un semn este corespondența dintre un semnificant și un semnificat, conștientizând aici planul expresiei și planul conținutului, sintetizate în figura de mai jos:

¹ Precizăm că operăm cu termenul de *comunicare interpersonală* deoarece adevărata față a umanității o vedem în *omul dialogal*, în relația *eu – tu*, ea fundamentând existența colectivă și realitatea individului însuși: „fără irigarea lui *tu* și *acela*, eul rămâne confuz într-o singurătate pustiitoare...; omul accede la eu prin *tu*” (L. Ezechil), adică *eu* și *tu* în relație de comunicare, adică *eu* comunic, deci există, comunicarea fiind, așadar, *starea de grație a existenței*. Comunicarea se realizează în cele mai dese și obișnuite situații prin dialog. Or, pentru dialog, în atare situație, comunicarea semnifică *aristocrația colocvială* a sa. Astfel, comunicarea interpersonală se instituie ca o trebuință, ca o *necesitate de un altul*, de un *acela*, și mesajul semnifică un *comunis* (lat.), adică a face un lucru să fie *în comun*, să fie *stăpânit în comun*. Comunicarea semnifică astfel *un mod esențial de interacțiune psihosocială* a persoanelor pentru a se institui și a se obține o *stabilitate* sau *anumite modificări de comportament individual sau de grup*.

² Coșeriu E., *Introducere în lingvistică*. – Cluj, 1995

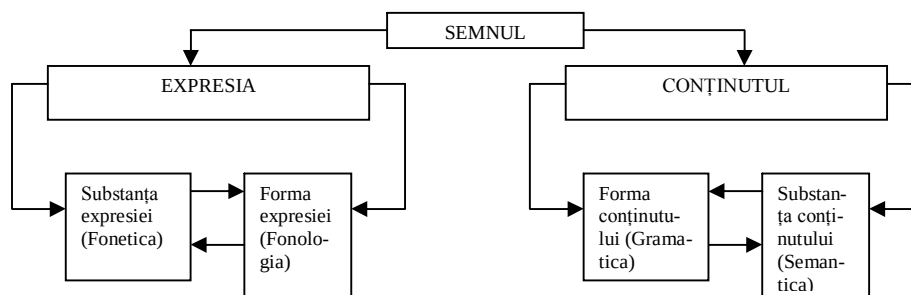


Fig. 1: Structura semnului lingvistic

Unitatea dintre forma expresiei și forma conținutului este statornică prin *solidaritatea funcției-semn*. Umberto Eco¹ precizează că *o funcție-semn se instituie atunci când două funcție (expresia și conținutul) intră într-o corelație reciprocă*: dar același funcțiv poate intra în corelație și cu alte elemente, devenind un funcțiv diferit, care dă naștere unei alte funcții-semn. Semioticianul citat menționează că semnele sunt rezultatele provizorii ale unor reguli de codificare ce stabilesc corelații tranzitorii în care fiecare element este autorizat să se asocieze cu un alt element și să formeze un semn numai în condiții date, prevăzute de cod (p. 57). În consecință, expresia dobândește mai multe conținuturi diferite depinzând de presuposițiile pe care le implică și dând naștere altor semne; corelația funcțivelor este statornică de context sau de interpretarea $E_{\text{(mișcătorului)}} - R_{\text{(receptorului)}}$.

Astfel codul² feră locutorului reguli pentru generarea unor semne în cursul interacțiunii de comunicare, iar *semnul se dizolvă într-o rețea complexă de relații schimbătoare*, adică în *funcții-semn*. În aceste funcții-semn există strategii comunicative³ care sugerează că „la fel ca teoria muzicii..., dincolo de melodia pe care o recunoaștem, există un joc complex de intervale și de note, iar dincolo de note există fascicule de formanți”⁴. Înțelegem aici *articulațiile interne ale semnelor* instituite de cod. În acest context, Umberto Eco⁵ se referă la explicitarea dicotomiei expresie-conținut. Cercetarea noastră se referă doar la unele dintre aceste articulații care desemnează:

- un continuum de posibilități ale limbii din care $E_{\text{(mișcătorul)}}$ extrage elemente pe care le poate utiliza ca *artificii de expresie* pentru $R_{\text{(receptor)}}$;
- un continuum de posibilități ale limbii, de evenimente psihice, de comportamente și de gânduri cărora sistemul le conferă o anumită ordine selectând un ansamblu structurat de *unități semantice recunosibile*.

¹ Eco U., O teorie a semioticii. – București, Editura Meridiane, 2003

² **Codul** semnifică: 1. convenție; 2. reguli; 3. mecanism condus de reguli (ale unui sistem, ale unei structuri); 4. echivalență; 5. „cooperare” interpretativă E-M-R

³ **Notă:** În comunicarea interpersonală (dar și în orice alt tip de comunicare), exceptând cazurile de univocitate elementară, există un text și nu doar un mesaj. În 1970 Christian Metz a avansat ideea că un text reprezintă rezultatul coexistenței unor coduri diferite sau cel puțin a unor subcoduri diferite. De exemplu, în comunicarea interpersonală, fraza „Rog, acceptați propunerile constructive ale colegului” funcționează în baza a cel puțin două coduri: unul denotativ și altul conotativ. Fără codul conotativ, nimeni nu poate înțelege ce înseamnă „Rog”. În franceză „s’il vous plaît”, în accepția lui Ch. Metz, este *codul francez de courtoisie*. Interpretarea denotativă a lui „Rog” ar produce un rezultat străin frazei, deci ar duce la eroarea referențialității.

⁴ Eco U., Op.cit., p. 58

⁵ Eco U., Op.cit., p. 58-59

Atare articulații sunt selectate ca plan al expresiei pentru un plan al conținutului și pot fi reprezentate schematic astfel:

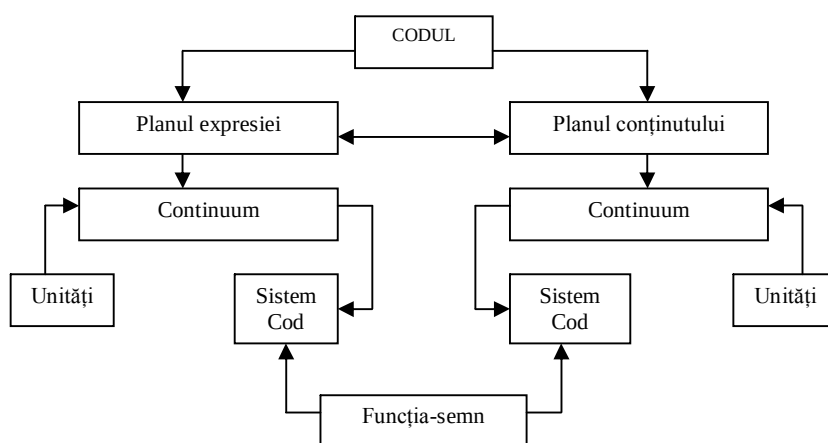


Figura 2: Articulațiile interne ale semnelor lingvistice

Prin urmare: a) codul stabilește corelația dintre planul expresiei și planul conținutului în aspectele formal și sistematic; b) funcția-semn stabilește corelația dintre elementele sistemului expresiei și ale sistemului conținutului; c) codul stabilește tipuri de structuri producând astfel regula care generează semne ce apar în procesul de comunicare; d) ambele *continua* semnifică selectarea acelor elemente cărora le corespunde o expresie și un conținut dat.

Astfel, sistemul organizează unități și noțiuni privind stările posibile ori strategiile posibile ale comunicării. În consecință, comunicarea interpersonală le solicită $E_{(mișcătorului)}$ și $R_{(receptorului)}$ un tratament specific pentru propriul ei proces. Comunicarea segmentează propriul continuum într-un context prin unități de expresie ce constituie sistemul său. Aici funcția-semn se consideră și conținut (materie/substanță/formă) și expresie (formă/substanță/materie); materia/substanța rămâne în permanență substanță pentru o nouă formă datorită *continua* din sistemul articulațiilor interne ale semnelor lingvistice.

În formă concretă nu există limbi, susține Eugeniu Coșeriu¹, ci numai *acte lingvistice*² de expresie și de comunicare, acestea fiind diferite de la un individ la altul și

¹ Coșeriu E., Introducere în lingvistică. – Cluj, 1995

² **Actul** este definit ca unitate de comportament care constituie un tot legitim izolabil în fluxul continuum al conduitelor, nu din motive de comoditate pentru observator, ci datorită semnificației sale funcționale în organizarea subiectului. Într-o analiză de tip behaviorist, această semnificație poate fi raportată la efectul asupra mediului, efect care, la rândul său, este izvor de întărire sau de satisfacere a unei trebuințe pentru subiect... Pentru anumite psihologii ale personalității, actul este un tot coerent, care leagă comportamentele în sensul îngust al termenului (mișcări, cuvinte) de trebuința care le servește de bază, de reprezentările care le programează și de scopul care-i marchează rezultatul... (M. Richelle, vezi: Dicționar de psihologie, sub direcția lui R. Doron și F. Parot. – București, Humanitas, 1999, p. 23). **Actul lingvistic** este actul de întrebuințare a unui sau a mai multor semne ale limbajului în scopul comunicării: Actul lingvistic sau actul de vorbire

diferite la același individ în funcție de circumstanțe, deoarece nici un semn lingvistic nu are exact aceeași formă și aceeași valoare la toți indivizii care îl utilizează în toate momentele.

În contextul comunicării, funcția-semn reprezintă corespondența între un semnificant și un semnificat, iar mesajul este o corespondență de acest tip realizată în procesul de transmitere. *Legătura dintre semnificant și semnificat este creație umană, iar valoarea esențială a semnului este „capacitatea” de a semnifica.* Astfel, locutorul poate utiliza un semn cu un semnificat ce nu este acceptat în mod general (această utilizare se numește *schimbare semantică*), el poate să-i dea semnului un conținut fonic deosebit de cel pe care îl comportă în mod normal (această conferire se numește *schimbare fonetică*) și el poate să creeze un semn conform unui model deosebit de acela pe care comunitatea de vorbitori îl utilizează în mod normal (această creație se numește *schimbare analogică*).

Articulațiile interne ale semnelor lingvistice facilitează producerea de structuri-*modi faciendi signa* ca tipuri de strategie comunicativă, având complexitatea unei schimbări analogice *printr-un limbaj cultivat și prin texte estetice*, fiindcă manifestările omului în prelucrarea informațiilor și în reglarea relațiilor informaționale sunt datorate naturii *vocabularelor utilizate* de el. Realmente, omul folosește în activitatea sa și în manifestările sale *trei tipare de vocabulare* care țin de psihicul său: (1) verbale; (2) muzicale; (3) spațial-cromatice sau figurative¹. Acestea, fiind coduri informaționale, sunt argumentate sau demonstrate în/de *situațiile-limită* în care se află omul: în acest proces al manifestărilor umane există însă și o corespondență între vocabularul și gramatica fiecărui cod informațional.

Codul psihic verbal, punctează psihologul L. Culda, s-a constituit și s-a restructurat prin supremația lui în reglarea relațiilor individului uman cu mediul său, câștigând în avans posibilități și funcții mai mari și vaste privind prelucrarea unei game largi de mesaje în continuă extindere². Avansul acesta edifică transparența semnului verbal la semnificație prin *triada semn-sens-semnificație*, fiind astfel mai mari și posibilitățile combinatorii ale limbajului care decurg din caracteristicile și însușirile semnelor sau elementelor incluse în repertoriul/actul langajier. Atare caracteristici și însușiri ale semnelor lingvistice țin de gramatica generativă (reguli funcționale cu o mare capacitate de a genera semnificații). În contextul celor menționate, prefigurăm un *tip de strategie a comunicării interpersonale*, și anume structurile *modi faciendi signa* pe care le numim *structuri ritmice și rimate* (SRR)³. Și textul estetic/poetic, și alte tipuri de texte reprezintă o anumită comunicare. În versuri însă comunicarea informației ține de o structură aparte, deosebită, unde „...ideile sunt redate prin grupuri de cuvinte cadențate după anumite reguli (măsură, cezură, ritm), ce formează împreună o unitate metrică”⁴[6], iar sunetele ce materializează ideile comportă o *anumită funcție estetică*. În poezie o astfel de funcție o realizează *rima*, ea fiind un procedeu tehnic (mnemotehnic) și eufonic privind organizarea ritmicității versului. Astfel, rima este o *repetiție fonică* având funcție organizatorică⁵. În această perspectivă *organizarea*

semnifică un cuvânt, o propoziție, o frază ori un text rostite într-un anumit context, cu un anumit scop și într-un anumit mod de către un emițător.

¹ Vezi: Culda L., Omul, cunoașterea, gnoseologia. – București, 1984

² Culda L., Op. cit., p. 36-37

³ Vezi mai detaliat explicarea SRR în monografia: Vicol Nelu, Comunicarea umană...

⁴ Марин В., Экспресивитате ши коректитудине ын комуникаря вербалэ. – К., 1980, p.186

⁵ Vezi mai detaliat: Жирмунский Б.М., Теория стиха. – Л., 1975

ritmată fonic „încarcă” și saturează enunțul cu sonoritate, eufonie, muzicalitate, acordându-i calități expresive și intensificându-i atât forța de acțiune a conținutului său semantic, cât și al celui afectiv¹.

Pe lângă funcția sa organizatorică, rima este funcțională și în sensul că ea motivează ritmul ca să devină mai sesizabil, mai precis și mai ușor de memorat. Este vorba de *funcția metrică*, ea fundamentând *ritmul*. Ritmul este de fapt sufletul însuși al poeziei, ca și al muzicii (Reiemann-Dufor); *ritmul este elementul comun al artelor*. Totul este ritm, afirmă Muarice Blanchot, *destinul omului este un singur ritm celest*, așa cum orice operă de artă este un ritm unic. Valoarea metrică a ritmului este sesizată și în texte narrative de reclamă, titluri ori sloganuri, ca în exemplele următoare:

“Unica bere pentru plăcere” (stand-reclamă la berea “Noroc”); “Publicitatea-șoc toarnă gaz pe foc” (titlu, ziarul “Accente”, 19.02.04); “...Pentru o viață mai bună – într-o Europă Comună” (slogan electoral al Blocului PSD-PSL, Republica Moldova, 2005); “Slușai, Vova, ia-ți armata din Moldova” (slogan la manifestările pentru apărarea identității naționale, Chișinău, 28 noiembrie 2003); „Esli v jeludke uragan, prini mai espumizan” (reclama pastilelor de Espumizan).

Ritmul înseamnă mișcare regulată, tempo, cadență, desfășurarea gradată a unei acțiuni, evoluție mai rapidă sau mai lentă condiționată de mai mulți factori (se disting ritmurile fizic, psihic, intelectual, biologic, psihosocial, emoțional, mental, individual, de grup, astral, circadian, sezonier, tempo de viață, tempo de învățare, tempo mental). Astfel, ritmicitatea declanșează noi procese psihice, iar conștientizările acceptate de codul psihic verbal declanșează noi procese psihice în perspectiva nuanțării, verificării sau fructificării unor soluții ori strategii conturate ale comunicării. Este vorba de crearea unei imagini sau a unui *analog al limbajului poetic* ce ar satisface preferințele locutorului și în alte contexte decât cele poetice ale experienței trăite. Sesizăm așadar un model mai mult sau mai puțin... exact al reacțiilor de limbaj viitoare, receptate de codul psihic verbal sau prin însușirea vocabularului acestuia; nu poate fiecare sau nu pot toți indivizii umani să comunice doar poetic, dar nici să ignore poezia prozei ori a exprimării verbale curente.

În structura SRR semnificantul este nu numai o *secvență sonoră* [partea materială a cuvântului organizată în sunete (expresia) pentru a exprima o semnificație (conținutul)]², ci și o „*image acustică*” (Ferdinand de Saussure) sau, în accepția lingvisticii moderne – *image fonică*; partea materială, sonoră a cuvântului semnifică și „ceea ce este în voce”, deci „lucrurile” desemnate prin învelișul sonor, sau ceea ce se află în afara omului, dar și „ceea ce se află în suflet” (Aristotel); or, „ceea ce se conține în voce” reprezintă simbolul și a „ceea ce se află în suflet”, adică *simbolul conținuturilor de conștiință*. Planul expresiei și planul conținutului edifică actul semiotic de transmitere a informației ce se realizează prin *repertoriul de semne* (lingvistice) sau *repertoriul ideo-fonetic*³ permițându-i locutorului să uzeze de unitățile limbii prin asocierea ideilor (conceptelor) cu *forma lor fonică* (deci cu *imagea lor acustică*).

¹**Notă:** În sensul dat, se profilează în SRR/LRR și (1) raportul dintre vers și poezie, (2) raportul dintre poezie și teologie, (3) raportul dintre poezie și arhitectură, (4) criteriul etic al poeziei; (5) raportul dintre poezie și proză.

² Vezi: Grecu V. V., *Lingvistică generală și comparată*. Ed. a II-a revăzută și augmentată. Vol. I. – Sibiu, 2002, p. 21

³ Idem, p. 43

Structurile ritmice și rimate formează și dezvoltă limbajul ritmico-rimat. Acesta stabilește o complicitate a $E_{(mișcătorului)}$ cu $R_{(receptorului)}$: din perspectiva $E_{(mișcătorului)}$, acest limbaj trebuie să-i ofere $R_{(receptorului)}$ informații „în conformitate cu ceea ce așteaptă...: să-i dea să citească, să audă și să vadă ceea ce știe că el dorește să citească, să audă și să vadă”¹. Textele sloganelor electorale și cele ale reclamelor devin, datorită SRR, anumite “poezii” ori *versuri gnomice*. Genul respectiv de creație a fost practicat în literatura greacă veche, fiind, în fond, *poezie didactică* menită a exprima, după cum afirmă criticul și istoricul literaturii române Ion Rotaru, profesor al Universității din București², niște adevăruri filosofice și morale esențiale, într-o formă concisă, de maxime, ușor de memorat³. Interpretarea și analiza noastră, în sensul SRR din textele menționate, sunt justificate din punctul de vedere al evocării unor evenimente (sociopolitice) și al interpretării și prelucrării sau al utilizării și *satisfacției*⁴ *langajiere*. Avem tot temeiul să punctăm că acest *tipar de limbaj* este în derivație cu *vorbirea figurată sau cu modalități caracteristice de frazare*, iar înregistrarea acestuia ilustrează și bogăția limbajului cotidian, sublimat în formă de poezie⁵. În sensul acesta, cel care produce SRR printr-un astfel de limbaj nu este poetul adevărat, ci el este un ins meșteșugar al materialului lingvistic pe care îl colportează. Noi ne exprimăm ca ens socialis și comunicăm cu semenii printr-un *conținut melodic*, realizându-se astfel *stilometria comunicării* și dezvoltându-se sociologizarea limbii sau „felul în care o comunitate socială se oglindește în limba pe care o folosește” (Al. Rosetti).

„Oglindirea în limbă” determină o anumită caracteristică fundamentală a contextului, un anumit mod tendențial prin care sunt ierarhizate practici cu o anumită semnificație⁶ a discursului. În scopul exprimării gândurilor și sentimentelor, omul potrivește cuvinte potrivite la locul potrivit. Însă pentru omul vorbitor întrebarea este: cum știe și ce sau cine îi spune să aleagă vorbele sau cuvintele și cum poate să le potrivească într-o anumită înșiruire pentru a fi transmise corect, adecvat și în mod fidel intențiile lui comunicaționale? Unicul și cel mai simplu răspuns este următorul: *dinamismul intern al actului său de comunicare* ce este materializat prin *sistemul lingvistic individual (SLI)*⁷; acesta determină „desenul” sau *exercițiul distanței comunicative* a individului uman *prin căutarea verbală*⁸, ce îl face să măsoare lucrurile sau lumea lucrurilor prin cuvântul rostit, prin armonia frazei și prin jocul expresiei.

Emblemele fonice / lingvistice sunt ca un semn de complicitate făcut ascultătorului (sau cititorului) pentru a înțelege că în fiecare nouă împrejurare verbală se verifică adevărurile vieții. Astfel, emblemele lingvistice reprezintă semnificația psihologică a comportamentelor verbale, tensiunea activității langajiere care însoțește cunoașterea prin misticismul cuvântului, iar misticismul cuvântului este o mistică a

¹ Idem, p. 30

² Vezi mai detaliat: Rotaru Ion, *Analize literare și stilistice*. – București, Editura “Ion Creangă”, 1987

³ Vezi: *Exhortații* (Solomon), *Despre natură* (Heraclit), *Versuri de aur* (Pitagora), *Biblia*, *Cărțile înțelepților*, *Proverbe*, *Ecleziastul*, *Glossă* și *Cu mine zilele-ți-adaogi* (M. Eminescu) ș.a.

⁴ Vezi: J.J. Vancuilenburg, O. Scholten, G.W. Noomen, *Știința comunicării*. – București, Editura Humanitas, 1998

⁵ Vezi mai detaliat: Vrabie Gh., *Din estetica poeziei populare române*. – București, Editura Albatros, 1990

⁶ Vezi: Freedman Carl, *Critical theory and sciens fiction*. – London, 2000

⁷ Vezi: Slama-Cazacu T., *Psiholingvistica. O teorie a comunicării*. – București, 2000

⁸ Vezi: *Estetica și eseistica românească în secolul al XX-lea. Comentarii literare – Texte alese*. – București, 1993, p. 124

creației în și prin limbaj. De aceea oamenilor nu li se pare nimic imposibil de realizat prin cuvânt, fiindcă tot prin cuvânt ei sunt refractari oricăror constrângeri ce le afectează umanitatea.

Dinamismul intern al actului de comunicare verbală este constituit din clase de sunete sau *continuuri fonice*, care determină *mărimea lingvistică* a comunicării. În SRR sunt plauzibile astfel *valorile semnului lingvistic*: cea de (1) *simptom* ca expresie a vorbitorului (în măsura în care semnul manifestă ceva despre vorbitor sau emițător); cea de (2) *semnal* în relație cu ascultătorul sau cu receptorul; cea de (3) *simbol* în raport cu semnificatul său „real”, fiindcă „desemnează printr-un concept (sau, din punct de vedere psihologic, printr-o „imagine”) ceva aparținând unei realități care este sau cel puțin se consideră a fi independentă atât de vorbitor, cât și de ascultător” (K. Bühler, Teoria limbajului)¹.

Armoniile estetice și artistice ale structurilor ritmice și rimate impun ca o permanență predominarea *forței fonice expresive* asupra vigoriei atât poetice, cât și epice a limbajului uman. Constatarea noastră nu rămâne izolată de alte structuri linguale; ea reprezintă un preludiu al unei suite de *tablouri sau de elemente auditive* atât de pregnante, încât pot fi sesizate chiar acolo unde se manifestă de obicei cu mai multă dificultate. Întreaga manieră de expresie prin lipsa de *nuanțe intermediare și de clarobscur* este recompensată prin *desenul sonor*, iar uneori, printr-o *teatralitate a limbajului*; astfel creatorul SRR se încadrează ori se implică într-un *gen teatral* înrudit îndeaproape cu ceea ce se cheamă în pictură *frescă*². Prin SRR limba capătă acea interpretare fidelă ce devine *o cercetare și o analiză plastică a limbajului*, pe care o putem numi *curiozitate estetică a comunicării interpersonale*; omul își găsește sursele necesare pentru a se transforma el însuși în material estetic, pentru a putea genera vibrațiile sufletului sau vibrațiile *sentimentului său estetic*.

Este destul de semnificativă în acest context *epistola*³, al cărei autor și colportor este insul meșteșugar, “stăpân pe o sumă de procedee tipice categoriei respective, pe care le manevrează și le assemblează cu talent într-o nouă viziunea artistică” (Gh. Vrabie). “Suma procedeeelor” derivă din *mediul lingvistic* sau din *limba uzuală*, adică din *limbajul comun*, ce reprezintă coordonata fundamentală a acestora. Autorii epistolelor au darul expunerilor colorate, sunt mai buni meșteșugari cunoscând și mânuind cu dexteritate diversitatea de clișee și procedee artistice. Epistola caracterizează fiecare grup distinct și fiecare formă de activitate care tind să creeze un tip special de expresie în care autorii ei își “...revarsă sentimentele și roadele poetice...” (K. Vossler). Aș vrea să menționez că în mod individual, având accepția surorilor mele, am citit multe dintre epistolele pe care le primeau de la iubiții lor care își făceau serviciul militar în diferite zone. Iată doar unele exemple de epistolă pe care ni le-au pus la dispoziție studentele Maria Grecu și Parascovia Ochișor de la Universitatea de Stat “Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Cahul, Republica Moldova; aceste exemple reprezintă

¹ Vezi: Coșeriu E., Introducere în fonetică. – Cluj, 1995, p. 22

² **Notă:** *Frescă* înseamnă pictură făcută în culori amestecate cu apă de var, pe un zid cu tencuiala încă udă; descriere plastică și sugestivă a oamenilor și a obiceiurilor dintr-o anumită epocă (Dicționarul limbii române moderne. – București, 1958, p. 317)

³ Termenul **epistolă** provine din grecește (*epistola*) și în atichitate avea atât sensul de scrisoare obișnuită, cât și de scrisoare în versuri, aparținând *poeziei didactice și lirice*, în care autorul disertează asupra unui subiect filosofic, moral, estetic etc., adresându-se unei persoane reale sau fictive – cum este cultivată de Horatiu, Ovidiu. Epistola a mai avut și sensul de *dedicație* – un fel de cuvânt introductiv al autorului adresat cuiva...

o “logodnă a cuvintelor” (M. Sadoveanu), anumite “bucete de cuvinte” (T. Arghezi). Explicația vine din meșteșugul iubiților în a potrivi comunicării interpersonale anumite cuvinte conferindu-le muzicalitate particulară și tempou specific:

A: „Pun condeiul pe hârtie / Și încep cu dor a scrie, / Pe hârtie gălbioară, / Cu dor de la inimioară. / Și te-ntreb de sănătate, / Că-i mai bună decât toate...”;

B: „*Azi fiind ziua frumoasă, / Am tras scaunul la masă / Și de scris m-am apucat, / Și de crîș de sus în jos / Eu te rog foarte frumos: / Să primești a mea scrisoare / Fără nici o supărare. / La sfîrșit, ca la-nceput, / Te cuprind și te sîrut...*”;

C: „Un salut prietenesc / Dintr-un sat moldovenesc. / De la bun și început / Te cuprind și te sîrut, / Dup-o mică sîrutare / Eu încep a mea scrisoare”.

Creațiile acestea semnifică anumite structuri compuse în manieră tradițională și ușor de memorizat care țin *contactul simbolic* cu realitatea și avînd nu numai o valoare estetică, dar și una funcțională, de “higienă a psihicului”¹, de întreținere a memoriei vii; ele sunt o *autoidentificare* a propriilor *impresii diaristice*, fiind penetrate de *caracterul asociativ al imaginii* care în fond reprezintă expresia vieții individului în diferitele ei momente, exprimînd stări sufletești intime. Imaginea devine o expresie firească a trăsăturilor observabile ale lucrurilor și ființelor, asociind sentimentele omului de aspecte ale mediului ambiant; astfel de *imagini* se numesc *impresive* (funcția impresivă a mesajului) datorită efuziunilor lirice/determinantelor fonostilistice și laturii subiective a metaforei (termenul îi aparține lui Henri Morier, vezi: Dictionnaire de poétique et de rhétorique. – Paris, 1961). Ele sunt axate pe *analogia* diferitelor nuanțe în care imaginea este proiectată în însuși mediul ambiant al individului (autorului).

Demersul și maniera de expresie ale unor astfel de creații aduc în baza sistemului metaforic un corolar firesc de *retorică și poetică* privind estetica limbajului. Prin aceasta, limbajul are *valoare ornamentală, emoțională, plastică* și reprezintă o modalitate de utilizare și de exprimare artistică, o exprimare sub haina multicoloră a cuvîntului figurat. Aceasta și reprezintă *materialitatea lingvistică a limbajului*. Așadar, cuvîntul, fiind acceptat ca instrument util de comunicare interpersonală, este chemat aici să exprime *esențe artistice ale experienței noi de viață și ale timpului* în care el îl aduce și îl stabilește pe om să fie viețuitor; în manifestările lui se produc *mutații estetice de natură funcțională*.

Structurile ritmice și rimate ca expresivitate a comunicării interpersonale, reprezintă *poezia de energie, peisajul estetic al limbajului* acesteia. SRR se implică în limbajul comunicării interpersonale în mod armonios prin timpul verbului care facilitează rima și asonanța, viața intimă a cuvintelor explozive de conținut expresiv. SRR “întind” armonia cuvintelor ca și foiul unei armonici. SRR pot fi calificate drept “simfonismul” limbajului în baza raportului dintre culoarea cuvintelor și locul lor în actul de limbaj. În acest sens afirmația respectivă o acoperim cu observația lui B. Șt. Delavrancea care punctează că același verde în natură, după cum se depărtează ori se apropie de ochiul nostru, își schimbă valoarea, tonul, nuanța; se închide ori se deschide, e mai hotărât sau mai vag, mai forte sau mai fraged; aici nu e vorba de detalii, ci de viața pe care o trăiește o priveliște²[18]. “Priveliștea” fonică a cuvîntului se închide ori se deschide în limbaj datorită tabloului sonor, emblemelor fonice sau *tiparelor metrice*. Astfel, ritmul semnifică pentru comunicare „ispita” celui care o realizează (la Eminescu

¹ Vezi: Zafiu R., Limbi imaginare, limbi amestecate//România literară, București, 19-25 decembrie 2001, nr. 50, p. 11

² Vezi: Delavrancea B.Șt., Despre literatură și artă. (Text ales, stabilit și note de Elena Savu, cu o prefață de Zina Molcuț) - București, Editura pentru literatură, 1963

citim: „De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi...”). *Ritmul* fiind „une maniere de composer, d’écriture”, reprezintă modalitatea privind organizarea grupurilor sintactice care determină tactul frazei. Datorită unei asemenea maniere, E_(mișcătorul) sau locutorul atrage atenția R_(receptorului) sau ascultătorului (destinatarului) pregătindu-l pentru a fi ascultat; astfel este captată bunăvoința auditorului-R_(receptor) (captatio benevolentiae). Relațiile respective trasează un anumit spațiu de afectivitate al structurilor ritmico-rimate, începând de la exordiu, trecând prin argumentare și confirmare și ajungând până la perorare. Astfel, relațiile de comunicare sunt turnate în sonuri asociate „care se îngână și se așează contrapunctic în acorduri armonioase, în lungi trene muzicale”¹. De aici își iau seva structurile ritmice și rimate, ele semnificând intuiția omului privind virtualitățile expresive² ale limbii sale. Ele reprezintă anumite rezerve epistemologice, un corpus larg de fapte constante și firești ale limbii, de exemplu:

„Oțelul cușitului tău s-ar frânge în corpul meu, mâinile ți s-ar paraliza, dacă ai îndrăzni să le ridici asupra mea” (Maria Corelli, Baraba (roman). – București, 1991, p. 67).

Omul este liber în/prin limbaj; limbajul dezvoltă personalitatea vorbitorului care se clădește în fiecare clipă cu experiența ce o acumulează; limbajul îi construiește omului idei din alte idei, îi construiește realul, îi oferă o colecție de păreri crescute una din alta, acestea elaborându-i un *travaliu intelectual* (care este inteligența senzorio-motorie/practică sau reprezentarea pe care și-o face omul despre lucruri etc.). În baza acestei experiențe omul sau ființa vorbitoare profită de toate șansele de a depăși *starea de incomunicare* și de a ieși nu numai din *limitele sale exterioare*, personale, psihice, psihologice, culturale, politice, dar și, mai ales, din *limitele sale interioare* (autodistructive), care îl fac eretic (“hérétique”³) sau rătăcit în experiența sa langajieră. În “Cursul de retorică” Simeon Marcovici consideră cuvântul cel “dintâiu element de civilizație”, iar prin “limba grăită omul a putut să se apropie de om..., a avut mijloc de a se înțelege..., a putut să-și împărtășească ideile și să chibzuiască asupra trebuințelor”⁴. Arta cuvântului rezidă și în “puternicul efect sufletesc” (Spiru Haret) pe care îl are asupra locutorilor.

¹ Vezi: Faximilul “Moment poetic. 15”. – Chișinău, 2000, p.3

² Caracostea D., *Expresivitatea limbii române*. – București, 2000

³ În susținerea acestei idei, îl cităm pe Ervin Laszlo care apreciază că “...nous souffrons d’un “retard culturel” grav... Individuellement et collectivement, nous devrions tous pratiquer un examen de conscience, un sorte de psycho-analyse de nos limites intérieures... Notre problème est un problème de croissance, non pas du corps, mais de l’esprit et de l’intellect” (vezi: Laszlo Ervin, *Le monde moderne et ses limites. Réflexion hérétique sur les valeurs, les cultures et les politiques d’aujourd’hui*. – Ed. Tacor International, Paris, 1988, pp. 25, 27).

⁴ Semnificația cuvântului **trebuie** vizează baza obiectivă pe care se întemeiază viața, superioritatea omului în natură obținută prin rațiune și limbaj.

IDENTITY AND DIFFERENCE

Laura BĂDESCU
University of Pitești

Abstract: *The present paper is based on a recent anthology of fairy tales which have circulated in the peripheral areas of Romanity and which, according to the Catalogue edited by Aarne-Thompson, were included in type 330. We aim at illustrating some of the functional and narrative characteristics of these texts, underlining that the comparative method we used appears as intrinsic to the analogy 'identity and difference'. The texts we selected and which belong to type 330 (with the subtypes A, B, and D) illustrate not only the common origin, but also the oonymy of the further evolution displayed by the typological and structural-functional patterns (see the preservation of the narrative message, of the code, of the oppositional contiguity etc.)*

Keywords: *fairy tales, narrative characteristics, structural-functional patterns*

Unul dintre principalii piloni ai discursului european din ultima decadă l-a constituit sintagma *identitate- diferență*.

Identitatea a fost plasată în mod obstinent la nivelul structurilor atavice ale constituirii zestrei culturale, în timp ce *diferența* fusese aplicată traseului evolvent al aceluiași corpus identificator condiționat în evoluția lui de factori în mare măsură exteriori fenomenului cultural.

În aria literaturii, constanța cercetărilor făcute sub semnul *identitate- diferență* au dus, cel puțin în ultimul secol, la publicarea unor monografii fundamentale pe folclor.

Putem semnală pentru ilustrare doar două, cele la care ne vom raporta constant în prezentul articol: celebrul Catalog Aarne-Thompson¹, respectiv monumentală monografie a lui Lazăr Șăineanu distinsă la vremea apariției, în 1895, cu Premiul Academiei Române *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*². Ambele volume semnalau prezența tipologică a unui basm cu numeroase variante: în *Catalogul* Aarne-Thompson³ (A-Th.) acesta era indicat drept tipul 330, pe când Lazăr Șăineanu încadra acest tip în ciclul Morții (în fapt, acest basm este cunoscut în literatura română datorită prelucrării lui Ion Creangă - *Ivan Turbincă*).

Basmul subscris tipului 330 a avut o răspândire impresionantă⁴, întâlnindu-se în literatura sârbo-croată, cehă, moravo-română, săsească, picardă, bretonă, italiană, portugheză, galegă, spaniolă, argentiniană, braziliană etc.. În ceea ce privește variantele

¹Vom folosi ediția Aarne, A.; Thompson, S., *Los Tipos del Cuento Folclórico. Una clasificación*, Academia Scientiarum Fennica, 1995.

²Din rațiuni ce țin de evoluția limbii literare vom folosi ediția critică îngrijită de Ruxandra Niculescu, Minerva, București, 1978.

³Aarne-Thompson ilustrează secțiunile astfel: basme fantastice - grupa AT 300-749; basme psihologice grupa AT 850-999; basme religioase AT 750-849; basme umoristice AT 1200-1960.

⁴Vezi Bădescu L., Negro Romero M., *O conto dos enganos ao Diabo nos limites da romanidade*, Apenas, Lisboa, 2007, p.3.

înregistrate în aceste din urmă literaturi, vom încerca o analiză comparativă centrată pe analogismul identitate și diferență¹

Identitatea structurilor narative – reiterarea uneia și aceleiași intrigă, a acelorași motive și funcții -. poate fi cu urmărită atât în cadrul versiunilor populare, cât și în cadrul literaturii de autor. Și aici, nu ineditul, ci identicul a fost criteriul funcțional dominant. Criteriul recurenței semnificative în spațiul lingvistic menționat a tipului 330 A, B și D subliniază în fapt perspectiva relativ identică asupra lumii și a reprezentării ei căci, acceptarea *datum*-ului, a sorții, reprezentarea comună a raiului și iadului etc. accentuează aceeași viziune ușor păgână a lumii creștine.

Am apelat la colecții de basme dintre cele mai reprezentative în ideea ilustrării circulației textelor populare, dar și a criteriului de selecție pertinent operat de cercetători iluștri pentru spațiile culturale în care aceste colecții au apărut.

Fără să ne propunem a face un istoric al teoriilor genetice privind basmul², reținem teza comună a acestora conform căreia originea străveche a acestui gen de narațiune orală atestă conexiunea cu primitivismul culturii ca vârstă. Textele alese, care se subscriu tipului 330 A, B și D ilustrează în fapt nu numai originea comună, dar și omonimia evoluției ulterioare a tiparelor tipologice și structural-funcționale (vezi conservarea mesajului narativ, a codului contiguității opoziționale etc.).

În fapt tipul ales de noi, prezintă în toate variantele următorul model structural:

1. O situație inițială, de precar echilibru economic (“Era un ferreiro que taba, taba mui pobre e entonces non facía, non facía pa comer e eso” *O ferreiro e o demo*; „Um ferreiro vendeu, numa certa ocasito, a alma ao Diabo em troca de ajuda para montar o seu negócio.” *O Diabo e o ferreiro*; „Vet aquí que, una vegada, a Collbató hi havia un Ferrer que, avorrit de no tenir feina, un dia es va prometre an el Domoni, si en tenia, de feina”. *El ferrer de Collbató*; “Un herrero gallego, pobre como las arañas, cansado de vivir en la miseria, dijo adiós a su país, y se fue a Castilla” ; *El herrero de Mambres*), matrimonial (Hai moitos anos, houbo en terras de lonxe, disque, un matrimonio que non lograba fillo ningún; morríanlle todos aos nacer. *O afillado do demo*) sau social („Havia uma velha, avarenta, a quem chamavam Tia Miséria, que passava os dias a guardar uma pereira que tinha à porta de casa, para que os garotos lhe não roubassem as pêras” *A miséria e a morte*). Uneori pentru motivarea intrigii precaritatea echilibrului este aumentată prin multiplicare (“Era uma vez um ferreiro, casado e tinha muitos filhos. Viviam muito pobre, e chamavam-lhe o ferreiro da maldição, que quando tinha ferro não tinha carvão.”, *O ferreiro da maldição*).

2. Această stare inițială este schimbată printr-o serie de evenimente care debutează prin voința personajului central. Fapta bună³ care va fi răsplătită pe măsura preceptului biblic și a puterii fără de margini a Creatorului, este cea care determină, mai întotdeauna, apariția obiectului/obiectelor magice. Scenariul introduce personajul/personajele sacre care nu impun textului imaginea lor canonică, ci joacă un rol corespunzător cu economia acestuia.

¹Corpusul de texte supus prezentei analize a fost antologat în Bădescu L., Negro Romero M., op.cit., p.25-59.

²Pentru o sinteză a abordării basmului vezi studiul Anei Paula Guimarães care prefățează *Antologia de contos populares*, vol.1, Lisboa, Plátano Editora, 2001, pp.11-46.

³“De uma vez parou-lhe à porta um peregrino, que lhe pediu pousada. A Tia Miséria deu-lhe a manta com que se cobria, e a única migalha de pão duro que tinha para passar o dia. Quando luziu a aurora, o peregrino despediu-se da Tia Miséria e disse que pedisse quanto quisesse que tudo lhe seria concedido.” *A tia Miséria*;

Dumnezeu sau Iisus (în general, însoțit de Sfântul Petre), uneori chiar Fecioara Maria cer adăpost/ ajutor/ milă pentru a evidenția structura morală specială a eroului care astfel va fi beneficiarul grației divine.

Vizibilă este aici tendința de a înlocui resorturile magice cu o dezvoltare dramatică bazată numai pe elemente umane, căci personajele canonice vorbesc și se comportă ca niște muritori. (Vom cita aici unul dintre cele mai ilustrative exemple ales dintre textele introduse în colecție. Astfel, în versiunea spaniolă *El herrero de Mambres* fierarul galeg interpretează gestul Sfântului Petre care îi recomanda să aleagă cerul drept o referire la cârnații lui aflați în podul casei astfel încât îi răspunde într-un registru ce amintește de visul edenic al ȣiganilor lui Budai-Deleanu care proiectaseră idealul lor într-un univers culinar abundent: “San Pedro, viendo el ánimo del herrero, tan apegado a lo temporal, levantó un dedo señalándole el cielo, para sugerirle pensamientos más altos. Pero el herrero. Que tenía colgados sus chorizos del techo, imaginó que indicándolos con la mano, mostraba deseos de ellos.

–Cuidado con mis chorizos –gruñó montando en cólera–. Ya no quiero más cosas. Largo de aquí.” De altfel și replica Sfântului, mai târziu, când fierarul va ajunge la porțile cerului va fi cea a unuia cu memorie lungă:”–¿Pues cómo? ¿Te olvidas de que nos echaste de tus puertas a cajas destempladas, y de que me calumniaste de querer robar tus chorizos? Afuera el bribón: estas puertas no se abren para quien nos cerró las tuyas”). Se cuvine amintit aici rolul ușor grotesc al Sfântului Petre care este mai mereu păcălit de eroul ce izbutește nu numai să intre în Rai, dar chiar să îl și înlocuiască în unele variante: „Entonces foi San Pedro e abriu a ventá un pouco, e colleu o ferreiro a visera e tirouna dentro. E agora o ferreiro é o porteiro das chaves do ceo.” în *O ferreiro e o demo*. Basmul aromân este cel mai îndrăzneț căci Sfântul Petre este pedepsit de erou prin introducerea lui în traista miraculoasă binecuvântată de Hristos. Faptul nu rămâne fără consecințe, căci raiul devine un loc al oportuniștilor de tot felul iar Dumnezeu cere explicații ferme asupra circumstanțelor. Este notabil faptul că deși viziunea păgână proiectată aici este singulară, totuși caracterul moralizator și creștin devin prin compensație la fel de puternice în finalul basmului: “Aici numai acela care face fapte bune în lume, numai acela intră. De aceea, du-te, fiule, înapoi și începe să spui la lume să facă fapte bune, s-asculte cuvântul Domnului, dacă vor să găsească deschisă poarta raiului.[...] Și așa, se întoarse Iani înapoi și făcu cum îl învăță Hristos până îmbătrâni...”

Discursul personajelor canonice, angelice respectiv malefice, precum și acțiunile aferente sunt activate în cadrul codului contiguității opoziționale, căci Diavolul, însoțit adesea de slujitori cu renume în negrul iad (Lúcifer e Lilith, Satanás, Scaraoschi etc.), va interveni încercând anularea bunăvoinței divine. Comicul situațional și de limbaj devine categoria estetică dominantă. Dacă Sfântul Petre este umanizat prin limba cam dezlegată, dracii sunt prin excelență proști și pofticioși căci mai mereu gasim notat acest ultim epitet individualizator atât în textele populare, cât și în cele culte: “No resistió Lucifer a la doble tentación de la curiosidad y la gula. Alcanzó una poma del árbol con los garfios de sus dedos, y, paladeándola, le pareció que sabía a gloria. Engolosinose y se encaramó a las ramas, para tomarse un hartazgo de padre y señor mío” în *El herrero de Mambres* respectiv în *Capítulo XXI de Don Segundo Sombra*: “Lilí no quiso saber nada; pero, cuando se hallaron solos, su compañero le dijo que iba a dar una güelta por debajo de los nogales, a ver si podía recoger del suelo alguna nuez caída y probarla. Al rato no más golvió, diciendo que había hallao una yuntita y que, en comiéndolas, naide podía negar que fueran las más ricas del mundo. "Juntos se jugaron p'adentro y comenzaron a buscar sin hallar nada. "Pa

esto, al diablo amigo de Lilí se le había calentao la boca y dijo que se iba a subir a la planta, pa seguir pegándole al manjar. Lilí le advirtió que había que desconfiar, pero el goloso no hizo caso y subió a los árboles, donde comenzó a tragar sin descanso, diciéndole de tiempo en tiempo: "-Cha que son güenas! ¡Cha que son güenas! "-Tiráme unas cuantas -le gritó Lilí, de abajo. "-Allí va una -dijo el de arriba. "-Tiráme otras cuantas -golvió a pedirle Lilí, no bien se comió la primera. "-Estoy muy ocupao -le contestó el tragón-. Si querés más, subíte al árbol. "Lilí, después de cavilar un rato, se subió. "Cuando Miseria salió de la pieza y vido a los dos diablos en el nogal, le dentró una risa tremenda."

Se cuvine menționat faptul că în general protagoniștii canonici nu sunt introduși în spațiul narativ într-o ordine prestabilită (introducerea în prim plan a forțelor angelice nu apare ca o condiție narativă permanentă). Uneori din rațiuni compozistice motivul central al textului (pactul cu diavolul) este consumat înaintea introducerii forțelor angelice care își asumă rolul de a anula eroarea înfăptuită ("Um ferreiro vendeu, numa certa ocasio, a alma ao Diabo em troca de ajuda para montar o seu negócio. E passado algum tempo, este deu em ir amiúde à loja do ferreiro lembrar-lhe a dívida que tinha com ele. O ferreiro começou, por isso, a viver num desassossego constante. Um dia Nossa Senhora, quando ia a fugir com o Menino Jesus para o Egipto, montada na burrinha e acompanhada por São José, parou naquela para descansarem, e sentou-se com o filho ao colo num banquinho de pedra que lá havia. O ferreiro deu-lhes de comer e de beber e, como viu que as ferraduras da burrinha estavam já muito gastas, aproveitou para lhe pôr umas novas. Acabado o trabalho, não lhes levou dinheiro nenhum, e, por isso, Nossa Senhora, em paga, pediu a São José que lhe desse o seu bordão e disse", *O Diabo e o ferreiro*)

Forțele malefice sunt uneori reprezentate prin îngerul morții sau Moarte ca mesageri sau chiar concurenți direcți ai diavolului. Reținem o reprezentare interesantă a Morții ca bărbat în versiunea spaniolă *El peral de la tia Miseria*: "un hombre alto, seco, con una guadaña al hombro". Se pare că originea acestei reprezentări a morții ca bărbat o găsim în mitologia antică (Θάνατος); literatura populară românească de factură creștină înregistrează și ea în ipostaza geniului morții pe Arhanghelul Mihail.

Aproape invariabil pactul cu diavolul este consimțit printr-un contract semnat cu sângele contractantului. Uneori detaliile impresionează prin abundență organizând un scenariu malefic înfiorător. Astfel în *El herrero de Mambres*, "El herrero, que no se curaba más de su alma que de los antípodas, accedió sin dificultad; y el diablo escribió el documento con la sangre que le sacó de un brazo" pentru ca în *O ferreiro da maldição* detaliile să atingă apogeul descrierii "O cavaleiro, que era o Diabo, disse-lhe que lhe dava tudo quanto ele quisesse, mas que em troca ele havia de lhe deixar tirar três gotas de sangue do dedo mindinho da mão direita, e que depois em qualquer ocasião que ele o mandasse chamar que fosse, estivesse onde estivesse."

În linii generale evenimentele care contribuie la reglarea statutului economic al eroului implică aproape întotdeauna semnarea contractului cu diavolul precum și achiziționarea prin bunăvoință angelică sau malefică a obiectului sau obiectelor magice. În prezenta antologie un singur text nu prezintă acțiunea obiectelor magice care sunt înlocuite cu credința puternică a eroului vezi *O ferreiro da maldição* unde după ce își vinde sufletul răspund el vaielele nevastii "Tenho fé, que me hei-de salvar" fapt confirmat narativ în final prin replica setențioasă a Sfântului Petre "Entra, que o teu lugar já aquí estava guardado, porque nunca ele falta aos que sabem ter fé para salvar-se."

Considerăm că rolul obiectelor magice este în general reparatoriu căci acțiunile întreprinse odată cu activarea lor în schema epică converg spre salvarea sufletului. Unele texte prin neacceptarea morții ca *datum* lansează ideea perenității personajului fapt ce imprimă textului statut etiologic: „que la condición era que la Muerte no volviera ni se acordara de su hijo ... Morían a millares, pues no sólo a los que les llegaba su hora, sino que todo el que desde aquel momento buscaba la Muerte, la encontraba de inmediato. Menos la anciana y su hijo y por eso viven todavía la Miseria y el Hambre.” în *El peral de la tía Miseria* sau “–Ó Tia Miséria, vossemecê deixa-me sair caqui e eu prometo que, enquanto o mundo for mundo, não a levo a si.

–Se assim é, está o acordo feito –aceitou a velha.

Por isso, enquanto o mundo for mundo, a miséria e a morte andam juntas, às vezes de mão dada, e muito amigas quase sempre” în *A miséria e a morte*.

În ceea ce privește acțiunea obiectelor magice ea este fie unică, fie triplă însă întotdeauna are putere de reținere, de captare a forței malefice și de anulare a funcției ei organice. După cum se știe obiectele investite cu rol magic sunt de origine vegetală – un arbore (întotdeauna fructifer: păr, nuc, cireș; acest motiv poate fi cumva corelat cu păcatul originar), un obiect de repaus (un scaun, o bancă, un jilț etc.) și un obiect de uz cotidian având funcție de păstrare, reținere, ascundere (o tabacheră, o pungă, o turbincă; aici am înregistrat o singură abatere, um cachimbo). Păcatele care îi determină pe diavoli să pice în capcana celor trei obiecte ar fi lăcomia, lenea și orgoliul. Se pare că cel din urmă este cel mai bine exploatat căci personajul malefic este convins să intre într-un recipient relativ mic sau foarte mic pentru a-și demonstra puterile impresionante. Paradoxul este deplin căci orgoliul nemăsurat îl determină pe diavol să își anuleze de bunăvoie puterile și să intre încrezător în victoria sa în obiectul reținător. Apogeul acestui episod îl constituie bătaia aplicată cu regularitate tartorului sau, în unele variante, închiderea tuturor dracilor.

După parcurgerea textelor se observă că activarea obiectelor magice nu apare într-o ordine prestabilită însă se poate distinge cu ușurință o preferință în sensul respectării triadei indicată mai sus. Interesant este faptul că cele trei obiecte trimit în fapt la cele trei dimensiuni care ordonează epicul în basm: aerian, terestru și subpământean. Notăm că cea de a treia apare mai mult construită prin verbul care performează acțiunea căci întotdeauna eroul negativ este introdus într-un spațiu închis, determinat și limitat nemaivând acces la nici unul dintre celelalte două planuri.

Plecând de la o succintă caracterizare comparativă a lui Edmond Jaloux privind specificul basmelor vest-europene Val Cordon¹ observă că „ceea ce, în afară de schițarea specificului etnic atrage atenția aici este faptul că cele trei lumi – aeriană, subpământeană și terestră – care în toate tradițiile nu reprezintă decât aspectele unui univers în realitate unic, o triadă indivizibilă, par în gândirea europeană distribuite, dislocate din solidaritatea lor, fiecare aspect constituindu-se într-o viziune totală a lumii. În basm, se știe, triadele sunt canonice, ele constituie un principiu structural fundamental, dar cercetătorii văd, de obicei, triplicitatea doar ca pe un procedeu stilistic, deși basmul, prin imaginile sale, sugerează mereu unitatea în triplicitate sau, privind de la capătul opus, desfășurarea unității în triplicarea ei.”

Fără a ne distanța de opinia cercetătorului observăm unitatea în triplicitate a variantelor transcrise de noi ceea ce confirmă o matrice comună, uniform răspândită în lumea romanică. Fără îndoială creștinismul popular a fost cel care a propulsat textul

¹Val Cordon, op.cit. p. 111: „Basmul englezesc se petrece în văzduh; cel german în subsolul pământului, cel francez este terestru” (Jaloux, 1941, citat de Koechlin, p.97).

matrice în memoria colectivă. Motivele vehiculate atestă acest fapt. Să ne oprim, spre exemplu numai asupra dorinței eroului de a intra în Rai. Polaritatea lumii de dincolo este prestabilită de cele două ordini morale. Binele va fi răsplătit în Rai iar Răul în Iad.

Literatura populară înregistrează însă o departajare multipartită a lumii de dincolo. Referindu-ne la literatura veche românească se cuvin amintite *Apocalipsul Apostolului Pavel* sau *Călătoria Maicii Domnului la iad*. Considerate drept legende cu substanță eschatologică aceste povestiri au drept personaje figuri biblice interpretând „un vechi motiv orfic – călătoria extramundă (cu suficiente tratări în literaturile elină și latină), căruia îi adaugă subzidiri de sorginte asiatică. Drumul în lumea de dincolo parcurs de un erou investit cu protecția divină și ajutat de un însoțitor (...) reprezintă un traseu inițiat (cercetătorii spun că *Apocalipsul Apostolului Pavel*, tradus și citit și la noi, compus cândva în secolul al IV-lea, l-ar fi inspirat, alături de alte alcătuiri asemănătoare, și pe Dante în scrierea *Divinei Comedii*)”¹.

Călătoria eroului este pitorească prin dezvoltarea în registrul burlesc a dialogului cu Sf. Petre sau cu diavoli. Vom cita din *O ferreiro da maldição* parcursul circular al sufletului fierarului blestemat care refuzat la Porțile Raiului va coborî spre Purgatoriu și Infern pentru ca deznădăjduit să se reîntoarcă în punctul inițial găsindu-și astfel salvarea: „Por fim o ferreiro da maldição morreu. Foi ter às portas do Céu. Estava lá São Pedro, e quando ele bateu, perguntou-lhe quem era. Ele responde:

–O ferreiro da maldição. São Pedro disse-lhe:

–Mais abaixo. Foi ao Purgatório, bateu, e disseram-lhe:

–Mais abaixo. Foi ao Inferno. Bateu, perguntaram-lhe quem era, e ele respondeu:

–Ferreiro da maldição. O demónio, mal ouviu este nome, gritou-lhe:

–Fora daqui, e fechou-lhe a porta. Tornou o ferreiro para o Céu. Bateu à porta. São Pedro perguntou-lhe quem era, e ele disse:

–O ferreiro da maldição, que nem no Inferno o querem. São Pedro abriu-lhe então as portas e o Senhor disse-lhe:

–Entra...”

3. Refacerea echilibrului și răsplătirea eroului este, de regulă, punctul final al basmului în universalitatea lui. Deznodământul este cel mai adesea cel dorit de erou: nemurirea sau raiul. O singură variantă înregistrează însă pedepsirea eroului care cutezase să răstoarne ordinea lumescă: „a da(t) drumul la draci, dracii l-a(u) loa(t) pe el! Că el de ei a-avu(t) parte, n-a vru(t) să facă ca Sfântu Petre, să (se) ducă-n rai...” (*Când a băgat țiganu(l) draci(i) în tabachere*).

Un episod extrem de sugestiv pentru evoluția memoriei mentalitare îl constituie intervenția autorităților pământene pe lângă erou cu scopul eliberării forțelor malefice. Restabilirea echilibrului este realizată prin intermediul celor vremelnice; poate fi încă o aluzie la textul biblic și la judecata părtinitoare de care a avut parte Isus sau chiar o reminiscență a memoriei colective în care performerul introduce respectivul episod prin presiunea unui public special doritor de a se simți implicat în narațiune.

Rămâne notabil însă faptul că respectiva intromisiune narativă apare atât în basm (*Când a băgat țiganu(l) draci(i) în tabachere* „Dă unde până unde-a(u) auzât, a(u) auzâ(t) judecătorii, afocații că dracii-ar hi la cutare, în tabachiere țiganul(ui) cutare. Că dacă nu să mai bătea nimini, nu să mai făcea certuri, nu mai iera procese. Si-afocații ce-a(u) zâs:

¹Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche*, I, București, Editura Universității București, 1994, p.195.

- Bă, noi n-avem dă unde mai loa bani, dacă dracu i-ndeamnă p-ăști(a) să facă rele! Hai la țâgan să le dea drumu(l)!

Să (d)uce la țâgan:

- Mă meștere, tu ai toz dracii adunaz, dă cân(d) i-ai adunat tu-n tabachiere, noi am rămas dăscuți. Nu mai avem nis ce mânca, nis ce-mbrăca, dă-le, mă, drumu – zâce – că ce ni-i pretinde-(î)z dăm!”), cât și în textele de autor (Capítulo XXI de *Don Segundo Sombra*).

Caracterul didactic și moralizator al narațiunilor populare este subscris religiosului de factură orală ceea ce permite activarea fantasticului. Textele de autor diminuează caracterul didactic prin infiltrația ludicului și a complicării schemei narrative, însă conservă și amplifică fantasticul mimând oralitatea dar și tradiționalul.

Prelungirea filonului popular înseamnă acceptarea tradiției și a valorilor ei adiacente iar plâsmuirea în cadrul acelorași matrice stilistice a unei noi literaturi este fără îndoială un act de asumare a propriei identități pe care inițial doar romantismul și l-a asimilat doctrinal.

Acceptarea astăzi de către publicul contemporan a literaturii populare nu este un proces facil cu atât mai mult cu cât unii receptează această literatură ca una care se adresează exclusiv unui public mai puțin cultivat sau de vârstă fragedă.

Furnizând un material bogat și variat pentru studiul mentalităților și culturii, pentru antropologie, etnografie și etnologie ș.a., literatura populară și-a (re)creat un receptor avizat asigurând totodată perenitatea valorilor ce stau dentru de ea. Propagarea ei în cadrul literaturii culte este dependentă, de cele mai multe ori, de harul scriitorului însă această prelungire a permis constituirea literaturilor naționale în toată complexitatea lor funcțională reconfirmând *diferența în identitate*.

Bibliografie

- Aarne, A.; Thompson, S., *Los Tipos del Cuento Folclórico. Una clasificación*, Academia Scientiarum Fennica, 1995.
- Bădescu, L.; Negro Romero, M., *O conto dos enganos ao Diabo nos limites da romanidade*, Apenas, Lisboa, 2007
- Bîrlea, Ov., *Antologie de proză populară epică*, EPL București, 1966
- Bîrlea, Ov., *Folclorul românesc*, I, București, 1981
- Braga, T., *Contos Tradicionais do Povo Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992
- Campos, Camiño Noia, *Contos galegos de tradición oral*, NigraTrea, Vigo, 2002
- Cordun, V., *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Saeculum I.O., București, 2005
- Creangă, I., *Ivan Turbincă, în Basme, povestiri și snoave*, ESPLA, București, 1957
- Frazão, F., *Viagens do Diabo em Portugal*, Apenas, Lisboa, 2000
- Güiraldes, R., *Don Segundo Sombra*, Castalia, Madrid, 1990
- Mazilu, D. H., *Recitind literatura română veche*, I, EUB, București, 1994
- Papahagi, P., *Vânătorul cel viteaz și Frumoasa-Pământului. Basme aromâne*, Minerva, București, 1977
- Parafita, A., *Antologia de contos populares*, Vol.1, Lisboa, Plátano, Lisboa, 2001
- Pedroso Consiglieri, Z., *Contos populares portugueses*, Vega, Lisboa, 1984
- Saraiva, A., *Literatura Marginalizada*, Árvore, Porto, 1980
- Șăineanu, L., *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, ediție critică îngrijită de Ruxandra Niculescu, Minerva, București, 1978.

G. VICO ET LA CONTRIBUTION ANTHROPOLOGIQUE DE HUMBOLDT

Doina BUTIURCĂ

Universitatea Petru - Maior, Târgu - Mureș

Résumé: *G. Vico et Humboldt- meme s` il y a une grande distance temporelle entre leur oeuvres- ils ont eu une préoccupation commune: Ils ont crée une philosophie inédite pour une nouvelle science concernant l`origine du langage et de l` homme, en général. La grande decouverte de Humboldt consiste dans le fait que la langue-loin d`appartenir au aspect exterieur de l` etre- elle doit appartenir à la dimension interne de l`etre. Dans l`absence de la langue, l` homme serait dépourvu de volonté, des sentiments et d`imagination.*

Mots-clés : *origine du langage, origine de l`homme*

Secolele al-XVII și al-XVIII-lea, reprezentând epoca Raționalismului și a Iluminismului aduc noi puncte de vedere în problematica limbajului, ca o consecință firească a dezvoltării filozofiei moderne, în Franța și în Anglia. O influență covârșitoare au avut-o empirismul englez și raționalismul francez. Esența empirismului gravita în jurul ideii că problema gnoseologiei, cunoașterea umană este legată din impresiile percepute de simțuri și de operațiunile minții care abstractizează și generalizează. Filozofia raționalistă a lui Descartes se opune empirismului. Raționaliștii au cercetat specificul cunoașterii în adevărurile rațiunii umane, nu în impresiile simțurilor. Trei sunt direcțiile ce definesc profilul intelectual al acestor secole: empirismul englez, reprezentat de Fr. Bacon, J. Locke, raționalismul francez (Descartes, Gramaticienii de la Port - Royale) și poietica propusă de Giambattista Vico.

1. Filogeneza repetă ontogeneza: G. Vico. În calitate de filozof al culturii, G. Vico îl precede pe Herder și generația gânditorilor epocii romantice, anticipează întreaga filozofie idealistă. *Scienza nuova* este o teorie asupra originii limbajului, care pleacă de la premisa că filogeneza repetă ontogeneza. Trei sunt etapele lingvistice parcurse de-a lungul istoriei omenirii în filosofia lui Vico: limba zeilor, limba eroilor și limba oamenilor. Există cu privire la aceste trei limbi, două pasaje în *Iliada* lui Homer „din care se vede limpede că grecii erau de aceeași părere cu egiptenii [...]”. Primul din aceste pasaje – nota Vico – este acela în care se povestește că Nestor a trăit trei vieți de oameni care vorbeau limbi diferite; așa încât Nestor trebuie să fi fost un caracter eroic în cronologia stabilită pentru cele trei limbi corespunzătoare celor trei vârste. Al doilea pasaj este acela în care Enea îi povestește lui Achile că oameni vorbitori în limbi diferite au început să locuiască în Ilion [...]. Acestui principiu prim îi adăugăm tradiția, întâlnită tot la egipteni, după care Theut sau Mercur al lor ar fi inventat legile și literele

¹.

¹ Giambattista Vico, *Știința nouă, Studiu introductiv*, trad. și indici de Nina Façon, București, pag. 256

Prima este „limba hieroglifică sau sacră”, acea limbă a zeilor, în planul concepției cosmologice și a poeziei, la nivel epistemologic. Această limbă hieroglifică ajunge, în cronologia stabilită de Vico, până la omenirea zugrăvită în poemele homerice. Din limba zeilor au supraviețuit la romani ca și la greci peste 30.000 de nume de zei, termeni ce alcătuiesc un bogat vocabular divin, ilustrând faptul că în mentalitatea primitivă greco-latină fiecare piatră, fiecare izvor sau pârâu, fiecare plantă, fiecare stâncă a devenit o zeităte: „poveștile despre zei ale latinilor și ale grecilor au trebuit să fie cu adevărat primele hieroglifice, sau caractere sacre sau divine ale egiptenilor, în prima lor limbă, aceea a zeilor”.

Acest limbaj a fost, înainte de toate, unul mental „în epoca în care oamenii nu știau să se folosească de vorbire” (tempi mutoli): „pentru că în timpurile mute cuvântul vorbit nu apăruse încă, graiul s-a născut ca un limbaj mintal [...] acesta a existat înaintea vocalei, adică înaintea limbajului articulat”¹ *Ab initio*, omul a fost mut, a vorbit în manieră primitivă: „... toți oamenii fiind, la început muți, ei au vorbit mai întâi scriind. Pe de altă parte, cuvântul „caracterele” înseamnă „idei”, „forme”, „modele”, și este sigur că au existat mai întâi caracterele poetice și de-abia după aceea caracterele reprezentând sunete articulate”. Limba divină s-a caracterizat printr-un „ansamblu de acte religioase mute și rituri concrete”. Semnele, gesturile aveau legături naturale cu ideile respective. Limba zeilor s-a manifestat și prin elemente cu valoare alegorică sau simbolică ce caracterizau fiecare zeităte (Jupiter simboliza auspiciile, Junona căsnicia): fiind mute „la originile lor, cele dintâi națiuni păgâne au trebuit să se exprime prin gesturi sau prin obiecte care să aibă legături firești cu ideile lor”.

Giambattista Vico a ignorat, credem, un fapt esențial: omul primitiv nu era mut, ci emitea grupuri sonore încă din faza anterioară în ierarhia evoluției. O întrebare vine de la sine: în ce circumstanțe omul primitiv și-a abandonat emisiunile sonore pe care – conform teoriei lui Darwin – le-a moștenit de la maimuțele antropoide? Implică teoria evoluționismului existența unor astfel de distorsiuni? În fața ideii că la originile lor oamenii au fost muți, Vico însuși pare a ezita: „la originile lor oamenii erau muți” notează filozoful într-un context, iar mai târziu este de părere că primitivii „au emis sunetele vocalelor cântând”²

Și ce-a de-a doua limbă, a *eroilor*, era mută. Corespunzând vârstei eroilor aceasta a fost vorbită în simboluri, „asemănări mute”, care puteau fi: metafore, imagini, asemănări sau comparații. Toate acestea formează după apariția vorbirii articulate, întregul material al vorbirii poetice. Este limba „armelor (armoariilor)”, a vieții militare, fiind alcătuită „din medalii, monede, termini, borne”; vorbește posterității prin alegorii.

A treia limbă, aceea a *oamenilor* este o creație a masei, numită „epistolară”, deoarece era pusă în slujba relațiilor publice: „... limba aceasta corespunde cu vârsta oamenilor, cum erau numiți plebeii, la popoarele din vârsta eroică, pentru a fi deosebiți de eroii acestora”³. Limba oamenilor s-a bazat pe o convenție liber acceptată, fiind „un drept al popoarelor de a vorbi sau de a scrie în mod comun”. Limba și literatura – este de părere Vico – își au originea într-un „soi de autoritate pe care masa o exercită asupra lor, și aceasta explică denumirea de vulgare”. Este o limbă derivată care va utiliza „caractere la fel de vulgare [caracterele feniciene]”.

¹ Giambattista Vico, ... *op. cit.*... pag. 243

² Giambattista Vico, ... *op. cit.*... pag. 269

³ *ibidem.*... pag. 260

Întrebarea legitimă pe care lingvistul zilelor noastre și-o pune în acest punct este când au apărut cele trei tipuri de scriere?

Iată răspunsul lui Vico: „... cele trei feluri de scriere au apărut simultan”, cu deosebirea că limba zeilor „a fost aproape mută sau ușor articulată”, limba eroilor a fost „un amestec de limbaj mut și articulat”, iar limba oamenilor „în întregime articulată și foarte puțin mută”.

Teoria lui Vico referitoare la originea limbajului se înscrie în cadrul larg al unei filozofii, al istoriei care de la Herder la Hegel a găsit emuli redutabili. Iată, pe scurt, această concepție: parcurgând drumul de la vârsta de aur la aceea de umanitate, omul nu reușește să cunoască integral mediul înconjurător. Cele trei vârste pe care le străbate reprezintă semnele evoluției sale de la „cunoașterea fantastică”, prin imaginație, la cunoașterea reală, rațională. În desfășurarea istoriei umane, providența devine o legitate imanentă, principiu director al progresului, nu o voință care se manifestă din exterior. În esență, filozofia lui Vico s-a impus ca o teorie imanentistă, ce convertește sentimentul religios în conștiința demnității umane, conferită omului de însăși evoluția sa, de la stadiul de animalitate la acela de umanitate, de la cunoașterea intuitivă (care ignora cauzele) la cunoașterea rațională. Omul nu creează lumea dar creează istoria, ideea istorismului antropocentric reprezentând ineditul acestei gândiri înaintate. Etapele cunoașterii umane au înlesnit apariția poeziei și a limbajului articulat.

În ceea ce privește primele forme de limbaj sonor, Vico este de părere că omul a cunoscut la început, numai onomatopeea („la începuturile vorbirii poetice... se folosește onomatopeea”). Apariția limbajului este corelată cu caracterul emoțional al vieții spirituale a omului primitiv. Din onomatopee se formează interjecțiile, ca expresie a „pornirilor unor patimi violente” ce defineau manifestările primilor oameni. Toate celelalte părți de vorbire își revendică sorginea în structuri monosilabice. Așa de pildă: „cuvintele latine „pipulum” și „pipare” cu înțelesul de plângere și „a se plânge” își au geneza în interjecția de lamentare „pi”, „pi” [...] ... Asemenea interjecției, pronumele „sunt în toate limbile cuvinte monosilabice”¹. După substantive, pronume și articole s-au format celelalte „particule”, de tipul prepozițiilor. Paradigma verbelor a fost concepută tot ca un produs al formelor monosilabice reprezentate de imperative, de tipul: „es”, „fii”; „sta”, „stai”; „i”, „mergi”; „da”, „dă”. Pentru a susține această axiomă, Vico se sprijină pe limbajul copiilor care „rostesc nume, particule dar nu verbe” și stabilește că situația dată este comparabilă cu aceea a primilor oameni „ale căror coarde vocale erau foarte rigide și care nu auziseră încă nici un glas omenesc”.

Originea limbajului poetic se află în strânsă legătură cu evoluția omului. La început au existat „caractere divine și eroice” exprimate mai apoi „în graiuri comune... scrise cu caractere comune”. Axioma filozofului cu privire la sărăcia limbajului primilor oameni, datorată „naturii grosolane a minților”, ca și nevoia lăuntrică de exprimare constituie motivul intrinsec al nașterii lexicului poetic. Inversiunile s-au născut din greutatea de a introduce verbele în vorbire. Vico stabilește originea comună a limbii și a poeziei, dar această ipoteză nu este suficient argumentată pentru a putea convinge posteritatea. Ca lingvist a rămas asemenea lui Humboldt prea puțin popularizat de contemporanii săi. Contribuția la dezvoltarea metodei comparativ-istorice în lingvistică este inexistentă, și aceasta în ciuda faptului că în alte domenii (morală, mitologie, drept) a fost considerat un precursor al metodei.

În multe privințe, Vico l-a anticipat pe Wilhelm von Humboldt.

¹ Giambattista Vico, *op.cit*, pag. 266

2. „Cotitura antropologică”: Wilhelm von Humboldt.

Sub fascinația unui premiu oferit de Academia Prusacă, în 1769, acelui eseu care va răspunde întrebării dacă omul ar fi putut să elaboreze de unul singur limbajul, apare soluția lui Herder în lucrarea *Abhandlung uber den Ursprung der Sprache* (1772), premiată de Academie. Herder susține ipoteza că limbajul și gândirea au o origine comună și o evoluție paralelă, ce a urmat stadii succesive de creștere și maturizare. Dacă romantismul național german și-a lăsat amprenta asupra acestui adevărat fondator al umanismului european, nu trebuie să uităm faptul că prin formația sa intelectuală, Humboldt este un om ce aparține secolului luminilor. Problematika abordată în operele sale este consubstanțială filozofiei secolului al XVIII-lea: predilecția pentru științele umaniste, familiarizarea cu clasicii greci și latini, cu științele naturale, studiul originii limbilor și a limbajului s.a.m.d. Tatăl său orientează educația celor doi fii, Wilhelm, filozoful, și Alexander, geograful, spre un umanism deschis și progresist.

Opera lui Humboldt este cea mai elocventă expresie a principiului că adevărata cunoaștere este aceea care se bazează pe experiența directă. Gânditorul cunoștea practic, întregul material lingvistic de care dispuneau bibliotecile europene ale acelor vremuri. Tot din interior și-a însușit o serie de limbi diferite ca structură și origine. A aprofundat limbile clasice, sanscrita pe care o studiasse la Paris, în jurul vârstei de 30 de ani. A învățat limba bască (1800-1801), cu prilejul celor două sejururi pe care le-a făcut în Țara bascilor. Chineza, maghiara, japoneza, tătara, limba amerindiană, birmana completează portretul intelectual al acestui poliglot redutabil.

„Cotitura antropologică” pe care Humboldt o va produce nu se datorează numai faptului de a se fi aflat în posesia unui material lingvistic enorm, ci și contactelor personale pe care le stabilise cu reprezentanții celor mai diverse filologii, în timpul activității sale publice din Prusia (are o bogată experiență universitară; este fondatorul Universității din Berlin, care-i poartă numele; creează sistemul academic central european; este diplomat la Roma și Viena, ambasador al Prusiei, la Londra).

Cu mult timp înainte de a studia în Franța, Humboldt își construise o filozofie inedită pentru o nouă știință a omului. Această antropologie își propunea o abordare a ființei privită prin prisma dualității sale structurale: externă, cu referire la simțuri (văzul, auzul, configurația corpului și limbă) și internă (privitoare la pasiuni și imaginație). Într-o scrisoare adresată prietenului său, Wolf, Wilhelm von Humboldt nota următoarele: „... am găsit cheia cu care pot explora toate adâncimile universului: limba”. Revelația mărturisită a filozofului, acea „cotitură antropologică” constă în faptul că limba – departe de a aparține înfățișării exterioare, așa cum fusese clasată inițial – are un specific aparte, care poate fi definit doar printr-o abordare intrinsecă, internă a ființei umane. În absența limbii, omul ar fi lipsit atât de voință cât și de sentimente și de imaginație.

Humboldt este primul dintre filozofi pentru care limbajul ilustrează opera forței intelectual- creatoare. În acest sens, susține ideea existenței unei *energii primare* a limbajului, detașându-se de tradiția lui Aristotel și Giambattista Vico: „Limbajul însuși nu este o operă (Ergon), ci o activitate (Energeia) [...]. Faptul în sine de a califica limbile drept activitate a spiritului (Energeia) este o expresie perfect justă și adecvată, pentru că ființa spiritului este act și nu poate fi concepută decât ca atare”. Revelația pe care gânditorul o are este aceea a aspectului creativ infinit al limbii, atât sub raport gramatical cât și lexical, prin care resursele limitate ale vorbitorului pot fi amplificate și reîmprospătate. Este ideea novatoare ce va suscita mai târziu, interesul lingviștilor generatiști, care vor situa opera lui Humboldt la locul cuvenit.

Energieia este capacitatea creativă inerentă vorbitorului– ascultător, nu un produs al actului vorbirii sau al scrierii. Nu poate fi identificată nici cu instrumentele gramaticianului care propune o descriere lipsită de viață a limbii (Ergon). Este forma interioară a unui idiom, anterioară oricărei articulații. Din această energie primară derivă arta, mitologia, istoria, literatura. *Energieia* fundamentează orice organism viu, este principiul primar, indestructibil al oricărei ființe, o parte esențială a minții umane. Atunci când realizăm descrierea unei limbi, ceva din spiritul, din natura acesteia rămâne inexprimabil: „orice limbă–nota gânditorul– poartă în sine o dispoziție virtuală de a se preta uzurilor nu numai celor mai juste, ci și celor mai delicate și mai perfecte.”

Materialul pasiv pentru organizarea formală sau structura limbii – *innere Sprachform*– îl reprezintă sunetele. Acest *innere Sprachform* este structura semantică și gramaticală care cuprinde modelele și regulile impuse, materialul brut al vorbirii. Aparține - pe de o parte, structurii intelectuale a omului– iar pe de altă parte, reprezintă „identitatea formală” a unei limbi pe care o deosebește de celelalte. *Innere Sprachform* este principiul ordonator care guvernează structurile silabice, gramatica și vocabularul dintr-un idiom.

Întrebarea ce se cuvine este în ce constă totuși, diferența dintre om și animal, în viziunea lui Humboldt?

Există în ființa noastră o energie diferită de cea a animalelor, datorată facultății omului de a vorbi. Este o energie care se manifestă în vorbire, izbucnind în om „dumnezeiește de liber”. Această „energie lingvistică deosebește omul de celelalte organisme vii, ce rămân definibile în limitele energiilor primare. Prin limbajul articulat, energia noastră spirituală devine funcțională, definind, exteriorizând modul de a fi al omului”. Kant avea în vedere „imaginația poetică”, fără a corela într-un fel sau altul această stare a ființei cu limbajul: „Diferitele senzații de plăcut sau neplăcut se întemeiază nu atât pe însușirea lucrurilor exterioare, care le provoacă, cât pe sentimentul de plăcere sau neplăcere trezit de acestea, propriu fiecărui om”, nota filozoful. Pentru prima dată, această „imaginație poetică” își află fundamentul său firesc, în limbaj, prin opera lui Humboldt: „Orice mod al percepției subiective a obiectelor trece cu necesitate în constituirea și folosirea limbii”.

Deși antum nu a fost publicată nici una din operele sale, Alexander von Humboldt, fratele lingvistului, se îngrijește de editarea celui mai important studiu: *Introducere în limba kawii de pe insula Java* (cu subtitlul *Despre multiplicitatea construcțiilor lingvistice și despre influența lor asupra omeneirii*).

Volumul condensează principiile teoriei lingvistice humboldtiene și devine una dintre cele mai importante scrieri din istoria lingvisticii occidentale. Introducând conceptul de „diversitate” ca un element corelativ al principiului de „individualitate”, situat la baza activității umane, Humboldt concepe limba ca pe un factor al „individualității”: caracterul de „energeia”, nu de produs finit sau de „ergon” rămâne fundamental.

Datorită faptului că stăpâna un număr foarte mare de limbi, este preocupat de descrierea *organismului* limbilor pe care îl numește *Organismus* în limba germană, iar în franceză *organisme și structure*. Intenția este de a propune o clasificare tipologică, având în vedere structura limbii.

Filozoful prusac are intuiția că fiecare idiom se definește printr-o individualitate proprie, prin trăsături specifice. Meditează și asupra diversității lingvistice. Intenția este de a înțelege acel principiu de coeziune profundă care stă la baza tuturor limbilor (energeia). Încearcă să studieze aptitudinea pentru limbaj a minții omenești, pe calea observației empirice și a reflecției critice, conștient fiind că oricât am analiza o limbă, ceva din natura ei nu poate fi exprimat. Asupra acestui punct, lingviștii de azi, „care îi datorează

în parte, lui Humboldt teoriile lor ar trebui să se aplece cu mai multă atenție”(cf.Robins).

Nici studiul manierelor variate în care popoarele realizează sarcina ce le-a încredințat-o tradiția (aceea de a crea limbajul) nu a rămas fără o abordare serioasă. Chiar dacă pentru lingvistică nu prezintă interes, studiul fascinează prin modul în care limbajul reprezintă forța spirituală a omului. Filozoful enunță în mod explicit scopul cercetării sale: intenția de a scoate în relief relația existentă între dimensiunea limbilor și divizarea popoarelor, pe de o parte, și forța spirituală a limbajului, pe de altă parte: „structura și spiritul unei limbi date se limpezesc mai bine atunci când structura particulară e confruntată cu diversitatea limbilor posibile și atunci când spiritul s-a măsurat cu universalitatea limbajului”.

„Cotitura antropologică” humboldtiană este ilustrată și prin convingerea că totul în ființa umană ține de forța sa interioară: sensibilitatea, pasiunile, ideile dar mai cu seamă, limbajul. Omul și limbajul s-au dezvoltat deodată. La Humboldt întâlnim pentru prima dată ideea îmbinării între limbile particulare și limbaj, ca fenomen general: „Căci acest studiu trebuie să cerceteze și să lege toate firele sistemului, având în vedere că printre acestea există unele care se întind, ca să zicem așa, orizontal prin toate părțile asemănătoare ale limbilor și altele ca să zicem așa, verticale prin părțile diferite pentru fiecare limbă. Primele sunt comandate de nevoi și posibilități lingvistice identice în toate națiunile, celelalte de individualitatea fiecărei națiuni. Numai acest dublu aspect permite să se evalueze diversitatea de limbaj pe care și-a creat-o speța umană și consecvența cu sine a spiritului pe care o dovedește fiecare popor în această creație”¹.

Limbajul s-a născut odată cu omul. Este profund ancorat în evoluția spirituală a omenirii, pe care o însoțește în fiecare etapă a progresului ei. Izvorăște din adâncul omenirii, iar faptul nu-i interzice gânditorului să-l considere operă propriu-zisă, „ființă organică”. Misterul limbajului este o autoenergie ce se dezvoltă treptat minții noastre, este „emanație spontană a spiritului”. Nu se impune ca operă a națiunilor, ci ca un dar dobândit prin legile interne de evoluție a acestora: „limbajul izvorăște din sine însuși, își guvernează el însuși activitatea, beneficiind de o libertate divină, iar limbile sunt legate și dependente de națiunile cărora le aparțin”.

Deși consideră că aptitudinea pentru limbaj este universală, Humboldt urmează filozofia lui Herder atunci când susține că individualitatea fiecărei limbi este o prioritate specifică nației sau grupului care o vorbește. Așa cum s-a mai spus, nu putem neglija faptul că în acest punct al dizertației gânditorului prusac un rol însemnat l-au avut tendințele naționaliste ale secolului al XIX-lea, fundamentate pe identificarea lingvistică.

Limbajul a urmat procesul de evoluție a omului, dezvoltându-se concomitent cu entuziasmul, libertatea și puterea spirituală a acestuia. În esența sa, este opera puterii de creație a intelectului și creatorul gândirii. O limbă aflată în circulație este întotdeauna produsul trecutului ei. Limba și gândirea unui popor sunt inseparabile. Cuvintele unei limbi nu sunt simple nume, etichetări, ci semnificații care includ obiectul denumit într-o categorie distinctă de gândire. Și în acest punct resimțim influența pe care Herder (gândirea și limba au cunoscut o evoluție paralelă) a avut-o asupra gândirii lui Humboldt: „graiul unui popor este sufletul său, iar sufletului unui popor este graiul său”. Creația limbajului este o necesitate înăscută a omului. Este condiția *sine qua non* a dobândirii conștiinței de sine și a evoluției spirituale a umanității și constituie o dublă

¹ Wilhelm von Humboldt, *Fragmente lingvistice*, apud. **Semiotică și filozofie**, studiu introductiv de Alexandru Boboc, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1998, pag. 36

necesitate: una externă, dictată de dezvoltarea relațiilor interumane și una internă, derivată din însăși natura omului. Funcția de comunicare este un fapt secundar. Ceea ce primează în relația om – limbaj este posibilitatea celui dintâi de a se exprima pe sine însuși. Sistemul limbii este unul deschis inovațiilor, rămânând o eternă „opera aperta”.

Întreaga existență a omului este legată de *angajarea lui socială*. Relațiile cu ceilalți și *comunicarea* prin limbă sunt dictate de nevoia de ajutor. Condiția ca procesul comunicării să aibă loc este să se folosească același cod lingvistic, pentru ca ființa dinafară să-l poată înțelege. Limbajul articulat „se smulge din piept – nota Humboldt – pentru a trezi într-un alt individ un răsunet ce se întoarce la urechi”.

Structura limbii se află într-o interdependență absolută cu particularitatea spirituală a unui popor. Este suficient să cunoaștem limba pentru ca *dominanta nației* să poată fi dedusă din aceasta. Dacă de pildă, un vorbitor datorează altor limbi gradul său de cultură, iar apoi ajunge să studieze un idiom „mai puțin perfect”, acesta ar putea produce efecte străine de natura propriei limbi „în sensul că el face să intre în ea un sens, un spirit cu totul diferit de cel pe care e obișnuită să-l pună acolo națiunea”¹ căreia vorbitorul îi aparține. Acest „element nou”, străin de specificul național devine „imposibil de exprimat” în și prin limba acelui popor. Limba este spiritul unei nații, iar aceasta este limba însăși: „... fiecare limbă trasează în jurul națiunii căreia îi aparține un cerc din care nu se poate ieși decât în măsura în care se intră în același timp în cercul altei limbi”.

În viziunea lui Humboldt *diferența dintre limbi* se datorează deosebirilor dintre forța spirituală a popoarelor. Este un alt principiu de explicare a fenomenului lingvistic: „structura și spiritul unei limbi date se limpezesc mai bine atunci când structura particulară e confruntată cu diversitatea limbilor posibile și atunci când spiritul s-a măsurat cu universalitatea limbajului. Numai acest dublu studiu îngăduie să abordeze serios problema clasificării”.

Filosoful nu deosebește limbile în funcție de timbru sau de semnele pe care acestea le folosesc, ci după un criteriu extrinsec, acela al diversității de fenomene ale universului (*Weltansicht*). Trei sunt planurile care vin să justifice *relativitatea lingvistică: istoric, universal, individual*.

Humboldt este adeptul tezei curențe a *decadenței limbilor*: perfecțiunea unui idiom este maximă la origine. Intervenția omului corupe această puritate. Fiecare limbă tinde spre o perfecțiune interioară, ca expresie firească a spiritului individual și al nației. Limba sanscrită este unul dintre exemplele la modă, în epocă, în ceea ce privește perfecțiunea structurii flexionare, fiind și cea mai veche. Rădăcinile acesteia sunt monosilabice. Este un dat natural, consideră filosoful, ca fiecare concept să se exprime printr-o silabă, axiomă ce pare să continue ipoteza originii monosilabice a limbilor, susținută de G. Vico. Geneza unei limbi care înseamnă și forța creatoare a acesteia este secundată de etapa decadenței.

Limbile romanice, dezvoltate din latina populară erau cele mai fonologizate, spre deosebire de latina literară, care era o limbă flexibilă. Observăm că Humboldt este adeptul tipologiei tripartite a limbii: izolantă, aglutinantă și flexionară. A urmărit evoluția limbilor de la simpla referire la obiecte, prin aglutinarea elementelor auxiliare purtătoare de sens, la adevărata flexiune, așa cum s-a produs în latină, greacă și sanscrită. Preferința pentru limbile flexionare care implică modificări fie în rădăcina cuvântului, fie la nivelul afixelor ilustrează, în fapt, o pledoarie pentru unitatea formală a cuvântului.

¹ Wilhelm von Humboldt, *Fragmente lingvistice...* pag. 37

European cultivat, Humboldt a fost preocupat de probleme științifice și filozofice de o mare profunzime și originalitate. Pe bună dreptate, posteritatea și-a pus următoarea întrebare: ”dacă stilul lui ar fi fost mai limpede, ideile mai bine prelucrate și exemplificate, și dacă multe sale lucrări ar fi fost mai bine cunoscute și mai larg difuzate, oare nu i s-ar fi acordat o poziție comparabilă cu cea a lui Saussure, ca unul din fondatorii lingvisticii moderne”?¹

Iată comparativ, câteva dintre demersurile în care s-a angajat gândirea celor doi lingviști.

Prin axioma că diversitatea limbilor ilustrează diversitatea mentalităților („cotitura antropologică”) iar superioritatea structurală a unei limbi dovedește superioritatea unei mentalități, a unei rase, Humboldt a pus bazele antropologiei comparate, rămânând captiv – după o afirmație a lui Rene Gerard – între „nostalgia după unitatea spiritului și diversitatea limbilor”. Prin *Cursul de lingvistică* generală, F. de Saussure transformă radical știința limbajului, restaurând și consolidând natura semnului lingvistic. Saussure înnoiește gramatica comparată a limbilor indo-europene având o influență profundă asupra întregii evoluții ulterioare, în timp ce Humboldt rămâne un precursor, ”omul introducerilor”, fără ca teoria și conceptele lui lingvistice să fie consacrate. Savantul genovez își trasează cu multă siguranță liniile gândirii sale: gramatică antică, filologie, lingvistică științifică etc. se succed ca într-un palimpsest, lucid delimitate, pe când filosofia humboldtiană a limbajului este exprimată în stilul cel mai abstrus (Jerpersen), ajungând uneori la obscuritate.

Doctrina saussuriană se bazează pe o serie de structuri dihotomice: opoziția dintre *instituțiile sociale* și *semiologie*, dintre *semiologie* și *limbaj*, acesta fiind conceput ca totalitate (filozofică, sociologică, psihologică etc.). Există apoi opoziția dintre *limbă* și *limbaj*, dintre *limbă ca sistem* și *vorbire ca fapt individual* și nu în cele din urmă, dihotomia dintre grupările asociative *in absentia* (clase de unități disponibile în memorie) care constituie *planul paradigmatic* și cele *in praesentia* în lanț, ce alcătuiesc *axa sintagmatică*.

Și Humboldt a folosit metoda polarității structurale a limbajului, considerând că acesta ar fi, simultan, produs individual și social, formă și conținut, obiect și instrument, sistem stabil și proces evolutiv, fapt obiectiv și realitate subiectivă. Învățăutul prusac scria: „cuvântul este un sunet articulat semnificând un concept”. La o lectură de suprafață, lingvistul neavizat ar putea crede că Saussure însuși se află în nuce, în opera gânditorului de la Berlin. Numai că, departe ca această idee să fi fost formulată de Humboldt, accepțiunea cuvântului ca sunet ce semnifică un concept este o veche formulă care a fost dezvoltată de scolastica medievală. Așa cum s-a mai spus, posteritatea datorează o analiză istorică obiectivă a operei lingvistice a lui Humboldt, spre a pune în lumină atât specificul controversatului secol al – XVIII- lea cât și influențele datorate romantismului german sau contribuția inedită adusă lingvisticii secolului al XIX- lea.

Bibliografie

Robins, R.H., *Scurtă istorie a lingvisticii*, trad. Dana Ligia Ilin, Polirom, Iași, 2003
Vico Giambattista, *Știința nouă, Studiu introductiv*, trad. și indici de Nina Façon, București, pag. 256. *Semiotică și filozofie*, studiu introductiv de Alexandru Boboc, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1998

¹ R. H. Robins, *op. cit.*,pag.197

A STUDY ON DON JUAN'S MYTH

Cristina CERGAN
University of Pitești

Abstract: *The study is a short literary history of Don Juan's myth. I started from the definition of myth offered by Mircea Eliade, Levi-Strauss and Vernant to notice that the discussed myth does not obey this definition. Nevertheless it is considered a myth given its age, the great number of works dealing with it and its power to change all the time, to adapt itself to the changes of sensibility and literary taste but still to remain the same. Then are presented the most important characteristics of this myth and the way they are represented in various works of different literary trends and periods. I conclude that, although the myth changed a lot, especially in the modern and postmodern period it still can be recognized under the degraded surface of various literary forms.*

Keywords: *myth, literary trends, various literary forms.*

„Legenda mea... E o istorie epică, interminabilă, episodică, absurdă, confuză, reluată mereu ca un foileton, sau ca viață”¹. Așadar, „istorie epică, interminabilă, episodică, reluată mereu”, ar fi trăsăturile ce definesc esența mitului lui Don Juan.

În studiul său dedicat lui Don Juan, Jean Rousset atrage atenția că mitul acesta are un statut mai aparte în raport cu alte mituri. În primul rând nu corespunde criteriilor de definire ale unor cercetători precum Mircea Eliade, Levi-Strauss sau Vernant care consideră că mitul „povestește o întâmplare sacră, adică o revelație transumană care a avut loc în zorii Marelui Timp, în timpul sacru al începuturilor (in illo tempore)”², așadar care nu se raportează la o anumită eră istorică bine delimitată. Mitul lui Don Juan s-a născut într-o perioadă istorică, e relativ modern și i se cunoaște și prima versiune.

Un alt element care ne îndepărtează din nou de sfera miturilor, e faptul că miturile nu au autor, ele cunosc o largă răspândire și intensă circulație orală, trăiesc așadar dintr-o tradiție anonimă. Figura lui Don Juan e legată de numele unui autor, Tirso de Molina fără de care nici nu ar exista. În mod paradoxal, un text scris, aparținând unui profesionist al scrisului, cu o datare precisă, constituie actul de naștere al unui mit!

Cu timpul însă, Don Juan și-a câștigat independența atât față de inventatorul lui, cât și față de textul fondator. Tirso de Molina și Burlador-ul original au fost uitați, nu însă și Don Juan. Așadar, avem totuși de-a face cu un mit, căci, așa cum arăta Rousset, Don Juan „trece din operă în operă, din autor în autor, ca și cum ar aparține tuturor și nimănui. Recunoaștem în acest fapt o trăsătură specifică mitului: anonimatul legat de forța lui durabilă asupra conștiinței colective; ea se împletește cu aptitudinea acestuia de a se naște și a renaște mereu, fiind în continuă transformare”³. Nimeni, sau foarte puțini leagă astăzi legenda lui Don Juan de numele lui Tirso de Molina, ea devenind un bun comun, supus mereu altor și altor interpretări și perspective. Fiecare epocă l-a privit din alt unghi, i-a pus în lumină alte calități sau defecte; povestea lui a fost mereu altfel spusă. Și totuși, în ciuda atâtor deosebiri, atâtor metamorfoze pe care le cunoaște, Don Juan nu și-a pierdut niciodată identitatea, el poate fi întotdeauna ușor de recunoscut.

¹Ghelderode, *Don Juan*, apud Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, Univers, București, 1999, p. 5

²Eliade, M., *Mituri, vise și mistere*, Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 17

³Rousset, J., *op.cit.*, p.7

Mircea Eliade subliniază faptul că, prin repetabilitate, mitul devine exemplar, slujind drept model al comportamentului uman, fiecare receptor identificându-se în cele din urmă cu eroul, retrăind actul creator, detașându-se de timpul profan pentru a intra în Timpul sacru. Întrebarea este, în cazul mitului lui Don Juan, spectatorul cu cine se va identifica? Cu victimele, cu instanțele punitive, cu libertinul păcătos al secolului al XVII-lea, sau cu răzvrătitul căutător al idealului din romantism?

În funcție de versiuni, de gen, de epocă sau chiar de orizontul de așteptare al publicului se oferă diverse soluții ce fac din erou când un model negativ, când unul pozitiv.

În mitul lui Don Juan se amestecă două elemente definitorii: o legendă populară din vechime răspândită în Occidentul creștin, sau cea a Statuii de piatră a cărei atingere arde și ucide și povestea unui june-prim, a unui aventurier gata oricând să nesocotească legea și interdicția, având asociate nestatornicia, instabilitatea și figura actorului, purtător de măști succesive. Rousset consideră că ceea ce conferă lui Don Juan statutul de mit este, în primul rând prezența morții răzbunătoare, a confruntării finale cu Statuia de piatră. Firește, moartea personajului poate primi interpretări diferite de la coborârea în Infern (Tirso de Molina), la moartea eroului de hemiplegie (Lavedan), sau infarct (Anouilh). „Chiar dacă un personaj precum Comandorul nu mai poate exista azi decât ca parodie sau ca aluzie, parodia se referă totuși la deznodământul tradițional.”¹

Jean Rousset încearcă să stabilească „invariantele mitului”, adică elementele care alcătuiesc scenariul donjuanesc. Aceste invariante ar fi: mortul pedepsitor sau musafirul de piatră, grupul feminin, „o serie n de victime”, și eroul, Don Juan. Ideea morții este o prezență fundamentală în cadrul mitului, iar grupul feminin este și el legat de esența mitului. Eroul este un cuceritor, un virtuoz al seducției și deci, inevitabil, trebuie să existe și victimele. Ele sunt mărturie a nestatorniciei lui Don Juan, a tendinței lui de a se repeta, de a lua de la capăt aventura cuceririi iar și iar fără a obosi vreodată. Numele, devenit nemuritor al eroului spaniol al iubirii trezește, involuntar, o mulțime de idei și de speranțe de natură erotică. Don Juan e un seducător, un bărbat iubind femeile și având succes la femei: la aceasta se reduce în accepțiunea banalizată, trivializată, întregul mit al lui Don Juan. „Tradiția ne arată că în tema despre Don Juan, impulsul sexual nestăvilnit nu este motivul principal.”²

În perioada de declin al Renașterii și epoca următoare a barocului, Tirso de Molina, combinând cele două teme, a Statuii de piatră răzbunătoare și a cuceritorului, scrie piesa El Burlador de Sevilla, în jurul anului 1627, marcând astfel nașterea mitului literar propriu-zis al lui Don Juan. Piesa a trecut foarte repede în Italia unde diverse trupe de comediați au tradus-o și adaptat-o. Don Juan s-a născut în teatru și s-a dezvoltat în cadru dramatic aproape exclusiv până la sfârșitul secolului al XVIII-lea; colaborează la el toate modurile teatrale, de la drama scrisă la ramurile populare, *commedia dell'arte*, teatrul de bălci, teatrul de estradă, teatrul de marionete, dar și opera. De la actorii italieni, mitul lui Don Juan va fi preluat de Moliere. În secolul al XVIII-lea a avut loc o ascensiune a acestuia prin contribuția lui Goldoni cu Don Giovanni (1736) și a lui Da Ponte și Mozart cu Don Juan. Don Juan apare astfel în această primă fază exclusiv teatrală ca un libertin erotic, seducător și voluptuos, „personaj cinic și odios la

¹ Rousset, J., *op.cit.*, Univers, București, 1999, p.19

² Rank, O., *Don Juan*, Editura Institutului European; Iași, 1997, p.146

un Tirso de Molina, umanizat în parte la Moliere, sancționat totdeauna cu flăcările infernului.”¹

După Mozart, va avea loc diversificarea genurilor, Don Juan încetând să mai fie reprezentat doar în teatru. Momentul cel mai important al acestei diversificări o constituie povestirea fantastică a lui Hoffmann (1819) Don Juan, o povestire relatând o reprezentare a operei lui Mozart, urmată de o meditație, care este primul mare eseu pe această temă. Din secolul al XIX-lea și până astăzi s-au scris numeroase versiuni ale mitului, atât în teatru, cât și în romane și nuvele, în poeme și narațiuni în versuri. Byron va scrie și el un Don Juan în care fixează propriile sale tendințe: frumusețe, fatalitate, imoralism, răzvrătire.

Secolul al XIX-lea și romantismul în special a dat o altă interpretare lui Don Juan, văzând în el un neliniștit și nu o dată un răzvrătit împotriva oricăror forme de constrângere. Don Juan-ul romantic este atras de mirajul femeii ideale pe care încearcă să o identifice în celelalte femei, fiind însă osândit să nu atingă niciodată absolutul. Don Juan nu mai este perceput ca un simplu seducător, ci și ca un bărbat ce caută femeia ideală și a cărui infidelitate provine din acest fapt, cât și datorită propriilor instincte preaputernice. La Moliere și, în general în decursul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, Don Juan este Don Juan în primul rând prin aceea că nu cunoaște angoasa, zbuciumul interior, remușcările. El trăiește clipa, bucuriile prezentului, fără alte complicații filozofice; scandalul și pedepsirea iau naștere în exteriorul său, fără a produce vreo vibrație în conștiința sa. Don Juan este lovit din afară. „Don Juan-ul romantic e mai simpatic publicului său care aproape ca nu-l mai condamnă, dar el își poartă în sine însuși limita care este neliniștirea.”² Otto Rank observă și el ruptura existentă în fondul caracterului lui Don Juan între senzualitatea neînfrânată pe de o parte și, pe de altă parte, sentimentul de culpabilitate și teamă de pedeapsă.

Merimee cu Les ames du purgatorie (1834), a introdus un element nou și foarte fecund din punct de vedere artistic: căința finală. Ajuns în punctul maxim al fărâdelegilor, eroul începe să fie cuprins de remușcare, imaginându-și că ia parte la propriile funeralii. Alexandre Dumas va combina operele lui Tirso de Molina, Moliere și Merimee și va scrie Don Juan de Marana ou chute du n ange (1836). Zorilla în Don Juan Tenorio (1846) va reda eroului caracterul curajos și cavaleresc pe care le avea inițial, accentuând însă și el elementul religios. Bernard Shaw (1903) va fi cel care îl va parodia și ridiculiza pe Don Juan în piesa Man and Superman.

În secolul nostru asistăm la o degradare a mitului. Ea se manifestă prin estomparea trăsăturilor eroice care sunt înlocuite cu trăsături pur omenești. Don Juan de astăzi pus sub semnul întrebării sau condamnat; este poligamul cu metodele lui de cucerire perimate, este omul dorinței fără sfârșit și al plăcerii excesive. Dar figura lui Don Juan nu se reduce doar la cea a seducătorului și voluptosului; dincolo de acestea s-a putut intui încă de la început refractarul, transgresorul, cel care vrea să o rupă cu toată insolența cu normele și cu legile: epoca noastră privilegiază în Don Juan „fie pe reprezentantul marginal al unei clase căreia îi respinge valorile, fie pe opozantul, omul refuzului într-o societate în care el nu-și mai are locul”³. Sub Influența realismului, elementele miraculoase din existența eroului (însuflețirea statuii Comandorului, pedepsirea cu moartea în flăcările Iadului) sunt tot mai mult ignorate ca neconforme noului canon literar.

¹ Păcurariu, D., *Teme, motive și mituri*, Albatros, București, 1990, p.126

² Idem, p.127

³ Rousset, J., *op. cit.*, p.158

De la eroii lui Moliere și Mozart ce-și propuneau plăcerea nelimitată prin cucerirea tuturor femeilor, astăzi Don Juan devine "căpcăunul erotic" (Jouve), „omul risipei și al excesului” (Starobinski), cade în insuficiență fiziologică, în erotisme deviate și mici perversiuni, dacă nu chiar în aservirea matrimonială (Frisch) sau interesat de o formă specială de posesie, aceea prin creație (Nicolae Breban) „Don Juanii de altădată erau niște damnați: acesta este un obsedat; foarte modern și datorită acestui fapt.”¹

Figura lui Don Juan a rămas întipărită în conștiința colectivă ca fiind seducătorul ce uimește fără încetare prin vitalitatea lui debordantă care depășește orice limite omenești. Depart de a fi o individualitate efemeră, cu o evoluție oarecare, Seducătorul din Sevilla reprezintă un simbol. „Don Juan este înainte de toate, o forță brută, instinctivă, plină de neastâmpăr, însă inepuizabilă, triumfătoare, irezistibilă.”² Această energie e infinită și mereu egală cu ea însăși și de aceea Don Juan este văzut la aceeași vârstă de june-prim, fără să se schimbe în vreun fel. Nu există Don Juan copil, nici decrepit sau epuizat. Don Juan nu trăiește decât într-un prezent permanent, singura dimensiune temporală compatibilă cu natura sa. S-au scris și câteva opere în care se vorbește despre copilăria lui Don Juan (Byron), ori despre bătrânețea seducătorului (Gautier, Balzac, Viard). Imaginea unui Don Juan copil sau bătrân desființează însăși condiția de mit a lui, căci, Don Juan nu este un om oarecare, ci însuși Seducătorul ce nu cunoaște altă vârstă decât a maximei înfloriri fizice, în primul rând. Don Juan reprezintă însăși senzualitatea concepută ca principiu, ca „genialitate senzuală”³, așa cum o numește Ion Vartic. Ignorând orice responsabilități, Don Juan simbolizează puterea și libertatea absolută ce nu poate accepta necesitatea și constrângerea. El nu e în ultimă instanță imoral, ci amoral, întrucât e cu totul străin de orice normă, regulă sau lege de origine umană sau divină. Pentru el viața este un simplu joc, joc ce se repeta mereu; el aleargă de la o victimă la alta, zorit să cucerească și să treacă mai departe.

Trebuie amintit de asemenea faptul ca există și a doua versiune paralelă a mitului lui Don Juan și anume povestea lui Don Miguel de Manara. Acest erou al unei legende din Sevilla se pare că a trăit cu adevărat și că istoria a păstrat dovezi în acest sens. Eroul, după o viață desfrânată și necuviincioasă se îndeaptă și se pocăiește. În continuare duce o viață de sacrificii în scop filantropic, stingându-se în cele din urmă de moarte naturală. Un moment deosebit de important este acela al chinului interior al lui Miguel ros de remușcare. Pentru a scăpa de oribilele halucinații pe care le avea și pentru a-și ispăși păcatele se va călugări, dăruindu-și toată averea pentru construirea unui spital al săracilor. Această metamorfoză a fost determinată de biserică, „aceasta urmărind sa dea o turnură pilduitoare în sensul moralei creștine, destinului eroului.”⁴. Această variantă a mitului este ilustrată magistral în romanul Don Juan al lui Toman Josef.

Există, așadar, în tradiția folclorului din Sevilla două personaje Don Juan care, așa cum remarcă Otto Rank au fost confundate parțial, caracteristicile lor au trecut dintr-o parte în alta, diferențele au dispărut și soarta lor a devenit identică.

Literatura și, în special literatura epică prelungește existența mitului, consideră Mircea Eliade. Atât mitul cât și romanul urmăresc să povestească o istorie semnificativă, să relateze evenimente dramatice care au avut loc într-un trecut mai mult sau mai puțin fabulos. Se poate astfel degaja ușor structura mitică a anumitor romane

¹ Montherlant, *Don Juan*, apud. Jean Rousset, *op. cit.*, p.156

² Vartic, I., *Modelul și oglinda*, Cartea Românească, București, 1982, p.47

³ Idem, p. 48

⁴ Păcurariu, D., *op. cit.*, p. 151

moderne, se poate demonstra supraviețuirea literară a marilor teme și personaje mitologice. Dar „ieșirea din timp” realizată prin lectura romanelor apropie cel mai mult funcția literaturii de aceea a mitologiilor. „Timpul pe care îl trăim citind un roman nu este, fără îndoială, acela pe care-l reintegrăm, într-o societate tradițională, ascultând un mit. Dar și într-un caz, și în altul, ieșim din timpul istoric și personal și ne cufundăm într-un timp fabulos, transistoric.”¹

Indiferent de sursa lui, esențial este că mitul lui Don Juan continuă să existe într-o formă sau alta până astăzi. Asistăm la un asalt din partea profanului cu o acțiune acut degradantă, iar sacrul e tot mai puțin perceptibil. Totuși, în ciuda transformărilor și metamorfozărilor succesive sau a elementelor străine suprapuse pe structura inițială, mitul mai poate fi identificat, mai e încă recognoscibil, chiar dacă nu în întreg ansamblul său semnificativ, cel puțin fragmentar.

Bibliografie

- Eliade, M., *Aspecte ale mitului*, Univers, București, 1978
Eliade, M., *Mituri, vise și mistere*, Univers Enciclopedic, București, 1998
Gennep, A., *Formarea legendelor*, Polirom, Iași, 1997
Păcurariu, D., *Teme, motive și mituri*, Albatros, București, 1990
Rank, O., *Don Juan*, Editura Institutului European, Iași, 1997
Rousset, J., *Mitul lui Don Juan*, Univers, București, 1995

¹ Eliade, M., *Aspecte ale mitului*, Univers, București, 1978, p.17

VISIONS OF WAR IN DOS PASSOS' "ONE MAN'S INITIATION" & "THREE SOLDIERS"

Cristina Maria ANDREI CUȚUI
University of Craiova

Abstract: *Despite the huge amount of literary fiction inspired by the WWI, Dos Passos' "Three Soldiers" may be placed among the most outstanding novels of the time. As suggested by the title itself, war is described from the perspective of the soldier, from his own real experience on the battlefield. Horrible images of destruction, violence, blood and death, all mingle in a completely terrifying picture of the war. Even the chapter titles "Making the Mould", "The Metal Cools", "Machines", "Rust" and "Under the Wheels" are meant to underline the idea of an awful mechanized world the produces soldiers". A feeling of absurdity and disillusionment characterize the entire book. Dos Passos' sharp disgust with the war is obvious, the novel turning into a sort of anti-war protest. However, the crux of the book is represented by Chrisfield's murder (the central character) of Sergeant Anderson, his commanding officer. The aim of my paper is to analyse these two opposite visions of war: that of the soldier, fighting effectively on the battlefield and that of officers who "encourage others to kill and die for humanity, keeping themselves clean".*

Keywords: *literary fiction, images, visions*

Despite the huge amount of literary fiction inspired by the WWI, Dos Passos' books "One Man's Initiation" and "Three Soldiers" may be placed among the most outstanding novels of the time. Their importance lies not only in the high emotional state that they infer or in the greatness of the historical subject that he chose to present but rather in the writer's courage to rise against the war. And even if, nowadays, this fact weren't considered as something extraordinary, as we are all aware of the negative aspects of the war and we all try to overcome conflicts in order to avoid it, the period when Dos Passos published these books, was a confusing one. Most Americans regarded war as the only "gate" towards freedom. They were dominated by an aura of idealism which diminished gradually during the war. When it ended in 1918 there was a great deal of euphoria enhanced by the conviction that America had played a prominent role in the conflict. However most of those who fought in the war, faced a reality that awakened them from the world of illusions that they had created before entering the war. The impact was a rather shocking one for the naïve and inexperienced young man Dos Passos. His disappointment, anger and frustration resulted in the two novels mentioned above published immediately after the end of the war; and, although "One Man's Initiation" wasn't really appreciated at the time (it achieved critical popularity and success later), the novel opened the way to an entirely new generation of anti-war writers that Gertrude Stein called "the lost generation".

John Dos Passos, like most of his contemporary fellows who had been on the battlefield, wrote not only about the horror of war but also about the irony of war, meaning the two visions of war: that of the soldiers, who just like "machines" had to cope with the horrible images of destruction, violence, blood and death and that of "officers or remote leaders who exploited the civilized order and used it to promote the war [...]. The 'Y' men-clerics strutting in uniform on the sidelines [...] encouraged others to kill and die for humanity while keeping themselves clean".¹

¹ Wrenn, John, *John Dos Passos*, Twayne Publishers, New York, 1961, p. 110

This opposition manifests for the very first time in Dos Passos' book "One Man's Initiation". The war is seen and analyzed from the perspective of Martin Howe an American serviceman "whose frustration and anger [...] is directed not toward the war as an abstract, inimical presence, but at the much more tangible entities and governments that have made the war possible"¹

However, at the beginning of the story, the central character is full of illusions and is convinced that the "war has everything to do with him and he can hardly get enough of it".²

The service seems the right place for him to be especially if we take into consideration that the location of the events is France, that the action takes place in spring, that his main task is to "evacuate the wounded and dying but not share their pain. He will always have the special immunity of the outsider, the onlooker, the sensitive detached guest who, even though he might imagine it, must never be allowed to face the creeping horror".³

He doesn't have to risk too much by carrying the wounded; death is not something that will occur to him since he doesn't have to face the danger of the moving shells. Yet, towards the middle of the book, Martin's former idealistic perspective changes into a pessimistic one. His situation becomes similar to that of the battlefield soldier who has already witnessed the horror of war. The shift from the initial soldier's view, unaware of the fact that 'he was going to death' (as an old French woman states in the book), to the experienced participant in the war takes place gradually, awakening Martin from his previous dream-like account of the war atmosphere. This is the most important moment in the novel, the moment of revelation when Martin realizes that soldiers are just puppets in the hands of officers and other superiors who prefer to keep themselves distant from the war but urge others to kill and die for country, for freedom, for ideals.

"First we must burst our bonds, open our eyes, clear our ears. No, we know nothing but what we are told by the rulers. Oh, the lies, the lies, the lies, the lies that life is smothered in. [...] Oh, they have decided us so many times. We have been such dupes, we have been such dupes!"⁴

In "Three Soldiers", the vision of war as perceived by the soldier is even more stressed being conceived as a "huge machine which destroys individuals"⁵.

As Malcolm Cowley states in his book "After the Genteel Tradition", the book is the story of a talented young musician, John Andrews, who, during the war, finds that his sensibilities are being outraged, his aspirations crushed by society as embodied in the American army. He deserts after the Armistice and begins to write a great orchestral poem. "When the military police come to arrest him, the sheets of music flutter one by one into the spring breeze; and we are made to feel that this ecstatic song choked off and dispersed on the wind is the real tragedy of the war"⁶.

¹ Nank, Christopher, *World War I Narratives and the American Peace Movement, 1920-1936*, Florida State University, FSU ETD Collection, Florida, 2005, p. 37

² Aldridge, John, *After the Lost Generation*, McGraw-Hill, New York, 1951, p. 62

³ Ibid, p. 63

⁴ Dos Passos, John, *One Man's Initiation*, MD: UP of America, Lanham, 1986, p. 120

⁵ High, Peter, *An Outline of American Literature*, Longman Inc., New York, 1986, p. 150

⁶ Cowley, Malcolm, *After the Genteel Tradition*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1965, p. 137

The main idea is that no feelings or sensitive things can survive the war; better said, nothing good can face and win the battle with the destructive force of war. Therefore, Dos Passos' characters are dominated by insubordination, hatred or desire of revenge. In the end, even Andrew, the artist, despite his sensitive nature, turns into a person governed by hatred: "hatred for saluting officers, for receiving their derision and criticism, for submitting to their orders."¹

But the climax of Andrews' hatred is marked by his arrest for having forgotten the leave papers. Although he tries to explain everything, the military policeman seems to care more about not being properly greeted, according to his position (rank) rather than Andrew's attempts to justify his absence from the Sorbonne Detachment. All these facts make him detest all that is connected to the war, to the army.

"There is a conspicuous absence in *Three Soldiers* of officers performing any acts of bravery or heroism in battle. Often they are depicted as being even more out-of-touch and confused than the enlisted men, and only seem to be sure of themselves when giving routine orders in the safety of non-combatant zones."²

Such moments of officers or commanders showing off their superiority in front of the subordinates are inserted all along the novel. Dos Passos disregards them from the first chapter to the last one concentrating on the soldier's view whose situation (condition) he knew best. Phrases like: "Hep, hep, hep," cried the sergeant, glaring down the ranks with the aggressive bulldog expression" or "Don't you know your name, eh?" said the officer glaring at the man savagely, using his curt voice like a whip" used in the open section of the book are evident proofs of the high consideration that the officers think they have. They amuse themselves by giving orders and by waking up soldiers in the middle of the night. The repetition of the word "get up" which appears at least three times in the inspection that an officer makes in the barracks where the soldiers usually rest reinforce the idea of the low opinion that superiors have on soldiers. They consider all of them to be uneducated and unable to manage by themselves. Indeed, the army is formed of both highly-educated men such as John Andrews and uneducated ones such as Chrisfield. But, they all strive to become well-appreciated soldiers. Unfortunately they all fall under the "humanity-crushing machine which is the army; [...] the army becomes a symbol of all systems by which men attempt to crush their fellows."³

All the three characters fail to become the great soldiers that the reader expects. Chrisfield, the Indiana farm boy ends by killing the commanding officer without feeling bad about it. In fact, his refusal to subordinate Sergeant Anderson is described into small fragments all along the novel till the moment of the murder. He is a naïve, country boy with a violent temper. The murder is not only the result of the orders and of the superiority that the officer exposes; it is the outcome of a long series of events starting with the confession that he makes with regard to his stabbing a feller:

"Ah was just going to tell you Ah nearly did kill a guy once... Ah was pretty drunk at the time ...Hell, Ah doan even know what it was about, but Ah got to quarrelin' with a feller. Ah'd been right smart friends with. Then he laid off an' hit me in the jaw. Ah

¹ Nank, Christopher, *op. cit.*, p.48

² *Ibid.*, p. 51

³ Barry, Maine, *John Dos Passos: The Critical Heritage*, Routledge, London, 1997, p. 33

doan know what I done next, but before Ah knowed it Ah had a hold of a shuckin' knife an' was slashin' at him with it..."¹

Chrisfield's cruel temper is also revealed when he is caught taking baby birds out of their nests. But the cleric's remark (the "Y" man as he is called) when he sees Chrisfield's deed is even more surprising: "An American soldier being deliberately cruel. I never would 've believed it"². It is an awkward observation if we take into account the scene when the soldiers are crammed by the Y men into a hut to watch a propaganda film which promoted hatred against Germans. Instead of being closed to the soldiers, the "Y" men are ineffective "reveling in authority and surety of their belief"³ just like the army officers. The film is not a training exercise but an attempt to deepen the soldiers' hatred against their enemies. And the result seems to be the one desired by the authorities; the soldiers' intentions when they leave the hut are to rape German women and to hate all that is linked to Germans. As for Chrisfield, the murder he commits doesn't provoke him any regrets; he is just afraid of being caught therefore, he chooses to desert from the army.

Fusilli's aim is to stand well with both his fellows and his superiors in order to become a corporal but he fails miserably alone. John Andrews, the third character in the novel is the protagonist of the story. His hatred against the superiors and the humiliation to which he is exposed are constantly rendered from beginning to end. He is an intellectual, a man governed by reason, therefore, one might expect Chrisfield and Fusilli to fail since they are dominated by emotions but in the case of Andrews the situation is different; he is supposed to succeed, to escape the nightmare triumphantly. Having a mind that allows him to escape the soldier's condition whenever he feels like he doesn't suffer at the beginning, on the contrary, he takes it cheerfully. But "the petty tyranny of the discipline imposed by officers wears his nerves [...] He is wounded, held in routine after the armistice, released for the paradise of school training in Paris, caught on leave without absence and thrown into the labor gang."⁴ His will, his temper, his individuality are crushed by the army discipline.

In conclusion, we may say that there are two main visions of war: on the one hand there is the perspective of the soldier who takes part effectively in the conflict while on the other hand there is the perspective of the commanding officer who witnesses the war indirectly. In Dos Passos' novel "Three Soldiers" we deal mainly with the soldier's view of war and authorities. However, although the book is a harsh critique of the discipline imposed by officers and clerics, it is worth mentioning that Dos Passos' intention was not to raise against discipline (which is essential in the army) but against war and the poorly trained superiors who applied discipline to "men not made to be soldiers".

Bibliografie

Aldridge, John, *After the Lost Generation*, McGraw-Hill, New York, 1951

Barry, Maine, *John Dos Passos: The Critical Heritage*, Routledge, London, 1997

Canby, Henry Seidel, *Human Nature under Fire*, Evening Post Book Review, 8 John, New York, 1921

Cowley, Malcolm, *After the Genteel Tradition*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1965

¹ Dos Passos, John, *Three Soldiers*, Signet Classic, New York, 1997, p. 21

² Ibid., p. 149

³ Nank, Christopher, *op. cit.*, p.46

⁴ Barry, Maine, *op. cit.*, p. 39

Dos Passos, John, *One Man's Initiation*, MD: UP of America, Lanham, 1986
Dos Passos, John, *Three Soldiers*, Signet Classic, New York, 1997
High, Peter, *An Outline of American Literature*, Longman Inc., New York, 1986
Nank, Christopher, *World War I Narratives and the American Peace Movement, 1920-1936*, Florida State University, FSU ETD Collection, Florida, 2005
Wrenn, John, *John Dos Passos*, Twayne Publishers, New York, 1961

**POUR QUI, QUOI ET COMMENT ÉCRIRE DANS LES PRINCIPAUTÉS UNIES ?
LE JEUNE MAIORESCU À LA RECHERCHE DE SA VOCATION**

Cécile FOLSCHWEILLER
INALCO, Paris

Résumé: Il s'agit ici d'éclairer la genèse de l'œuvre de Maiorescu à l'aide de son journal et de sa correspondance, qui mettent en lumière les contradictions fécondes produites par une formation pluriculturelle. La jeunesse de Maiorescu, marquée tout autant par l'identité roumaine que l'esprit européen, est le moment où se dessine le sens de sa carrière et où s'enracinent ses convictions les plus fortes. Mais seuls la résistance du réel et l'expérience des obstacles rencontrés sur le sol roumain vont leur donner leur contour définitif, à savoir une démarche critique.

Mots-clés : correspondance, démarche critique, journal

Les deux décennies d'existence des Principautés Unies, entre l'Union de 1859 et la proclamation du Royaume de Roumanie en 1881, représentent non seulement une période de transition d'une importance capitale dans l'histoire de la jeune nation roumaine, mais aussi un moment tout particulier par l'esprit qui la domine. Les réformes de A. I. Cuza, l'arrivée du prince Carol de Hohenzollern, la Constitution de 1866, la mise en place des institutions (Parlement, Université, Société académique, ...) donnent corps à une modernité politique et culturelle de type occidental, mais dans un contexte d'affirmation de l'identité nationale à partir de ses caractères distinctifs. Le climat est propice au renouveau de l'activité littéraire et intellectuelle. Tout est à faire. "Au travail, au travail !" appelle Maiorescu, entouré du jeune cercle de *Junimea*.

L'élan qui pousse à écrire, à produire, à créer, à agir ne laisse que peu de place et de temps aux interrogations et aux doutes. Et pourtant l'époque n'est plus à l'enthousiasme révolutionnaire de 1848 et à l'assurance de *Dacia literară* en matière de culture nationale. L'échec des mouvements quarante-huitards a donné une leçon de pragmatisme aux Roumains : les idéaux de liberté nationale doivent se plier aux réalités politiques du moment s'ils ne veulent pas rester vains. Le discours doit s'ancrer dans le monde concret, s'il ne veut pas rester forme vide. Maiorescu, justement parce qu'il fait de cette idée le fil directeur de son action, est à peu près le seul à réfléchir, à l'époque, sur le sens de l'activité de l'écrivain et de l'homme de culture, et à développer en quelque sorte un métadiscours. Celui-ci n'est pas théorisé, mais il innerve son journal et sa correspondance des années 1860-70, période où les projets de jeunesse formulés à l'Ouest se heurtent aux contraintes des Principautés en chantier.

Faut-il travailler au grand système philosophique déjà en germe ou bien parer au plus pressé et travailler à l'édification de la jeune nation, c'est-à-dire réorganiser l'enseignement, écrire des manuels, rassembler de jeunes esprits prometteurs et fonder une revue ? La publication progressive des écrits personnels de Titu Maiorescu a permis de nuancer et de relativiser la perception de son parcours intellectuel, que ses contemporains et successeurs immédiats avaient pris l'habitude de considérer comme un modèle d'ambition, d'assurance, de continuité et de sérénité. Son activité des années qui suivent le retour dans les Principautés est plus le produit des contradictions qui le heurtent que de ses beaux plans d'adolescent. De plus, ces textes jettent une lumière neuve sur le sens du fameux procès qui lui sera fait tout au long de sa carrière, celle de

son « cosmopolitisme » et de son « philogermanisme » jugés néfastes à la cause roumaine, et contradictoires avec sa thèse des « formes sans fond ». Il s'agira ici d'éclairer sa formation occidentale, son parcours roumain et la genèse de son œuvre dans ce double contexte, à la lumière de ces textes trop peu connus.

1. Une personnalité entre deux mondes

Sans vouloir réduire la carrière d'écrivain d'un individu à sa biographie et au contexte historique, il reste certain que ces éléments influent considérablement sur les écrits d'un auteur, surtout en ces années d'effervescence à l'Est de l'Europe, où le progrès historique et culturel d'une nation est mis en corrélation avec l'activité intellectuelle qui s'y développe. Le parcours de Maiorescu paraît, de loin, correspondre au cas typique de nombreux érudits roumains, effectuant leurs études dans l'une des grandes capitales occidentales, avant de revenir dispenser leur savoir, ou plus souvent exercer la profession d'avocat et/ou le mandat politique que cette expérience européenne leur facilite dans les pays roumains. La différence est pourtant de taille : Maiorescu n'est pas parti à Vienne comme Kogălniceanu, les frères Brătianu ou Negruzzi, la plupart fils de boyards, sont partis à Berlin ou à Paris, avec l'objectif de se former, de ramener le précieux diplôme et avec lui l'autorité que confère le nom d'une prestigieuse université. Ce sont les remous de l'histoire, suite aux mouvements de 1848, et les vicissitudes de la carrière mouvementée de son père qui l'ont amené, avec sa famille, dans la capitale de l'Empire austro-hongrois dès l'âge de 11 ans, en 1851. Ioan Maiorescu y avait trouvé refuge, puis un poste stable de traducteur auprès du Ministère de la Justice, après plusieurs années de grande instabilité et de gêne financière. Cette installation à Vienne était si peu préparée que le jeune Maiorescu arrive à l'Académie Theresianum sans parler un mot d'allemand. Certes, Ioan Maiorescu, homme cultivé, plusieurs années professeur dans les Principautés, puis chargé de la réforme de l'enseignement après 1848, veut tirer parti de la situation dans laquelle l'a mis l'échec de la révolution pour offrir à son fils le meilleur de l'enseignement européen. Mais pour celui-ci, les débuts sont une épreuve. Même si celle-ci n'est pas vécue sur le mode du traumatisme, le choc des deux cultures, celle de son enfance roumaine instable entre Craiova et Brasov et celle de sa scolarité dans l'établissement viennois le plus prestigieux, est réel. Il constitue l'expérience déterminante de son adolescence, ainsi que l'une des sources principales de sa réflexion future sur les conditions de possibilité de la culture dans le contexte des Principautés roumaines.

Maiorescu fait l'expérience de l'altérité comme la fait un enfant, plus malléable et plus adaptable à la nouveauté qu'un adulte déjà formé, mais il est intéressant de voir comment elle se reflète dans ses souvenirs passés au filtre des années, et surtout dans les pages de son journal, qu'il commence en 1856, quelques années après son arrivée à Vienne. La langue est l'obstacle le plus brutal, mais heureusement le plus rapidement surmonté. Entre l'humiliation de ne pas pouvoir répondre aux questions posées, devant toute la classe, et le bulletin de notes classant le jeune Roumain premier en composition allemande ne se sont écoulés que les 9 mois d'une année scolaire. Le contraste des milieux sociaux ensuite, même s'il n'est pas réellement vécu sur le mode conscient, creuse la différence entre le petit-fils de paysans, boursier, représentant de cette bourgeoisie née de l'ascension sociale rendue possible par l'école, et les fils de familles nobles exonérés de frais de scolarité que sont la plupart

des élèves de Theresianum¹. Les cours de religion, catholique bien sûr à Vienne, avec les allusions ironiques du professeur à l'égard du jeune Roumain de tradition orthodoxe, sont une autre occasion de goûter la différence, cette fois avec l'ironie de l'adolescent plus mûr, et qui plus est, devenu athée² ! A cela s'ajoute bien sûr son statut d'étranger, de Roumain, dont une partie des compatriotes forment l'une des minorités de l'Empire. Comme c'est souvent le cas chez les forts caractères, tout cela se combine en une disposition d'esprit qui convertit le plus petit échec en une humiliation personnelle ou collective, occasion d'une ambition redoublée : « Je vais leur montrer, moi, à ces ânes de Viennois, ce que c'est qu'un Roumain ! », écrit-il en mars 1856, après avoir essuyé les moqueries d'un camarade devant toute la classe, pendant un cours de mathématiques³.

Le jeune Maiorescu s'insère pourtant parfaitement dans la culture germanique, comme le montrent non seulement ses résultats scolaires brillants mais aussi son assiduité au théâtre et à l'opéra ainsi que ses lectures, qui couvrent l'ensemble des classiques. Son année de philosophie à l'Université de Berlin, où il suit également des cours d'histoire, de droit, de psychologie et de grammaire comparée, lui fait découvrir un autre aspect de la culture de langue allemande. A l'issue de ses années d'interne à l'Académie Theresianum, d'étudiant à Berlin puis Paris, et de plus en plus souvent aussi d'hôte de la famille Kremnitz après ses fiançailles avec Clara, ce sont aussi des habitudes, une mentalité, tout un esprit, que Maiorescu a fait siens durant dix ans de vie en Europe "occidentale". Vienne « restera à jamais le berceau de ma formation », écrit-il à l'un de ses amis⁴, quant à l'Allemagne, il veut rester en contact continu avec elle par l'intermédiaire du milieu académique. Dans un moment de découragement et de grande solitude pendant des vacances à Bucarest, où il prend conscience du retard de la culture roumaine et de la distance qui le sépare de ses compatriotes, il n'hésite pas à écrire que son « centre de gravité est à l'étranger »⁵.

Pourtant, il est très tôt décidé à faire sa carrière et sa vie dans les Principautés roumaines. Mieux, il refuse de se définir comme allemand, même d'adoption : « je ne suis que provisoirement à Berlin. Je suis un étranger qui ne reste encore en Allemagne que trois ans tout au plus, et qui passera le reste de sa vie à ouvrir la voie aux nouvelles

¹ *Jurnal și epistolar* I, ed. cit., pp. 42-43.

² Après les railleries du professeur à l'égard de Luther et des protestants, et un « méchant coup d'œil » à l'adresse d'un des élèves de religion réformée, viennent celles visant les orthodoxes : « Quand il en est venu à parler des schismes de l'église, ce fut mon tour, et celui de ma religion, quoique de façon un peu plus honnête. Poussant un soupir plein de dévotion, il a dit que la pensée du schisme entre l'Eglise catholique et l'Eglise d'Orient l'attristait beaucoup, que les intentions de la Providence à ce propos étaient incompréhensibles, que depuis ce temps-là les Orientaux étaient restés figés dans l'inactivité, "ce qui", dit-il en me regardant avec un sourire amical, "cessera dès que les Orientaux seront sous la protection des très saintes ailes protectrices du pape catholique-romain". Pour moi, il peut garder longtemps ses ailes protectrices ! Ah, mon père, attendez seulement que je grandisse un peu, et je ferai de la propagande pour vos idées politiques ! Et que quelqu'un dise maintenant que je ne suis pas sérieux ; pendant tout ce temps-là j'ai regardé ce pauvre professeur sans qu'il ne remarque rien de mes pensées hérétiques. » Lettre à Emilia du 1^{er} mars 1857, Ibidem, pp. 498 pour le texte allemand, à partir duquel est faite la traduction, p. 127 pour la traduction roumaine. Dorénavant chaque citation issue d'une lettre écrite par Maiorescu en allemand ou en français sera renvoyée aux deux références données dans cet ordre.

³ *Jurnal și epistolar* I., p. 32.

⁴ Lettre à Johann Kutschera du 21 juin 1858, *Jurnal și epistolar* I, pp. 270 ; 589.

⁵ Lettre à Johann Kutschera du 8 septembre 1859, *Jurnal și epistolar* II, pp. 346 ; 103.

opinions en Orient. »¹ Ses années de formation à l'ouest lui ont peut-être donné l'ambition prétentieuse de suivre la trace de certains de ses prédécesseurs se donnant pour mission d'apporter les lumières de la science dans des contrées arriérées, mais elles ne l'ont pas éloigné de son pays natal. Son père se charge d'ailleurs de le maintenir en contact avec la culture, la langue et l'actualité roumaine, le faisant travailler à ses côtés à la rédaction et à la traduction d'articles. Une fois coupé du milieu familial roumain à Berlin et à Paris, il continue de lire la presse, dont il réclame les derniers numéros à son père. Scandalisé par ce qu'il lit dans *Naționalul*, il improvise seul dans sa chambre de longs discours enflammés. Son attachement à son pays est si fort qu'il le rend responsable de sa grande solitude : « Comment avoir avec une jeune allemande une relation qui nous épanouisse tous deux ? Une jeune fille allemande sera-t-elle intéressée par la vie strictement scientifique et politique des Valaques ? Voilà le gouffre, énorme, le même que celui qui me coupe de la possibilité d'avoir un ami (au sens fort du terme) parmi mes camarades de Theresianum, si estimés par ailleurs. »²

Alors où se situe le jeune homme, comment vit-il cette double appartenance, cette identité à plusieurs facettes ? Roumain d'abord, ou d'esprit européen ? Ainsi formulée, la question est on ne peut plus mal posée. Avec sa maturité précoce, Maiorescu a depuis longtemps déjà dépassé ce genre de dilemmes étroits. Roumanité et esprit européen ne peuvent pas s'opposer tout simplement parce qu'ils ne se situent pas sur le même plan. La première renvoie à une identité donnée au départ et que l'on fait sienne naturellement dès les premières années de sa vie, le second correspond à la capacité de s'élever à diverses formes de culture intellectuelle et artistique, attitude qui se superpose à l'identité première et doit l'enrichir. Rapportant dans son journal une discussion très vive avec des amis sur les mérites comparés des opéras italiens et allemands, le jeune homme de 16 ans s'exclame : « Comment ces gens ne peuvent-ils pas s'élever *au-dessus* de la nationalité ; regarder le monde d'une vue générale, *ethnographique* et *philosophique*, sans partis ! Mais que veux-tu y faire ! Ce qui est italien doit être bon ! »³ La thèse de l'article *Observations polémiques* selon laquelle une œuvre n'est pas bonne parce qu'elle est roumaine mais en vertu de critères esthétiques et théoriques partageables est déjà tout entière ici.

Pris entre deux mondes pendant son adolescence, entre ses origines et sa famille roumaines d'une part, et le milieu occidental à dominante germanique dans lequel il se forme d'autre part, Maiorescu est passé par des moments de tiraillements. Mais aucune des deux cultures ne l'a emporté sur l'autre, n'a effacé l'autre ; toutes deux se sont combinées tout au long du processus de maturation intellectuelle par lequel se forge une personnalité.

2. Des projets philosophiques et littéraires grandioses pour les Principautés

A défaut de pouvoir s'insérer dans un plan de vie intellectuelle clairement formulé, les premiers travaux littéraires de Maiorescu, tels qu'il les évoque à l'âge de 16 ans dans son journal, sont étonnamment cohérents, déjà, avec son œuvre future et l'esprit qui l'anima. Dès les premières pages, en janvier 1856, il prévoit de sortir du système scolaire avec un double doctorat en droit et philosophie⁴. Aucune indication sur

¹ Lettre à Leo Herz du 28 décembre 1858, *Jurnal și epistolar* I, pp. 677-678 ; 404.

² Lettre à Leo Herz du 4 janvier 1859, *Jurnal și epistolar* I, pp. 678 ; 404.

³ *Jurnal și epistolar* I, p. 38. C'est Maiorescu qui souligne.

⁴ *Jurnal și epistolar* I, pp. 18-19.

ce à quoi vont servir ces diplômes, mais il est intéressant que cette mention soit faite à l'occasion d'une grande idée qui lui est venue : écrire une histoire des Roumains pour les Allemands, et pour les Roumains une Histoire universelle. Mêmes projets de travaux croisés dans les deux langues, mais en littérature, et cette fois réalisés : il traduit en allemand des poèmes roumains, puis en roumain des poèmes allemands, comme pour lancer des passerelles entre les deux cultures qui constituent son monde et lui donner ainsi cohérence et solidité. En même temps il y a à l'évidence ici également le projet de transmettre aux Roumains "de là-bas" des échantillons de la grande culture germanique. De fait, il envoie fin décembre 1856 à la *Gazette de Transylvanie* de Braşov ses traductions d'extraits de Jean-Paul « pour réaliser une idée que je me suis proposée comme but de vie : communiquer aux Roumains l'esprit profond et fondamental des classiques allemands et anglais, ainsi que des Anciens, pour contrer la légèreté et la superficialité des Français. »¹ Jusque-là, rien d'original, ce n'est que la reprise d'une des préoccupations de son père, qui à cet âge l'influence encore beaucoup, quels que soient leurs rapports parfois difficiles. On retrouve un peu plus tard, pendant une période de crise et de grande solitude où les idées de suicide ne sont pas absentes, la juxtaposition, révélatrice, de la philosophie avec des projets roumains : « Où cela va-t-il mener ? [...] Si seulement je pouvais passer cet examen, et commencer une vie indépendante littéraire et philosophique ; et si je reste à l'avenir seul comme ça, alors j'avance pour arriver au moins à un but patriotique. Et après ça – j'en suis plus convaincu que jamais – j'écourte ma vie. »²

Avant d'être un créateur, ce qui réclame non seulement du talent mais aussi un génie particulier, Maiorescu ambitionne donc d'être celui qui transmet, mais surtout qui choisit, avant de transmettre. Car tout n'est pas bon ou utile, et les critères de choix dépendent du destinataire. Après les projets tous azimuts de l'adolescence, il se décide pour le champ philosophique, même si son esprit généraliste – certains parleraient d'éparpillement – va se manifester tout au long de sa vie. Et il ouvre sa première œuvre, *Einiges philosophisches in gemeinfasslicher Form*, qui sera aussi la seule dans ce domaine, dans le même esprit : « La mission de l'écrivain philosophe consiste à familiariser les esprits avec les conquêtes de ces penseurs [Kant, Fichte, Hegel, Schelling et Herbart, philosophes qui ont ouvert de nouveaux horizons] et à jouer le rôle d'intermédiaire entre les théories construites et les différents intérêts pratiques qui préoccupent notre société. »³ L'œuvre écrite a donc une finalité externe. Le savoir est fait pour servir, la théorie pour être appliquée, même la philosophie, qui doit cesser, selon Maiorescu, d'être une pure théorie coupée du monde. « "On étudie la science pour la science", dit-on. Est-ce que ça ne te paraît pas idiot ? A moi, si. Toi et moi nous étudions la science – et je ne m'illusionne pas – *pour les hommes* »⁴, écrit le jeune homme à sa sœur. La littérature et l'art eux-mêmes n'échappent pas à cette remarque, qui n'est pas contradictoire avec la thèse de l'autonomie de l'esthétique développée contre Dobrogeanu-Gherea bien plus tard.

Pourquoi ne dit-il pas, en l'occurrence, « pour les Roumains », puisqu'il a déjà décidé de mener une vie d'homme de plume et de personnalité publique dans les

¹ Lettre à Iacob Mureşanu du 31 décembre 1856, *Jurnal şi epistolar* I, p. 109.

² *Jurnal şi epistolar* I, p. 59 (avril 1857).

³ *Einiges philosophisches in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1861, p. VI. Edition roumaine : *Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor*, in *Scrieri din tinereţe*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 165.

⁴ Lettre à Emilia du 23 novembre 1858, *Jurnal şi epistolar* I, pp. 650 ; 363.

Principautés ? Serait-ce la même chose ? Le problème apparaît clairement dans le cas de la philosophie, et Maiorescu a bien saisi dès le début, lorsqu'il reprochait aux patriotes en matière d'opéra d'être incapables de s'élever au-dessus de leurs querelles de clocher, la contradiction qui risquerait de frapper tout projet philosophique voulant se mettre au service d'une fin particulière, fût-elle collective. Philosophie s'oppose à nationalité comme l'universel s'oppose au particulier. C'est dans cette difficulté, réelle, que s'enracine la polémique sur le « cosmopolitisme » du chef de *Junimea*.

L'incompréhension des adversaires devant la prétention de Maiorescu à combiner pensée universelle et vision nationale roumaine à quelques raisons d'être si l'on suit les méandres de ses projets intellectuels. Les premiers reposent sur des positions toutes différentes des thèses qui feront sa célébrité, et auraient pu motiver les accusations de « cosmopolitisme » dans la mesure où ils poursuivent l'ambition classique de la philosophie idéaliste et rationaliste : réformer la société par la loi. « L'état de nos Principautés est plus triste que jamais. Une constitution assez bonne est donnée mais les gens ne savent qu'en faire. [...] Eh bien, que faire contre cela ? Le seul appui est d'après mon opinion l'amélioration des lois, de toute la jurisprudence, et surtout : une étude de faculté exacte. »¹, écrit-il en 1859. Les convictions du jeune Maiorescu concernant le progrès politique et social des Principautés divergent sans doute de celles des révolutionnaires quarante-huitards mais elles reposent au tout début sur le même présupposé : c'est la législation qui est décisive. Lorsque la société va mal, c'est que les lois ont été mal conçues, tirées de mauvais principes, qui sont incapables de prendre en compte tous les paramètres de la vie collective – ceux régissant le contexte roumain étant un cas parmi d'autres. Maiorescu est encore convaincu par l'ancienne prétention idéaliste de la philosophie à fonder *a priori* des systèmes d'organisation rationnels de la vie collective, conviction qui oriente ses grands projets philosophiques, comme il tente de l'expliquer à sa sœur depuis Berlin, dans un brouillon de lettre (de manière confuse il est vrai) :

« Et maintenant, un peu de philosophie. De tout ce bouillonnement littéraire et philosophique qui m'occupe l'esprit se détachent deux directions comme missions de vie devant moi. 1) Refonder la science du droit et la philosophie morale, c'est-à-dire toute l'éthique, sur les fondements de l'objectivité, de la pensée indépendante comme fait accompli, non de la subjectivité, de la pensée en tant qu'elle émane de Dieu et en est influencée. [...] 2) [...] l'amélioration de l'éducation. »²

Il s'agit bien de « refonder » (ni plus, ni moins !), en corrigeant seulement l'excès d'abstraction par une formation de type scientifique, qui respecte à la fois les règles de la pensée logique et de l'analyse objective. D'où la combinaison de la philosophie et du droit dans la version « professionnelle » et en quelque sorte officielle de ces projets grandioses, que Maiorescu présente à son père dans le cadre de leurs échanges épistolaires réglant la scolarité du jeune homme :

« Avec cette érudition philosophique acquise en Allemagne je veux combiner l'étude du droit pratique en France pour pouvoir proposer comme professeur dans les Principautés *la philosophie du droit*, discipline universitaire nécessaire, et pour laquelle nous n'avons jusqu'à maintenant absolument personne. Pour les

¹ Lettre à Jérémie Circa du 7 mai 1859, en français, *Jurnal și epistolar* II, p. 298.

² Lettre à Emilia du 28 février 1859, *Jurnal și epistolar* I, pp. 713-714 ; 445.

lettres, il y a plusieurs étudiants ici, de même pour le droit. Mais on n'en trouve pas un seul qui combine ces deux spécialités, comme j'ai l'occasion de le faire. »¹

Le jeune homme est cohérent. Puisque c'est le fondement, les principes de la législation qui sont erronés dans les Principautés, il ne suffit pas d'étudier le droit et la jurisprudence comme le font la plupart des étudiants roumains partis chercher des diplômes à l'étranger, mais il faut y ajouter la vision générale, la réflexion surplombante que donne la philosophie. Le projet a mûri et l'articulation entre les deux disciplines choisies par l'étudiant s'est précisée. Du coup la localisation des universités fréquentées et leur combinaison prennent également tout leur sens. L'esprit métaphysique en Allemagne et la rationalité de la science juridique en France, le tout sur des bases solides de culture générale et classique acquises en Autriche, voilà les ingrédients dont la régénération roumaine a besoin selon Maiorescu, mais qui donneraient des arguments à ses futurs adversaires nationalistes roumains. A la cohérence du cursus universitaire et professionnel correspond une cohérence du parcours géographique. Vienne-Berlin-Paris sont les étapes européennes qui devaient ramener Maiorescu en Roumanie après son départ de Brasov.

3. De l'expérience du doute à l'exercice de la critique

Le retour, justement. C'est à partir de là que tout change. Les projets intellectuels vont passer à l'épreuve de l'expérience roumaine.

Certes le jeune homme de 22 ans se lance rapidement dans une série de conférences « Sur l'éducation dans la famille, fondée sur la psychologie et l'esthétique, en rapport constant avec le contexte roumain », dont les Cours du Collège de France lui ont donné l'idée², et où il s'agit d'appliquer les acquis récents de psychologie et de philosophie au cas roumain. Mais c'est tout. Une fois le jeune philosophe rentré au pays, on ne trouve plus trace dans sa correspondance de ses grands projets théoriques destinés à redresser les Principautés. Dira-t-on que commencer à y œuvrer rend inutile le fait d'en parler ? Non, Maiorescu aime raconter à ses correspondants ce qu'il est en train d'entreprendre et dans quel esprit il le fait. Et on ne peut l'accuser de ne rien entreprendre, lui qui accumule les charges diverses, ni expliquer la soudaine disparition des grandes ambitions de réformes par les contretemps, réels mais accidentels, auxquels il se heurte à son arrivée à Bucarest. Facteurs personnels, comme l'échec mal digéré du refus de sa thèse de doctorat par la Sorbonne, par exemple³ ? Non, un simple contretemps de cette nature était trop peu de choses pour un Maiorescu, dont on sait dans quelle estime médiocre il tenait les formalités scolaires, et qui ne doutait pas un instant de ses propres capacités. Ce n'est pas l'avis d'un professeur parisien, fût-il respecté, qui allait l'empêcher d'écrire une œuvre. Les raisons sont autrement plus profondes. Elles sont intimement liées au retour en Roumanie et à l'évolution philosophique que cet événement précipite.⁴ L'affaiblissement de son enthousiasme ne

¹ Lettre à son père du 4 juillet 1860, *Jurnal și epistolar* II, p. 245. C'est Maiorescu qui souligne.

² *Jurnal și epistolar* III, p. 133.

³ C'est l'explication que propose Domnica Filimon à l'abandon des projets philosophiques chez Maiorescu. Cf. *Tânărul Maiorescu*, Albatros, București, 1974, p. 197.

⁴ Il est intéressant de remarquer que l'évolution d'Eminescu, malgré tout ce qui sépare les deux hommes, est comparable de ce point de vue. Ses premiers articles, écrits dans le *Curierul* de Iași, et sa conférence de 1876 sur « l'influence autrichienne sur les Roumains des Principautés » sont

correspond pas à une perte d'intérêt pour la philosophie, mais à une perte de confiance dans sa capacité à proposer des solutions théoriques aux problèmes roumains.

Il ne cesse pas en effet de fréquenter les philosophes. Il le fait certes pour préparer ses cours, ainsi que les conférences de *Junimea*, mais aussi pour le plaisir, et toujours dans l'enthousiasme. Les mois qui suivent le retour sont ceux de la découverte de Schopenhauer, qu'il lit avec délectation : « la meilleure lecture, que j'ai moi aussi malheureusement connue trop tard »¹ (il n'a que 25 ans !). Le journal et la correspondance mentionnent de nombreux projets d'écriture : il commence la rédaction d'une Logique, propose à sa sœur Emilia de traduire la *Critique de la raison pure* de Kant qui sert de base à ses cours, élabore un manuel d'anthropologie. Mais de tout cela, seul le premier sera réalisé, beaucoup plus tard. Et il s'agit d'abord de projets didactiques, et de dimensions plus réduites que les précédents. Il n'y a plus de vision à long terme, les pages du journal sont dictées par l'urgence du quotidien. Le professeur prépare et donne ses cours sans compter ses heures, le directeur de l'Académie nationale puis recteur de l'Université est noyé dans les affaires administratives, avant d'être injustement mené devant les tribunaux pour une affaire de mœurs puis destitué de ses postes. Il y a bien des conférences qui remportent un franc succès et quelques autres jeunes gens cultivés et intéressés au progrès des Principautés qui commencent à se regrouper pour former le cénacle *Junimea*, mais le bilan des premières années en pays roumains n'est pas à la hauteur des espérances.

Pire, l'accumulation des obstacles, déceptions et désillusions le conduit à un état de découragement non seulement quant à la réceptivité de ses compatriotes à la culture mais aussi quant à la propension de la vérité à être universellement partageable. Ce moment de doute profond s'exprime dans une série de lettres totalement désabusées de 1865, presque jamais citées par les commentateurs², peut-être parce qu'elles entameraient l'image du promoteur de la vraie culture. Mais les connaître ne donne que plus de valeur aux positions de Maiorescu, car elles mettent en lumière les étapes tortueuses, et douloureuses de son évolution. Celui que l'on va accuser de « cosmopolitisme » en est arrivé à la conclusion que ce sont bien plutôt les passions et les instincts individuels qui sont cosmopolites, alors que l'art et la science si difficiles à faire partager doivent donc être étroitement limitées aux nations qui les ont vu naître.

« Il est *impossible* de mettre en œuvre quelque chose ici avec les idées, quelle que soit leur justesse systématique. [...] Ainsi, mon activité en faveur de la nation est ici condamnée, désormais je lirai, et peut-être aussi que j'écirai sur des choses diverses, vivant par hasard en Orient. Voilà le résultat final d'une

les derniers à faire mention de la mission fondatrice de la philosophie dans le progrès de la nation roumaine. Ces textes suivent de peu le retour de l'étudiant en philosophie et ils développaient des idées exposées dans la correspondance du jeune poète avec Maiorescu, alors qu'il était encore à Berlin (cf. *Opere* III, Univers enciclopedic, Academia României, 1999, p. 784). Fait remarquable, les projets de réforme philosophique *a priori* de la Roumanie ont été conçus hors de Roumanie.

¹ *Jurnal și epistolar* IV, pp. 96; 317.

² Simion Ghită fait exception dans sa monographie *Titu Maiorescu, filosof și teoretician al culturii* (Editura științifică, București, 1974) du fait qu'il insiste particulièrement sur les préoccupations scientifiques de Maiorescu, que cette phase va relancer, et Z. Ornea les mentionne pour regretter que le grand projet de philosophie de la culture n'ait pas vu le jour (*Viața lui Titu Maiorescu*, vol. 1, pp. 239-242). Aucun ne lie l'épisode à la crise de découragement que traverse Maiorescu, pour en expliquer et en relativiser le sens.

expérience de trois ans. Ce qui reste remarquable, c'est l'indifférence avec laquelle je l'ai faite. Je ne peux avoir aucune influence sur mon peuple ? – Bien, alors je ferai autre chose. »¹

Il est permis de douter de « l'indifférence » de celui qui non seulement a passé sa jeunesse à former de grands espoirs sur l'utilité de sa carrière pour la cause roumaine, mais aussi n'a pas ménagé ses efforts pour s'y préparer. Il est si peu « indifférent » qu'il se lance immédiatement dans de nouveaux projets, qui ne font que considérer le problème national sous un tout autre angle. Par « autre chose », Maiorescu entend l'étude de ces nouvelles sciences prometteuses que sont la physiologie, l'anatomie comparée et l'anthropologie en tant qu'elles sont appliquées aux peuples, qui devraient par leur aspect théorique lui apporter au moins la satisfaction du chercheur. Puisqu'il ne « peut avoir aucune influence sur son peuple », il tentera du moins d'en comprendre les raisons en analysant l'irréductibilité des conditions propres à chaque peuple, qui font obstacle à la culture universelle. En somme, il convertit son échec personnel (pense-t-il) en un vaste problème théorique général, voire philosophique.

« Il n'est pas suffisant de faire des parallèles plein d'esprit entre les peuples. Il faut montrer de l'intérieur comment la vie scientifique, l'idéal artistique, la finalité politique et sociale, peut-être la religion, bref le travail spirituel est, doit être et ne peut que rester fondamentalement différent chez les peuples particuliers, et trouve sa valeur et sa signification uniquement dans cette différence. Voici le domaine véritablement productif. Je m'en réjouis. Je dois seulement me concentrer sérieusement, et je pourrai bien y apporter du neuf. Autant que je sache, on n'a pas essayé, jusqu'à maintenant, d'exposer ethniquement la relativité de toute vérité (et même de tout Beau), bien que ceci soit la conséquence nécessaire de l'idéalisme philosophique. La vie est un rêve ; justement : son rêve, chacun le fait seul. »²

Maiorescu va-t-il plonger dans le relativisme total ? Etonnant passage chez celui qui croyait si fortement en l'universalité du Vrai et du Beau, et qui la réaffirmera ensuite à plusieurs reprises, au grand dam de ses adversaires prônant un « roumanisme » fort.

Il ne s'agit en effet que d'un moment de doute aussi court qu'il est violent, et auquel il ne faut pas donner plus d'importance que celle d'une crise en grande partie due à une période particulièrement difficile. Le cours des choses, des affaires quotidiennes et professionnelles ainsi que des événements politiques reprend le dessus et entraîne Maiorescu de nouveau dans la lutte pour les convictions qui n'ont pas cessé d'être les siennes. 1866, après l'abdication de Cuza, est une année mouvementée en Moldavie, marquée par des incidents graves à l'encontre des Juifs et une lutte violente entre partisans de l'Union et « fractionnistes » Ceux-ci, regroupés autour des disciples de Bărnuțiu, donnent à Maiorescu l'occasion de publier *Contra școalei Bărnuțiu*, premier texte où apparaît la thèse des formes sans fond, et de réaffirmer les idéaux d'humanité et de tolérance contre les excès nationalistes.

De nouveaux problèmes font leur apparition, plus à même d'être traités par les jeunes lettrés de *Junimea*, comme celui de la réforme de l'orthographe. C'est à cette occasion que, membre de la Société Académique chargée d'élaborer un projet de réforme, une nouvelle phase de découragement lui donne le sursaut nécessaire pour

¹ Lettre à Melle Schulze du 7/19 janvier 1865, *Jurnal și epistolar* V, pp. 417-418, 123-124.

² Lettre à Rosetti du 13/25 mars 1865, *Jurnal și epistolar* V, pp. 447-448, 171-172.

publier en 1868 l'article *In contra direcției de azi în cultura română*. Une partie des thèses développées dans l'article, ainsi qu'une fameuse expression de la thèse maiorescienne se trouvent formulées quelques mois avant dans deux lettres expliquant les raisons de ses désillusions à l'académie. La majorité des membres convoqués ne s'étant pas rendus à Bucarest, les séances ne peuvent commencer.

« A partir de maintenant, vous pouvez considérer que la Société Académique dans sa forme actuelle est perdue. Tous les efforts n'y feront rien. Elle ressuscitera peut-être plus tard, mais aujourd'hui elle est morte. La faute en est à notre gouvernement ultralibéral qui l'a fondée, leur prince en tête. Ces gens ne comprennent pas qu'un gouvernement ne peut pas faire un peuple, une littérature, une science. Les gouvernements n'ont d'autre mission que d'exécuter les désirs formulés par la majorité du peuple, mais ils ne peuvent pas eux-mêmes formuler un souhait et l'imposer ensuite au peuple pour qu'il l'accepte. Ces choses-là se font *de bas en haut* mais non vice versa. Et ainsi, tout ce qu'on voit chez nous est dénué de vie et ne fait que nous ridiculiser. Ce ne sont que des besoins et des créations artificiels. »¹

Et deux mois plus tard, en octobre, un brouillon de lettre de démission précise la thèse, qui se rapproche de la forme de l'article publié en décembre (au point que le Président de l'Académie a perdu l'occasion d'en avoir une version en avant-première !) :

« Une académie universelle du genre de celles que nous voulons imiter en ce qui concerne les formes extérieures a pour mission de concentrer et de résumer l'activité scientifique et littéraire là où elle est si abondante qu'autrement elle se perdrait en discussions isolées et toujours plus divergentes. Mais chez nous, où malgré tous les progrès faits en ce siècle l'activité littéraire est très faible et l'activité scientifique presque nulle, les formes prétentieuses d'une Académie manqueraient totalement de la substance intellectuelle qui seule leur donne de la valeur. Ainsi, commencer maintenant par les formes extérieures en laissant à l'avenir le soin de produire le fond interne est un procédé pour lequel le soussigné ne peut prendre sur lui la plus petite part de responsabilité. »²

Le cas de l'article de 1868 est exemplaire. La lecture du journal et de la correspondance est extrêmement intéressante pour comprendre la genèse de l'œuvre maiorescienne. Ce sont à chaque fois les circonstances, et non le beau plan de carrière projeté au début, qui la déterminent. Ce qui n'en fait pas pour autant ce qu'on appelle "une œuvre de circonstance". Maiorescu qui rêvait durant sa formation d'être un esprit synthétique et spéculatif, concevant philosophiquement un système prêt à être appliqué à la société roumaine, se révèle esprit analytique, doué de la qualité de voir dans l'éparpillement des symptômes le nœud de la crise, à savoir « l'égarement du jugement »³, de voir dans la confusion de l'événementiel le sens (ou le non-sens) de la production culturelle globale.

¹ Lettre à I. Popazu du 18/30 août 1868, *Jurnal și epistolar* VI, pp. 195-196. C'est nous qui soulignons.

² Lettre (annulée) au Président de l'Académie roumaine, du 10/22 octobre 1868, *Jurnal și epistolar* VI, p. 215.

³ « Cet *égarement total du jugement* est le phénomène le plus important dans notre situation intellectuelle, un phénomène si grave qu'il nous semble être du devoir de chaque intelligence honnête de l'étudier, de le suivre à partir de sa première apparition dans la culture roumaine et de le dénoncer partout aux jeunes esprits afin que ceux-ci comprennent et acceptent la charge de le

C'est de la même façon que dans l'éparpillement de ses activités il faut chercher la cohérence de l'action de Maiorescu, qui a échappé à la plupart de ses contemporains. Le scandale provoqué par l'article de 1868 provient du malentendu fondamental concernant la cible visée et l'objectif poursuivi par Maiorescu. Il n'a pourtant cessé de s'expliquer : « la critique, même âpre, à condition seulement qu'elle soit juste, est un élément nécessaire à notre maintien et à notre progrès, et quels que soient les sacrifices et la quantité de ruines autour de nous, il faut implanter le signe de la vérité. »¹ Mais de façon assez naturelle, ses contemporains n'ont vu que le caractère spectaculaire, c'est-à-dire négatif, destructeur, de la critique, le champ de ruines auquel Maiorescu a réduit un certain nombre de monuments de la culture roumaine, sans voir que l'objectif ultime était précisément la culture roumaine, mais fondée sur cette « vérité » qui seule lui donne sa valeur et sa solidité. Pourquoi était-ce difficile à voir ? Parce que le chemin était indirect, comme l'est essentiellement toute critique constructive.

Cette cohérence propre à son œuvre au sens large, c'est-à-dire tout autant son action concrète que ses écrits, Maiorescu en a pourtant donné la clé très tôt, dans une formule qui apparaît à plusieurs reprises dans ses écrits de jeunesse et qu'il a consacrée dans ses aphorismes, révélant ainsi toute son importance. « Ainsi donc, ce n'est pas la fin qui justifie les moyens, mais au contraire elle n'acquiert sa valeur que lorsque les moyens nécessaires à sa réalisation tirent leur origine d'un esprit noble et sublime et sont donc de même nobles et sublimes »². L'idée est toujours que c'est le sens introduit par le sujet raisonnable dans sa quête (du savoir, de la réussite ou de tout autre résultat) qui seul donne sa valeur au but poursuivi. « Les moyens justifient la fin ». Le renversement de la formule jésuitique exprime une chose toute simple : la valeur d'une action, ou d'un projet, ne se mesure pas à la perfection de la fin projetée mais à celle des moyens mis en œuvre. La formule apparaît certes dans le contexte de réflexions pédagogiques ou même très générales sur la sagesse à rechercher dans la vie, mais elle éclaire parfaitement la carrière de Maiorescu. Le « comment (faire) » – l'honnêteté intellectuelle guidée par le principe de vérité – prime sur le « quoi (faire) » – le « but patriotique » dont il parlait dans les premières pages de son journal – parce qu'alors que les moyens peuvent avoir un caractère universel, les fins sont toujours particulières, mêmes les fins collectives et nationales.

Se dénoue alors le problème du « cosmopolitisme » de Maiorescu. Celui-ci ne concerne pas le but poursuivi, à savoir la culture roumaine, mais les moyens mis en œuvre pour la faire progresser, c'est-à-dire la vérité. Invoquer dans les Principautés roumaines les règles de la logique, les écrits des philosophes allemands (Kant, Feuerbach, Schopenhauer) les œuvres littéraires occidentales (Shakespeare, Goethe, Hugo), les principes de la science européenne, c'est pour Maiorescu instiller des germes de vraie culture, destinés cependant à se développer sous une forme originale sur le sol roumain, et non pas imposer ces œuvres comme le summum de la culture à un public non réceptif, puisque c'est précisément le procédé contre lequel il lutte.

combattre et de l'anéantir sans aucune pitié, s'ils ne veulent pas être eux-mêmes anéantis sous son poids. » *Critice*, éd. cit., pp. 130-131. C'est l'auteur qui souligne.

¹ *Direcția nouă în poezia și proza română* , *Critice*, éd. cit., p. 187.

² *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1861, p. 143 (traduction roumaine dans *Scieri din tinerețe*, p. 241). La formule est également reprise, et par là consacrée, dans les aphorismes : « Le moyen est supérieur à la fin et en régle la valeur. Par conséquent, la phrase des jésuites doit être retournée, le moyen justifie la fin. » *Critice*, p. 437.

Surtout, la formule éclaire la carrière de Maiorescu qui semble si contre-nature à ses commentateurs. L'abandon des projets de grande œuvre théorique n'est que le réajustement des buts aux moyens qui sont à sa disposition dans les Principautés. Un travail humble mais honnête contribuera plus au redressement des Principautés que de grandes œuvres inadaptées à son niveau de culture. Une lettre à Rosetti le montre explicitement :

« J'étais triste avant, à la pensée que nous allions devoir exercer notre activité dans un pays où pour ce type de grandes recherches [le rôle social des femmes dans la philosophie de l'histoire de l'humanité] pratiquement aucun domaine ne s'offre ; où l'on doit dépenser des efforts énormes pour des choses de basse importance, des principes déplaisants, et jamais pour une architectonique esthétique. Mais maintenant je me suis résigné et je suis passé par-dessus cela le cœur content. Car ce qui importe ce n'est pas l'objet mais la subjectivité médiatisante, ce n'est pas la découverte : avoir cherché, voilà la seule chose qui compte. C'est sans doute le sens de la phrase biblique : "cherchez, et vous trouverez". Vous trouverez continuellement, c'est dans la recherche que vous trouverez – certes pas toujours ce que vous imaginiez trouver, mais toujours la plus grande chose que vous puissiez trouver, à savoir la vie et la chaleur qui résident dans toute recherche. »¹

Beau passage, chez ce jeune homme de vingt ans, que les circonstances de son pays forcent à revoir son plan de route. Le point commun entre la lettre et la formule des aphorismes est la référence centrale au sujet comme foyer de la valeur de l'engagement, quel qu'il soit, moral, politique, culturel ou philosophique. Ce n'est donc pas revoir ses ambitions à la baisse que de renoncer à un beau système philosophique, qui n'aurait aucune signification dans ces contrées, bien au contraire. C'est attribuer à la philosophie une autre mission, beaucoup plus subtile : non pas produire une construction à plaquer sur le réel, mais prendre naissance et se développer au sein même du réel, en son lieu le plus fécond, c'est-à-dire le sujet humain et la société, pour leur être d'emblée adéquate et ainsi les irriguer. Cette subjectivité humaine étant elle-même susceptible de s'exprimer sous des formes bien plus diverses que la seule pensée théorique, l'activité de l'intellectuel doit se déployer sur une très large palette, de l'enseignement à l'écriture d'articles de journaux, de l'administration de lycées à la polémique scientifique, de la rédaction de manuels d'orthographe à la critique littéraire, et même du mécénat privé pour étudiants méritants à l'engagement politique. Rien n'est étranger à l'engagement philosophique pour celui qui se consacre à la pensée depuis ses commencements les plus ténus, à savoir le moment où l'on apprend à s'exprimer dans sa langue. Pour Maiorescu, le pire étant de faire les choses à l'envers, il faut commencer par le début, le B-A BA, littéralement : la régénération intellectuelle des Principautés roumaines part de l'enseignement de l'orthographe, et ce pour des raisons très philosophiques, parce que les mots sont la matière et les outils de la pensée, et elle se poursuit par l'éducation du jugement, dont le critique a diagnostiqué « l'égarement ». La culture partageable, l'idée et la philosophie ne sont pas caduques, comme Maiorescu a été tenté de le croire dans ses moments de découragement. Mais pour s'enraciner dans le sol des sociétés humaines, dont le cas des Principautés n'est qu'un exemple qui fut à un moment donné particulièrement révélateur, elle doit être lentement élaborée par la subjectivité

¹ Lettre à Rosetti du 7 sept. 1860, *Jurnal și epistolar* III, pp. 333-334 ; 34.

d'individus dévoué d'abord à la vérité, dotés en premier lieu d'honnêteté intellectuelle, bref progresser « *de jos în sus* » et non inversement, comme le dit Maiorescu.

Quelques années plus tard, Maiorescu résume pour les étudiants roumains de Vienne le sens de son parcours, qui ne fait que commencer : « Mes écrits littéraires sont une critique, souvent amère, contre certaines orientations dans la littérature et la science roumaines qui m'ont paru dangereuses pour notre nation. Car la grande mission de cette nation est aujourd'hui d'occuper une place parmi les peuples de culture de l'Europe. Mais une telle charge exige des hommes publics un esprit sévèrement discipliné et un cœur éternellement honnête. Là où ces qualités manquent et sont remplacées par de la simulation, il est du devoir de la critique de s'attaquer au mal pour préparer le bien. »¹ Tout comme Maiorescu a trouvé sa place originale, comme Roumain, dans la culture européenne qui l'a formé, les Principautés Unies des années 1860-70 allaient trouver la leur, et, pourrait-on ajouter, de même la Roumanie dans l'Europe de 2007.

Bibliographie

Maiorescu, Titu, *Critice*, Editura Minerva, București, 1984.

Maiorescu, Titu, *Scrieri din tinerețe*, Editura Dacia, Cluj, 1981.

Maiorescu, Titu, *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1861.

Maiorescu, Titu, *Jurnal și epistolar*, édition de G. Rădulescu-Dulgheru et Domnica Filimon, vol. I-IX, Editura Minerva, București, 1974-1989.

Filimon, Domnica, *Tânărul Maiorescu*, Editura Albatros, București, 1974.

Ghița, Simion, *Titu Maiorescu, filosof și teoretician al culturii*, Editura științifică, București, 1974.

Lovinescu, Eugen, *Titu Maiorescu*, Editura Minerva, București, 1972.

Ornea, Z., *Viața lui Titu Maiorescu* (2 vol.), Cartea românească, 1986-1987.

Rusu, Liviu, *Scrieri despre T. Maiorescu*, Cartea Românească, București, 1979.

Vianu, Tudor, *La société littéraire « Junimea »*, Meridiane, 1968.

¹ Lettre à la société des étudiants roumains de Vienne "România jună" du 2 mars 1875, *Jurnal și epistolar* VIII, p. 164.

**SCRIITURA CA REALITATE DE SUBSTITUȚIE ÎN SPAȚIUL
POSTCOLONIAL
(L'ÉCRITURE COMME « RÉALITÉ DE SUBSTITUTION » DANS L'ESPACE
FICTIONNEL POSTCOLONIAL)**

Doinița MILEA
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Résumé: *Écrire pour exprimer le plus profond de soi-même, dans la culture post-coloniale, espace privilégié d'une conscience qui essaie la compression de l'espace vécu, devient un dialogue implicite entre la perspective dominante, la thèse et la singularité des options créatrices. L'espace fictionnel garde un peu l'exotisme conventionnel, y ajoute aussi la nostalgie de l'exilé, de la terre perdue, mais essentiellement il reste la manifestation implicite d'un désarroi profond, d'une souffrance de la marge qui a perdu le centre organisateur de la perspective existentielle.*

Mots-clés : *culture post-coloniale, dialogue, implicite*

Direcțiile discursului postcolonial pornesc de la ideea de globalizare, de mișcare și hibridizare a imaginarului unor colectivități din perspectiva unui „postnaționalism”, care implică condiționări etnice („cultural nationalism”, „politics of nationhood”, „ethnic / racial identity”, „ethnicity as marginal”, „ethical agent as hybrid entity”), avându-și originea în anii '60 când emigranți, venind din țări foste colonii, au pătruns în colegii și universități britanice și americane, atrăgând atenția asupra contextelor socio - culturale din țările de origine, inclusiv asupra producției literare („migrant novel”, „cultural alterity”, „idiom of exile literature”).

Critica „postcolonială” și-a creat un corpus selectat din literaturile țărilor ieșite din marile imperii coloniale europene (anglofone, francofone, lusitane, hispanofone), care acoperă spații întinse din America sau Africa. Au apărut concepte care să contextualizeze aceste studii (cultural studies) și care să arate circulația culturală între centru și margine („francofonie d'implantation”), caracterizând un univers ficțional specific („créolisation”).

Demersul critic postcolonial păstrează raportul cu inventarul analic „colonial”, care a creat deja un cod, stereotipii sub semnul „exotismului”, etichetă aplicată unei categorii de texte, care au ideile de „colonat”, „cucerire”, „dominație” drept criterii ideologice moderne de investigare, date ale antropologiei culturale, care să particularizeze construcțiile culturale din spațiul Americii latine, Caraibelor, Africii sub – sahariene, și un univers simbolic tradițional, rezistent, marcat de „ethos”. Accentul pus pe „specificitatea” universului și al discursului ficțiunii postcoloniale, dat de „hipotextul colonial / exotic”, duce la detașarea treptată, prin „ironie”, de „idealizările europene”, de „stereotipiile exotismului antilez”, în scrierile unor autori „postcoloniali” consacrați ca Salman Rushdie, Tahar Ben Jelloun, Amin Maalouf sau Patrick Chamoiseau.

Direcții ale studiilor de gen pătrund în spațiul criticii postcoloniale, urmărind problemele identitare reflectate în spațiile fictive („figure of colonised native”, „loss of colonial identity”, „anticolonial identity”) sau discriminările (din perspectiva „politicii diferenței” analizate de „feminism” - „cult of masculinity”, „colonial masculinities”, „female imperialist”, „feminist / women's studies”, „native woman question”), care legitimează valorile masculine în detrimentul celor feminine.

Recurența tematică a nostalgiei originilor constituie în egală măsură o direcție de analiză a textelor ficționale postcoloniale („myth of pure origin”, „postnational utopias”).

Discutarea unor receptări diferite de cele „eurocentrice” separă textele postcoloniale de lectura propusă de comunitățile dominante politic și social, avansează presupozitii de lectură, contextualizând ex-centric, relaționând cu zone periferice reale sau ficționale dar și cu imaginea propusă de metropolă, ducând la multiplicarea istoriei globale în multiple variante locale animate de esteticul, eticul și politicul vocilor spațiilor ex-coloniale. În jocul continuu dintre seducția atmosferei și convențiile ce ierarhizează comunitățile de interpretare, se naște „tropicalizarea” (termen echivalent cu transculturația) care înregistrează multiple acte de adaptare / adoptare culturală, a unor idei și aptitudini vehiculate de zonele coloniale de contact, ceea ce pune în raport elemente de diferență ca practici de lectură și policulturale, practici de figurare și reprezentare, valori coloniale și clișee literare; implicarea politicului ca „grilă” contextualizatoare a receptării; limitele între factual și ficțional, între memoria colonială și invenția ficțională, interferează cu fabulele identitare generând produse discursive hibride, de tipul acelor narațiuni transgresiv – identitare, proprii literaturii plasate sub semnul „marginii”. În studiul lui Alain Ricard, **Les marges de la marge: discours dominé et discours métissé** (*Revue de littérature comparée*, 2, 2005), sunt urmărite trei manifestări ale „marginalității” în textele postcoloniale: un „intertext subversiv”, de contestare a universului de emergență, „un discurs identitar” marcat de ethos, și expresia unei „deteritorializări și descenterări” care duce la o estetică de ruptură, la un dialog conflictual al culturilor. Aceste aspecte ale „transculturăției” (Pierre Brunel, Daniel Henri Pageaux, **Un espace comparatiste: la Caraïbe, Revue de Littérature comparée**, april – iunie, 2002) dau naștere unor structuri narative și tematice care au în profunzime referențialul colonial și îmbracă forma falsei literaturi confesive (în romanul feminin Mayotte Capécia – **La negresse blanche**, 1950), cea a metisajului cultural ca univers (Alejo Carpentier – **Concert baroc**), sau tematica degradării care înlocuiește „indigenismul” și „realismul magic” din proza sud-americană. Noua descifrare a semnelor lumii (după conceptele lui Michel Foucault – **Les Mots et les Choses**) face caducă viziunea eroului constructor de lume, în măsura în care textura anterioară a acestui erou s-a degradat sub efectul îndoielii, al represiunii și al absenței perspectivei, ceea ce duce la o spațializare a decăderii și punerea în scenă a acestei degradări (din romanele dictaturilor sud-americeane sau din cele care înregistrează condiția postcolonială sub pana laureaților Nobel – Naipaul, Nadine Gordimer, Toni Morrison).

Exprimarea „marginalității” a dus la intersectarea discursului dominant cu cel dominat și la deconstrucția culturală, precum și la reconfigurarea lor. Un roman alegoric ca **L’Airone. Romanzo dei fiumi equatoriali**, primul roman african scris de Arnaldo Cipolla, și apărut la Milano în 1920, surprinde situația colonială din Congo și tensiunile violente prin eșecul unui personaj, Evans, ca reprezentant tipic al sistemului colonial, o încarnare a răului, dar teritoriile coloniale sunt reprezentate printr-o feminizare simbolică (fecioara Maria, oferită de tribul său), care reprezintă inocența violentată a africanilor colonizați. Atitudinea ambiguă, iubire și ură față de Africa, este convertită simbolic în femeia pe care o dorește, disprețuiește și lovește Evans. Titlul simbolic – **Bâtlanul**, expus violenței vânătorului, trimite la această lume virgină, miraculoasă și pură, ororile și violențele lumii coloniale fiind reconfigurate prin tema degradării lumii coloniale, Africa reală dispărând în spatele ficțiunilor pitoresc – fantastice.

De la tabloul idilic al vieții africane sub regim colonial, din romanul **L’Enfant noir**, 1954, al scriitorului născut în Guineea, Camara Laye, la romanul din 1968, **Le**

devoir de violence, scris de Jambo Ouologuem, născut în Mali, care atacă mitologiile negritudinii triumfătoare ale exilului african (Africa ca un paradis), dar și sistemul de dominație politică și religioasă (atitudine a scriitorului din Mali care, prin iconoclasmul ei, i-a adus premiul Renaudot), romanul african își schimbă universul tematic, optând pentru un univers descentrat, lovit de corupția puterii, în care identitatea însăși este pusă în cauză, ca în cazul scriitorului din Guineea, Williams Sassine, al cărui roman din 1979, **Le Jeune Homme de Sable**, înregistrează aceste mutații profunde din literatura postcolonială africană, pe care intelectuali formați pe vechiul continent european le propun ca narațiuni identitare (Ahmadou Kourouma, Côte d'Ivoire, în **Monnè, outrages et défis**, 1990, redefinește universul ficțiunii postcoloniale).

Nadine Gordimer, scriitoare sud-africană, născută în Transvaal, din părinți emigranți evrei, laureată a premiului Nobel pentru literatură, în 1991 (după ce primise premiul Booker în 1974, pentru romanul **The Conservationist**), se afirma, încă din anii '50, ca una dintre cele mai importante scriitoare de limbă engleză, din Africa de Sud. Proza ei predominant introspectivă, construită pe strategii ale fluxului conștiinței personajelor, exprimă încă relațiile de putere din spațiul politic și social, mutându-se până în planul profund, dintre bărbați și femei, albi și negri.

Nimeni alături de mine, 1994, este un prim roman post-apartheid, care înregistrează atmosfera unei țări în tranziție (de la guvernarea minorității albe la cea a majorității negre), surprinse pe fondul vieții interioare a Verei Stark, o femeie trecută de 60 de ani, avocată a unei fundații, care apără drepturile oamenilor de culoare. Intelectuali și artiști, implicați în viața Africii de sud, exilați ai rezistenței care se întorc, o lume de violențe declanșate de albi și de negri, în care femei puternice învață să supraviețuiască, pe fondul unor permanente redefiniri de sine, formează universul acestui roman.

Scriitoare „combatantă” pentru cauze generoase, Nadine Gordimer configurase în **Ai lui July** viziunea apocaliptică a unui război civil devastator, dar schimbarea paradigmei socio – politice din Africa de Sud o îndreaptă spre o carte „manifest”, un roman „à thèse”, **Remorca**, apărut în mod paradoxal, cu câteva luni înainte de masacrul de la New York. **Remorca**, un titlu ambiguu, propune cititorului trei opțiuni existențiale: un emigrant ilegal, care trăiește în Africa de Sud, este de origine arabă (Ibrahim ibn Musa) și încearcă să se rupă de familia lui care trăiește într-o țară arabă nenumită, din marginea deșertului; o fiică „răzvrătită” a unui magnat sud-african (Julie Sanders), care încearcă să evadeze din situația privilegiată în care s-a născut, prin implicarea într-un mediu de tineri anarhiști; țara arabă din deșert, cu stereotipiile legate de ierarhia imuabilă a familiei arabe tradiționale, din care tânărul iubit (soț) arab evadează dorind să ajungă în America și unde tânăra vrea să rămână, ca membră a familiei în care trăiește, în condiția umilă a femeii arabe, făcându-și din Coran un punct de inserție, de regăsire în noua identitate. Rafinamentul și finețea analizei de sine, care făcuse din **Nimeni alături de tine** o carte interesantă de luare în stăpânire prin lumea interioară, a spațiului ostil, exterior, lipsesc, înlocuite de stereotipiile unui roman cu prea evidentă miză ideologică.

Feminismul, inclus în larga desfășurare a „studiilor de gen”, propune imagini mediatice, sub puterea „corectitudinii politice”, figuri de romaniere cunoscute prin premiile literare pe care le-au luat sau prin latura „exotică” și militantă a literaturii lor, marcate de „proiectul scriiturii exorcizante” (Mary Ann Caws, **The Surrealist Look**, MIT Press, Cambridge, 2004): Amélie Nothomb (**Igiena asasinului, Antichrista, Uimire și cutremur**), Sophie Kinsella (**Mă dau în vânt după cumpărături, Goana după cumpărături la New York**), laureată a premiului Nobel, din anii din urmă,

Elfriede Jelinek (**Pianista**), Marie N. Diaye (**Rosie Carpe**), laureată a premiului Femina, ca și Camille Laurens, Femina, 2000, Marie Darrieussecq, autoare de autoficțiuni, chinezoaica Shan Sa, ale cărei romane impregnate de politic au fost premiate încă de la debut, cubaneza Zoé Valdes. I se reproșează acestei literaturi ofensiv – feminine, născute în descendența Simonei de Beauvoir (**Al doilea sex**, 1949), fie caracterul intimist, psihologizant, autoficționalist, fie căderea în spațiul literaturii „noncanonice”, a clișeelelor stilistice și a schemelor narative care țin de „literatura de consum” (Barbara Taylor Bradford – **Prețul succesului**), fie accentuarea fiziologiei feminine, a exploatării senzualității (Anaïs Nin, **Delta of Venus**, **Little Birds**).

Julia Kristeva, psihianalist, romancier, critic literar, (**Geniul feminin**, **Noile maladii ale sufletului**) lega trăsăturile prozei feminine (nu feministe) de „difficultatea de a reprezenta psihicul”, într-o lume a proliferării discursurilor de tot felul, stările sufletești fiind înecate de fluxul mediatic, înainte de a putea fi narate, încercând o retragere dinspre „străinul din noi înșine” a cărui „inquiétante étrangeté” - straniețate, ne înspăimântă: „corpul cucerește teritoriul invizibil al sufletului (...) Psihianalistului i se cere, sub forme deghizate, să restaureze viața psihică, pentru a-i permite corpului vorbitor o viață optimă”.

În ultima secvență din **Noile maladii ale sufletului**, **Timpul femeilor**, Kristeva definește trei faze ale feminismului secolului XX: prima supusă unei logici a afirmării și identificării, careia i-au corespuns luptele politice, cea de-a doua, după mai 1968, cu deplasarea interesului către „specialitatea psihologiei feminine”, susținută în planul mentalităților de ruptura produsă de freudism, și cea de-a treia, cea contemporană, care are ca preocupare „contractul socio – simbolic, ca un contract sacrificial”, spațiu al disputelor culturale și identitare, ducând la proliferarea femeilor artist, a scriitoarelor etc.

O direcție interesantă o conturează în romanul feminin romancierile din spațiul Caraibelor, care propun figuri feminine copleșite de clivajele rasiale, opere ale transgresiei: Simone Schwarz-Bart, născută în Guadelupa, se face purtătoarea unor mituri din spațiul antilez (**Ti Jean l'horizon**, 1979), sau compune un roman – frescă, centrat pe forța femeii de a reprezenta coloana vertebrală a unei familii (**Pluie et vent sur Télumée Miracle**, 1972); Maryse Condé (**La vie scélérates**, 1987, **Traversée de la mangrove**, 1989), născută în Guadelupa, construiește romane – frescă ale unor comunități periferice, dublate de atmosfera particularizantă dată de construcțiile fantasticului. O figură aparte face prozatoarea cameruneză Calixthe Beyala (**Femme nue, femme noire**, 2003, **C'est le soleil qui m'a brûlé**, 1987), care și-a construit reputația de a sfida normele și tabu-urile, prin victimizarea condiției femeii, a corpului ei aflat sub puterea mutilantă a bărbatului, cultivând o estetică a ostentației sexualității delirante articulate cu ideea libertății de expresie, a trupului, a moravurilor, a cuvântului scris, într-o transgresie a tuturor codurilor sociale și lingvistice.

În expansiune sunt prozatoarele din zona Maghrebului, ca algeriana Assia Djebar, debutând în literatură cu un roman de analiză psihologică (**La Soif**, 1957) și conturându-și o linie romanescă a memoriei personale și colective, ca în **La Disparition de la langue française** (2003), care abordează manipularea memoriei de către statul algerian, simplificarea istoriei coloniale, prin punerea în ficțiune a temei memoriei și a identității victimelor și eroilor. Întoarcerea „la centru”, în cartierul algerian din care plecase protagonistul, în acel cartier a cărui structură labirintică evocă structura spațială a colonialismului, trimite la o renaștere și la o repetiție a trecutului, în care eroul devine prizonier, victimă a memoriei, după cum fotografiile îngălbenite de timp îl întorc forțându-l să scrie, să-și amintească adolescența colonială.

Patrick Chamoiseau, născut în Martinica, semnatarul unui **Éloge de la créolité**, 1990, manifest pentru „apărarea și ilustrarea” culturii creole, este deschizătorul unui nou ritm al literaturii antileze care regăsește povestirea tradițională (**Chronique des sept misères**, 1986, **Solibo magnifique**, 1988, **Écrire en pays dominé**, 1997) construită în spațiul generos al autobiografiei, al ficționalizării datelor existenței personale sau al autoficțiunii, de care vorbește Serge Doubrovsky, definind un gen care amestecă autobiograficul și ficțiunea (**Fils**, 1977).

Écrire en pays dominé este un text despre texte, despre viața scriitorului care interferează cu aceea a cărților, neputând scăpa, în sensul afirmației lui Barthes, de discursul altuia „câci autorii iubiți, cărțile iubite fac semne”, născând „la sentimenthèque, sédiments de la présence des écrivains en moi”. Pe planul jocului intertextual teoretizat, inserția acestei „sentimenthèque” în autobiografie, extrage literatura din Martinica din canonul francez, legând-o de o multitudine de zone canonice a căror moștenire și-o asumă, construind într-un capitol intitulat **Anabiose** o teorie în favoarea literaturii francofone antileze. Argumentul în favoarea scriiturii creole, ca identitate, diversitate și asumare de alte discursuri, transformă autobiograficul și maschează politicul, eticul modelului rădăcinilor, într-o dezbatere asupra interacțiunii culturale, cu spații de formare intelectuală și cheie a operei ficționale a lui Chamoiseau.

Promotor în literatură a deziluziilor și însingurării spiritelor dezrădăcinate, a problemei neadaptării culturale a omului din colonii, la realitățile lumii postcoloniale, V.S. Naipaul, născut în Trinidad, este laureatul premiului Nobel pentru literatură al Academiei Suedeze pe 2001. În argumentarea acordării premiului, „memoria lui pentru ceea ce alții au uitat, istoria celor învinși”, pe care ca narator o reînvie, este punctul de plecare pentru creionarea unui univers ficțional care accentuează „rolul figurilor periferice în semnificația mării literaturi”, care „amestecă narațiunea imaginară, autobiografia și textul documentar” pentru „a construi o imagine neiertătoare a prăbușirii în voia sorții a vechii culturi coloniale dominante, (...) istoria colonială îngrozitoare a Trinidadului (...)”. Născut în comunitatea indiană din Trinidad, făcând legătura peste timp cu străbunii lui emigranți din India de Nord și cu metropola engleză în care-și desăvârșește studiile, Naipaul, autor de romane, volume de istorie și de călătorie, evocă constant lumea a treia, dilemele și tragismul ei, găsind în propria biografie, obsesivele teme ale evadării și alienării, tema rătăcirilor îmbinându-se cu cea a declinului: „Teza mea este că lumea e pe moarte – Asia e azi doar o manifestare primitivă a unei culturi de mult sfârșite; Europa e împinsă la primitivism de circumstanțe materiale; America e o jale. Ia de pildă muzica indiană. E influențată de muzica apuseană până la ridicol. Nu mai există nici pictură, nici sculptură indiană. Caută imaginea asta – o țară sfârșită, împinsă de la spate de inerția gloriei apuse.” (**India: o civilizație rănită**, 1977). Din reîntoarcerea în Trinidad admiră încărcătura emoțională pentru cel mai autobiografic dintre volumele sale – **O casă pentru domnul Biswas** (1961), după cum lumea hindușilor emigranți în Caraibe va forma materia **Maseurului mistic** (1957); viața la Londra, dublul exil, plecarea din Trinidad și închiderea în sine, ocupă spațiul cărților **Măscăricii** (1967) și **Mr. Stone și the Knights Compagnon**, în care realitățile coloniilor și pub-urile suburbiilor londoneze, vorbesc despre singurătate și demonii ei care se fixează într-o carte: „Nu pot scrie despre un loc decât după ce l-am părăsit. Experiența trebuie să fie deplină și trebuie să pot privi înapoi.” Această viziune deziluzantă asupra lumii din colonii, dezordinea și haosul pe care nici privirea nostalgică dinspre copilărie nu le poate da identitatea pierdută, îl apropie de Salman Rushdie, a cărui existență biologică și artistică se află la intersecția metropolei și coloniei.

Observația generală asupra acestor autori de „ficțiuni identitare”, construite de „poetici ale întoarcerii”, care cumulează moșteniri și apartenențe multiple, este că între anii 1980-1990 au trecut de la o scriitură a unei națiuni la o scriitură a exilului și a expatrierii, punctul central mutându-se din interiorul unui teritoriu care vorbește despre sine, către o vedere dinspre exterior, dinspre diaspora exilului (Hafid Gafaiti, **La Diasporisation de la littérature postcoloniale**, Paris, L'Harmattan, 2005). Urmare a acestei deplasări de centru de greutate, construcția sistemelor ficționale de identificare culturală trece din sfera a ceea ce s-a numit „cultural studies”, în care scriitorul este văzut ca reprezentantul unei identități comunitare în sânul unei colectivități naționale, în sfera studiilor postcoloniale, înregistrând scrieri ale țărilor foste colonii, din unghiul rezistenței la schematizările ideologice imperialiste (ficțiunea anglofonă a Antilelor de la Jean Rhys, literatura diasporei, condiția urbană postcolonială la Naipaul, dinamica anglofonă a sudului la Toni Morrison). Distanța față de centrul de origine schimbă percepția lumii, marchează în profunzime universul imaginar (Jules Lafargue / Uruguay; Claude Simon / Tananarive; Albert Camus / Algeria), dezvoltând alterități radicale ale declinului, născute din fragmentele neasimilabile pe care exilatul le poartă cu el. Întrebat ce crede despre faptul că Fernando Arrabal și Jorge Semprun, doi scriitori spanioli, trăiesc la Paris și sunt foarte apreciați în Franța, Camilo José Cela (premiul Nobel pentru literatură, 1989) a spus pentru *Le Figaro Littérature*: „Arrabal e un mare talent. Cred că e dramaturgul cel mai interesant din lume la ora asta. Despre Semprun n-am elemente suficiente să mă pronunț. Dar cred că Semprun e un scriitor francez, iar Arrabal unul spaniol.”

Bibliografie

2002.

Avădanei, Ș., *Acolada atlantică*, Iași, Institutul European, 2001.

Bardolph, J., *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Baudrillard, J., Guilleme, M., *Figuri ale alterității*, Pitești – București, Editura Paralela '45,

Bhabha, H., *The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism*, in

Cazenave, O., *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris,

Didier, C., *Le divan de la compagnie postcoloniale*, Acta Fabula, 2/août/2005.

Gandhi, L., *Postcolonial Theory. A critical introduction*, Edinburgh University Press, 1998.

Gatens, M., *Feminism și filozofie. Perspective asupra diferenței și egalității*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Kristeva, J., *Strangers to Ourselves*, London, Harvester Wheatsheaf, 1991 / *Etrangers à nous mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

L'Afrique en marge, Revue de Littérature comparée, 2, 2005 (314)

L'Harmattan, 1996.

Le Rider, J., *Mitteleuropa*, Iași, Editura Polirom, 1997.

Literature, Politics and Theory, London, 1986.

Lloyd, E.R., G., *Pour en finir avec les mentalités*, Paris, La Découverte, 1993.

McLeod, J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, 2000.

Moura, J. M., *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Ed. Champion, 1998.

Nouailhetas, B., *Le roman anglo-indien, de Kipling à Paul Scott*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

Nouvelles Études Francophones (NEF) 1/2006.

Ricard, A., *Les Marges de la marge, discours dominé et discours métissé*, în *Revue de littérature comparée*, 2, 2005.

Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Said, E., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, 3rd edn. Penguin, Harmondsworth, 1991 [1978] (Paris, Seuil, 1970)

Said, E., *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983.

Spiridon, M., *Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe: le cas roumain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Starobinski, J., *Melancolie, nostalgie și ironie*, București, Editura Paralela '45, 2002.

Todorov, Tz., *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Iași, Institutul European, 1994.

Todorov, Tz., *Noi și ceilalți. Despre diversitate*, Institutul European, 199

L'IMAGINAIRE MYTO –POETIQUE DANS LES INCANTATIONS CONTRE LES SERPENTS : LE MOTIF DE L'OISEAU BIGARRE

Adriana RUJAN
Universitatea din Pitești

Résumé: *Le présent article se propose de mettre en évidence les mécanismes d'élaboration et de structuration sémantique du motif de l' « oiseau bigarré » des enchantements contre les morsures de serpent en rapportant ce motif au modèle formant de nature mytho-poétique de cette catégorie rituelle.*

Mots-clés : *motif, mythe, rituel*

Descântecul de șarpe (de mușcătură de șarpe) deține, în tipologia descântecelelor terapeutice, un loc singular prin caracteristicile repertoriale și de context ale întregului scenariu ritual de actualizare.

Trebuie să menționăm, în primul rând, că acest tip de descântec are în vedere o stare maladivă ce poate afecta în egală măsură omul și animalele (vite mușcate de șarpe), acestora aplicându-li-se o terapie magică identică. Același descântec se folosește și pentru mușcătura de nevăstuică, el fiind, prin excelență, un descântec „terapeutic” (Burghel, 2000).

O altă trăsătură distinctivă a acestui descântec este faptul că, deși vizează o afecțiune puțin frecventă, având chiar caracterul de „eveniment” neobișnuit, de excepție – mușcăturile de șarpe reprezentând cazuri rare, cel puțin pentru om – textele de descântec de șarpe înregistrează toate tipurile structurale ale acestui gen, cu ample dezvoltări de variante tematice și combinatorii, a căror paradigmă este comparabilă, poate, doar cu aceea a descântecelelor de bubă sau de deochi.

În indexul structurilor „poetice-magice” stabilit de Nicoleta Coatu (Coatu, 1998, p.151 urm.) descântecul de șarpe este menționat pentru a ilustra doar tipurile de structuri „contrastive” (p.205,) „structuri încifrate” (p.212) și „structuri imperativ / enumerative + oximoronice + narative” (p. 275); el se regăsește, însă, în toate cele 14 modele structurale înregistrate de cercetătoare, unele cu dezvoltări speciale.

În cadrul structurilor narative, de pildă, descântecul de șarpe construiește o variantă narativ-descriptivă în care se prezintă lupta dintre șarpe și broască într-un cadru cu elemente de sugestie simbolică (apă, alun), broasca fiind desemnată învingătoare – sugestie a înfrângerii bolii: *Pe sub malul Dunării, / pe sub trei tufe de alun / broasca cu șerpele se mănca. / Broasca dovedea, / șarpele peria / de la Cutare* (Gor, p. 395).

O dezvoltare particulară o reprezintă, în cadrul structurilor „dialogice” (structuri în care descântătoarea intră în dialog fie cu destinatarul, fie cu agentul magic), variantele în care căutătorul leacului întâlnește șarpele (agentul malefic) și dialoghează cu el, aflând mijloacele terapeutice: *Bună ziua în Dudău! / - Ce păzești aici, șarpe rău? / - Iaca stau! / - Nu mai sta / și haide spune leacul (lui X) mele. / Leacul (lui X) e ...* (F.Ag 316).

Considerăm că locul privilegiat pe care descântecele de șarpe îl dețin în sistemul acestei categorii rituale are, pe de o parte, o determinare intrinsecă, ce ține de prestigiul șarpelui în constelația simbolică a principiului feminin din culturile tradiționale și chiar în stratul religios creștin (cf. Zimmer, 1994, p.60 urm., Dicț., 1994, III), de proiecția mitologică în prelungirea căreia se situează și descântecul ca rit. Dacă

în cazul celor mai multe tipuri de descântec agentul malefic este reprezentat prin personificare - în plan lingvistic prin conversiune denominativă (numele bolii personificate devine nume propriu, adesea prin extensiune în cuplu): *Apucatul, Buba, Deochiul, Moima, Muma-Pădurii, Ielele, Strânsul - Strânsoaica, Ceas Rău - Ceas Răuroaica, Strigoitul - Strigoaica, Priculicii - Priculicioanele* etc., ipostaze ale Răului indeterminabil, descântecul de șarpe se aplică unei situații reale: întâlnirea sau contactul direct cu un șarpe și mușcătura lui. Dincolo de această situație privită ca eveniment verificabil, intrarea în starea de boală și determinările ei se supun mecanismelor de elaborare a imaginarului descântecelor ca univers ficțional formalizat: sub presiunea modelelor formante ale genului, întâlnirea cu Șarpele este reprezentată ca având loc în coordonate spațio-temporale necontingente, devenite exemplare, semnificative din punct de vedere mito-poetic: *fântâna lui Lespezaure* (F.Ag., 311), *Fântâna Gerului* (Codin, 594), *fântâna lui Ghenare* (F.Ag., 310) ș.a. Șarpele însuși capătă, prin personificare și proiecție mitică, atribute numenale, fiind tabuizat în apelative indirecte: *Belisar* (G.Dem. 460), *Pitpariu* (F.Ag. 309), *bărarul* (Codin, 593), *Spinariu* (Codin, 592), *Bola* (F.Ag. 313), *Chivere, nechivere* (Codin, 591) ș.a.

În structurile direct imperative ori epico-dramatice ale descântecelor de șarpe un interes special prezintă motivul pe care îl vom numi *pasăre pestriță / pe bucen de viță*, unde interrelaționarea variantelor ne oferă posibilitatea reconstituirii unui scenariu mito-poetic și ritual care, deși obscur în determinările sale, devine vizibil în articularea și evoluția configurației sale structurale și semantice.

În formele cele mai frecvent întâlnite motivul se prezintă într-o structură epico-descriptivă, în care lanțul semantic dintre desfășurarea textuală și eficiența magică preconizată este adesea întrerupt: *o pasăre pestriță* (în variante: *păsărică pestriță* – F.Ag.316, *pasăre pistricioară* – Gor., 405, *pasăre mistrie* – F.Ag. 303, *pasăre pistruiie* – F.Ag. 302, *păsăruie – ruie* – Codin, 593, *păsărică gălbeoară* – F.Ag.300, *pasăre albă codalbă* – F.Ag.305 ș.a) zboară din cer ori se urcă pe un bucen de viță-de-vie (*butuc, buștean, bucium*); bucenul se aprinde / se umflă și plesnește, vine o ploaie și îl stinge, iar stropiturile de apă, ca și aruncarea peste gard a bucenului sau a unei vițe de vie tăiate înseamnă alungarea bolii, vindecarea de mușcătură: *Păsăruică mică, / Pe bucen se suie, / bucenul se aprinse, / veni o ploaie și-l stinse / Și noi luarăm apă și-l udarăm pe N. / Și decât îi trecu...* (Codin, 593); *Păsăruie, ruie / Pă bucen să suie... / Stropitură dă apă aruncată, / Mușcătură dă șarpe vindecată...* (Codin, 583). În alte variante ale structurilor epice având ca protagonist pasărea pestriță, aceasta calcă-n piatră, care „trăsnește” și produce, prin efect magic de analogie, plesnirea șarpelui: *Sfântă Troiță / Pasăre pestriță / Calcă-n piatră / Piatra a trăsnit / Șarpele- a plesnit / La un loc cu nașu / Nașu alunașu. Mă- nchin cu descântecul / Și Dumnezeu să vie / Cu leacul.* (F.Ag., 306)

Pe acest palier de lectură pasărea pestriță pare a fi o reprezentare a actantului benefic și a unei acțiuni de contracarare: *Trecui pe lângă o fântână / Cu un băț de alun în mână: / - Ce lucrezi, șarpe rău, acilea în dudău? / Vino și vindecă mușcătura ta / De la animala mea! / Păsărica pestriță se urcă pe butuc, / Butucul se aprinsă, / Nouă ploi plouă și focul se stinsă. / Viță tăiată, peste gard aruncată / Bubă de șarpe vindecată.* (F.Ag., 315). Ea este invocată în alte variante să asigure nemijlocit efectul de vindecare: *Pasăre pestriță, / Dă-te-n cer, / Dă-te-n pământ, / Dă-te-n bucium verde! / Buciumul se aprinsă, / Dă-te, ploaie stinsă, / Năvală la stuful cu alun, / Alunul / Unde leapădă șarpele veninul.* (F.Ag., 304).

O variantă narativă mai amplă deține în structura sa o secvență explicativă privind prezența misterioasă a păsării pestrițe, care se relevă a nu fi altceva decât o

metamorfoză a șarpelui: *Pleacă Iacob la râul lui Iordan / Să bea apă, / Să-ntâlni cu N. (om ori vită) în cale: / O mușcă și-o turbură, / Îndărăt să-nturnă, / Păsărică pestriță se făcu, / Pă bucen se sui...* (Codin, 593).

În numeroase variante, de frecvență și răspândire în întreaga arie românească (cf. Gor., 401 bibliografia variantelor) pe care le considerăm „derivate” din această structură amplă cu valențe mitologice, *pasărea pistrui* se prezintă ca metaforă propriu-zisă a șarpelui, substituție operată și explicitată prin conservarea secvențelor din desfășurarea epică a motivului: *Tru găleată, tru găleată, / pasere pistrui / pe viță de vie se suie, / pe (Cutare) îl mușcă / de otravă-l venină. / Vița de vie o tăiai, / peste gard o arunca, / mușcătura de șarpe o vindecă, / de venin și otravă îl desvenina, / cu alun și boj îl descântai.* (Gor., 401).

Atribuirea acțiunii malefice de înveninare face, în sfârșit, din figura păsării pestrițe o metaforă divulgată: *Pasere pistricioară, / prin tufe ai venit, / te-ai azvârlit, / pe Cutare l-ai ciupit; / Trupu lu Cutare / s-a umflat, / s-a veninat. / Maica Precista a alergat, / viță de vie neagră a tăiat, / peste gard a aruncat/ trupu lu Cutare s-a desumflat* (Gor., 405).

Raportarea la mit a motivului „pasăre-pestriță” ca relație ce transcende simpla substituție metaforică este argumentată și de identificarea, în variante, a unei componente sacrificiale susținute de întregul edificiu imagistic al motivului, în articularea căruia identificarea șarpelui agent malefic cu Șarpele mitologic devine relevant. Uciderea șarpelui ca mijloc terapeutic eficient se regăsește îndeosebi în structurile imperative: *Cătă una, / Cătă Buna / Părălușă de argint: / -Da tu, șarpe, ce-ai gândit? / Pă N. ai prăpădit / Eu cu boziu și cu alun / Te-oi descânta, / Pă N. l-oi vindica, / Pă tine peste mare te-oi arunca, / Ca cicoarea te-oi usca, / Pe N. l-oi vindeca* (Codin, 593), sau, într-o formulă imperativă concisă: *Șarpele să crape, / omul de moarte să scape* (F.Ag., 258).

Ca element asociat acestei componente se prezintă motivul „fată pupuiată” (cucuiată): aceasta pregătește, stând pe un vârf de piatră (sugerare a înălțimii, ce clarifică și recurența păsării „suite” pe bucen) *o pâine de cenușă / și cu lapte de căpușă, pe care șarpele o va mânca / și va crăpa* (Bârlea, 1924, 367) producând în revers „desumflarea”, dezveninarea bolnavului. Motivul este în măsură să sublinieze semnificația aruncării peste gard a vrejului uscat de vie ca analogon al anihilării șarpelui, gest verbal marcat în descântecele cu structură direct imperativă: *Șarpe solzos / cu dinții de os, / Șarpe gălbui / cu ochii crăpui, / Io te-am descântat, / Limba ți s-a uscat, / Capul ți-a secăt...* (G. Dem., 460).

Ca mijloc de anihilare figurează în descântecele de această factură și imperația adresată șarpelui de a-și bea propriul venin: *...Osul sănătos / dă veninul jos / și șerpele dihu / să-și beie veninul* (Marian, 1886, 224).

Motivul „pasăre pistrui” structurează și descântecele de „legare a șarpelui”, actualizate ca exercițiu al puterii magice (hipnotizare), având ca efect faptul că „șarpele să zăpăcește și nu poate să fugă, atunci de voești îl ia și umblă cu dânsul, însă nu ești slobod niciodată să-l omori, că pierzi puterea deasupra lui. (...) Și când voești să-i dai drumul sau a apucat de a intrat în gaură, îl dezlegi ca să nu moară acolo” (Gor., 401 – 402), care menționează explicit interdicția de a omorî șarpele prezentă în sistemul de credințe și superstiții ale poporului, ecou al reprezentării sale arhetipale.

Ca transpoziție în actu a unui model mitic, descântecul de șarpe ca rit verbal conservă și cristalizează, în paradigma de teme și motive dezvoltate, un act de vindecare eficient și radical, prin reinstaurarea situației primordiale de sănătate a bolnavului, corelat cu anihilarea, de o manieră la fel de radicală, a răului întruchipat de șarpe.

În practica reală a descântatului de șarpe, ce se aplică unei stări de boală cel mai adesea incurabile, conștientizate ca atare de actanți, actualizarea textului de descântec apare mai curând ca un demers compensatoriu, de trăire, prin sustragerea din timpul profan, a unei experiențe necontingente, ascunse sub forma reprezentărilor figurative, din categoria imaginarului, ca preludiu al postexistenței. Descântecul de șarpe, în structura, aplicația și determinările sale deschide o poartă spre complexitatea abia întrezărită a practicilor psiho-terapeutice umane și ne oferă prin aceasta drumul unui act de cunoaștere inepuizabil.

Abreviații – Bibliografie

- Blaga, 1937 – Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Fundațiilor Regale, 1937
- Burghel, 2000 – Camelia Burghel, *În numele magiei terapeutice*, Zalău, Editura Limes, 2000
- Coatu, 1998 – Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiționale*, București, Editura Bic All, 1998
- Codin – Constantin Rădulescu-Codin, *Literatură populară, I, Cântece și descânțece ale poporului*, Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb, Studiu introductiv de Dan Simonescu, București, Editura Minerva, 1986
- Dicț., 1994 – Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, III, București, Editura Artemis, 1994
- Durand, 1977 – Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977
- F. Ag. – Adriana Rujan (coordonator), *Folclor poetic din Argeș – Descânțece* -, Pitești, Editura Paralela 45, 2006
- G. Dem. – G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi, Prefață de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva, 1982
- Gor. – Artur Gorovei, *Descânțecul Românilor. Studiu de folclor*, București, Regia M.O. Imprimeria Națională, 1931
- Marian – Simion Florea Marian, *Descânțece poporane române*, Suceava, Tipografia Lui R. Eckhardt în Cernăuți, 1886
- Zimmer, 1994 – Heinrich Zimmer, *Mituri și simboluri în civilizația indiană*, București, Humanitas, 1994

L'OUI-DIRE ET LA NEOLEGENDE

Adrian SĂMĂRESCU
Universitatea din Pitești

Résumé: La légende représente l'une des catégories folkloriques qui, par l'entrée dans l'atmosphère de la mentalité de type citadin, n'a pas perdu ses particularités structurelles mais elle les a seulement adaptées du point de vue fonctionnel. Pour ce nouveau cadre de manifestation, nous proposons le terme de „néo-légende”.

Mots-clés : légende, folklore, mentalité

A considera legenda modernă (urbană, contemporană) sau bancul drept specii folclorice nu mai reprezintă de mult un moft. Categoriile "clasice" s-au restructurat, au suferit profunde mutații funcționale, unele chiar au dispărut, pentru ca altele să le ia locul. *Folclorul nu e imuabil, el are caracter istoric* (Amzulescu); el trebuie să ia forma spațiului și timpului pe care le "ocupă". E o tehnică a adaptării care îl face să fie la modă sau să cadă în desuetudine.

Cum a reușit legenda să predea ștafeta peste secole ? Denominația propusă pentru dimensiunea diacronică - **protolegenda, legenda, neolegenda** - dincolo de rațiunile metodologice, constituie și o dovadă că, deși supusă evanescenței, legenda nu și-a încetat niciodată existența. „Supraviețuirea” nu s-a datorat faptului că o anumită temă ar fi traversat istoria de la un capăt la altul; *formarea legendelor nu este un fenomen al trecutului; legendele se nasc în fiecare clipă* [A. Van Gennep, *Formarea legendelor*, Iași, Polirom, 1997: 183].

În parametrii folclorului contemporan, legenda e o formă a epicii populare în proză, o povestire (*story, récit*) despre o întâmplare recentă, purtând amprenta autenticității. Face trimitere deci la un referent din imediata apropiere a momentului zicerii ("întâmplare recentă"), distanța relativ mică dintre contextul genetic și contextul locuționar fiind o caracteristică a textelor folclorice contemporane. Unele produse în cod oral permit chiar măsurarea riguroasă a ecartului cronologic dintre eveniment și transpunerea acestuia în text.

Atributele legendei își găsesc lesne justificarea: pe criterii temporale vorbim de legenda contemporană; raportat la spațiul în care se propagă - legenda urbană; prin opoziție cu legenda clasică - legenda modernă (Helmut Fisher le numește legende ale cotidianului). S-au conturat așadar câteva perechi, pe baza cărora putem identifica trăsăturile noului discurs legendar, dar și ale contextului care le generează.

Imitația (sau contra-imitația) constituia *dispoziția mentală* a legendei "clasice"; pentru legenda actuală ea nu mai e funcțională. André Jolles urmărește procesul restructurării acestui mecanism, punând față în față sfinții - ca reprezentanți ai "aripii conservatoare" și sportivii - ca reprezentanți ai "noului val". Sfinții săvârșeau minuni, mărturia aceluia act supranatural dând naștere cultului sfântului respectiv; sportivii stabilesc recorduri atestate prin premii și trofee. Sfinții erau imitați pentru că atunci sacral era o valoare ordonatoare supremă; acum, sportivii sunt transformați în idoli, sunt "mitizați" (s-a produs în contemporaneitate o re-amestecare a noțiunilor mit și legendă).

Avansarea în grad (trecerea persoanei atestate istoric la rangul de personalitate) e deja o procedură generalizată la nivelul legendei moderne; Hagi, Miron Cozma, Ogică

reprezintă trei tipuri "legendare" - al învingătorului, al justițiarului, al căutătorului de comori. Procesul de "legendarizare" a fost grăbit de aportul mijloacelor de comunicare în masă, fără de care ecoul actelor lor nu s-ar fi propagat pe spații largi atât de rapid (se vorbește de o adevărată psihologie a comunicării în masă).

Rolul jucat de mass-media în difuzarea legendelor, dar și în crearea lor, trimite la o altă particularitate a producțiilor folclorice moderne, și anume, trecerea foarte rapidă din oralitate în scripturalitate. Rubricile de "fapt divers" se constituie adesea în nuclee legendare; unele rămân la stadiul de "informație", cele mai multe însă primesc diferite ingrediente prin colportare succesivă. Cu cât evenimentul sau persoana la care face referire "știrea" sunt mai cunoscute, cu atât adaosul folcloric este mai bogat.

În cazul legendei contemporane, "gestația" textului folcloric e practic anulată, multe povestiri - ce au *in nuce* un început de structură - născându-se "spontan". La fel, cenzura exercitată de colectivitate este neutralizată. Povestitorul poate aborda orice subiect, chiar și teme care erau altădată tabu, fără să mai respecte canoanele tradiției și fără să se mai teamă de "represalii". În cazul în care narațiunea lui nu se înscrie în orizontul de așteptare al receptorului, are posibilitatea să se retragă pe poziția intermediarului (povestitor-colportor) sau să nascocască alte subiecte folosindu-se de modelele preexistente (povestitor-creator).

Nu lipsită de interes este relația dintre **legendă** și **zvon** ("Omul de astăzi poate fi la fel de credul ca și omul Evului Mediu", spunea Neil Postmann). Definim zvonistica drept "ceva auzit de la *cineva* și dat mai departe ca *altceva*"; cu o altă formulare, zvonul e rația zilnică a legendei, iar legenda e postludiul zvonului. Legătura osmotică între legenda citadină și zvon este viabilă atâta timp cât zvonul se zbate în ipotetic. Odată confirmat sau infirmat el devine minciună sau adevăr; zvonul moare, de regulă, la fel de repede precum se naște. Cât privește raportarea celor două categorii la factorii spațiu și timp, viteza de propagare a zvonului e mult mai mare decât cea a legendei, numai că spațiul de manifestare e mult mai restrâns.

Lăsând deoparte considerațiile oarecum speculative, ne vom raporta la studiile consacrate legendei contemporane. Nașterea ei ca text e urmarea unui întreg proces în care acționează trei categorii de factori: performerul, contextul cultural și contextul situațional (locuționar). Gary Alain Fine închipuia diamantul folcloric funcționând ca o adevărată "mașină de tocat" în care intră categoriile sus-amintite, rezultatul "prelucrării" fiind conținutul narativ (textul). Caracterul compozit al materiei prime determină un text proteic, variabil (Bill Elis caracterizează legenda urbană drept *specie cameleonică*). Ea își schimbă rapid și forma și conținutul, nu de puține ori migrând spre alte categorii. Nicolae Constantinescu remarcă interrelaționările dintre banc - anecdotă citadină - legendă contemporană [în R.E.F., nr. 5-6/1995, pag. 594].

Căutătorii de comori

Modul în care magia tezaurului dacic se reactivează în timp poate constitui în sine un studiu de caz. Primul care a scris despre uriașa comoară găsită de romani în Munții Orăștiei a fost grecul Criton, medicul curant al împăratului Traian. Dio Cassius, în „Istoria romană”, pomenea de 165.000 kg de aur și mai mult decât dublul acestei cantități de argint. Multă vreme, blestemul comorii i-a ținut la distanță pe căutători. Se zice că, înainte de a muri, Decebal a rostit un aprig blestem, prin care cei care vor dezvălui străinilor ascunzătorile comorilor vor fi pedepsiți de Zamolxe, iar cei care le vor găsi, nu se vor putea bucura de ele.

Pe măsura trecerii anilor, oamenii și-au mai învins teama mitologică și au cedat ispitei de a căuta. Pe la 1500, în Țara Hațegului nu se mai știa aproape nimic

despre cele petrecute în vremea cuceririi romane. Pentru prima oară de la căderea Sarmizegetusei, abia în secolul al XVI-lea, umanistul maghiar Gaspar Heltai menționează existența unui mare oraș dispărut. Pe la 1785, arhivele Transilvaniei pomenesc un anume David Albu, țăran din Chitid, participant la Răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan, despre care se spune că visa diferite locuri din regiune, unde ar fi ascunse comori. Omul moare, luând cu el taina, dar sătenii încep primele incursiuni organizate pentru depistarea locurilor dezvăluite oniric. În 1802, câțiva copii care umblau cu turmele de oi prin pășunile înalte de pe culmea Grădiștei descoperă mai multe monede de aur. Reveniți cu forțe proaspete, dezgroapă circa 400 de monede de aur masiv. Autoritățile maghiare trimit jandarmi pe Valea Grădiștei, iat țăranii suspectați că ar deține bani din aur erau puși să inhaleze fum de usturoi ars până mărturiseau totul. S-a reușit astfel confiscarea câtorva sute de monede. În 1948 a vine în Munții Orăștiei Constantin Daicoviciu, fără să descopere însă vreun tezaur. În 1990 începe săpăturile basarabeanul Andrei Vartic, director al unui fantomatic Institut al Civilizației Dacice din Chișinău. Acesta va fi acuzat public de “braconaj arheologic”. În 1996, un țăran sărac, cu gospodăria izolată în marginea platoului Luncanilor, a descoperit o căldare plină cu monede din aur, pe care a pus-o la dispoziția autorităților, cerând contravaloarea în bani. Statul român, prin instituțiile sale abilitate, nu a dispus de mijloacele financiare necesare pentru achitarea întregului lot de monede. O altă sursă pomește, pentru același an, descoperirea lui Ioan Pricajcan - peste 300 de monede din aur și argint -, pe care le-a vândut Muzeului Național de Istorie, în schimbul unui milion de lei/bucată (în Occident, o monedă era evaluată de casele de licitație la cca. 2500 de dolari). La începutul anului 1997, Interpolul preia de la Poliția maghiară un cetățen român, cu domiciliul în Orăștie, asupra căruia au fost găsite - nedeclarate la vamă - 200 de monede tip *koson* (monedă de 9,8 grame și 24 de carate, evaluată la 10000 de dolari). Tot în 1997, Guvernul emite Hotărârea nr. 523, prin care instituie paza militarizată a cetăților dacice din Munții Orăștiei, iar Ministerul Lucrărilor Publice și Amenajării Teritoriului dă publicității un proiect de protejare patrimonială a acelor locuri.

O statistică neoficială număra pentru intervalul 1998-2000 o medie anuală de 4000 de căutători de comori, dotați cu detectoare de metal de ultimă generație, laptopuri, hărți prin satelit, gps-uri. Oamenii vorbesc despre adevărate filiere de căutători - sârbești, moldovenești, ucrainene, chiar mafia rusă. Zvonurile sunt întreținute de schimbarea rapidă a situației materiale a unor localnici, până mai ieri modești. Suntem în fața unei constante mentalitare autohtone care stipulează că cei care s-au îmbogățit, ori au găsit comori, ori au furat.

În 1999 a apărut pe internet, la adresa www.globaldiscovery.com, o pagină care făcea reclamă Sarmizegetusei, ca paradis al căutătorilor de comori și care conținea o ofertă pentru „expediții arheologice” de două săptămâni vizând descoperirea tezaurului dacic, contra sumei de 3600 de dolari. În acest nou Eldorado mulți și-au încercat norocul...

Numai că puterea blestemului nu s-a stins, iar duhul comorii nu poate fi îmblânzit. Dacă se întâmplă vreo nenorocire într-o casă, dacă un copil se naște cu handicap, dacă cineva e mușcat de șarpe, se crede că în familia aceea au fost căutători de comori. Ba chiar, cică atunci când a fost descoperită prima comoară după 1990, câinii și-au schimbat culoarea, le-a apărut o dungă pe greabăn și au căpătat „uitătură de lup” [M: Petrescu, „Sfârșitul unei legende: aurul dacilor”].

Odiseea continuă...Brățărilor dacice activează o serie de motive, precum: furtul (dispariția temporară și reapariția), expunerea publică în muzee, transportul secret, paza ultramilitarizată, dubiul original-copie etc.

Autostopista fantomă

Ioana Fruntelată analizează o variantă a legendei autostopistului dispărut, relatată de ziarul „Independent”, din 27 august 2001, în registrul stilistic și funcțional al jurnalismului senzațional: „Mireasa de la Radovan, năluca șoferilor”. Începutul legendei doljene se înscrie în tipic: *Se spune că în urmă cu câțiva zeci de ani, în comuna Radovan a fost nuntă mare*. Protagonisti sunt mirele și mireasa, frumoși din cale-afară și iubindu-se nespus. Chiar în toiul nunții, mirele este ucis de o bandă de hoți. De durere, mireasa fuge în pădure și se spânzură. Sătenii o îngroapă, numai că ea nu-și găsește liniștea. Șoferilor care străbat drumul din pădure li se arată, *într-o curbă și învăluită în ceață*, o frumoasă mireasă. Cei care răspund semnelor autostopistei de ocazie și o iau în mașină mor într-un accident. Sătenii spun că în nopțile liniștite de vară, din pădure se aud urletele de durere ale miresei care își plânge iubitul. Ca să scape de fantoma ei, sătenii au vrut să-i bată un țăruș în inimă, dar nu i-au mai găsit trupul. Se zice că nu se va opri decât atunci când va găsi un șofer care să-i semene mirelui.

„Autostopistul dispărut” este o temă larg atestată în câmpul legendei contemporane, schema generică a tipului fiind compusă din următoarele secvențe: 1) o tânără atrăgătoare face autostopul (de regulă noaptea, pe ceață sau pe un drum cu sinuozități); 2) șoferii singuri, bărbați, iau în mașină pasagerul de ocazie; 3) la un moment dat (în curba morții, la capătul podului, pe buza prăpastiei) pasagerul dispare misterios; 4) șoferul află șocat că persoana pe care a transportat-o era moartă de mai mult timp.

Varianta selectată de Fruntelată pentru analiză suplimentează „prototipul” cu mai multe mărci, esențiale fiind comportamentul vindicativ al pasagerei, precum și ritualul - ratat - al neutralizării fantomei. *Elementul cel mai interesant din varianta doljeană este adaptarea temei recurente la tiparele mitico-rituale ale mentalității folclorice. Astfel, mireasa apare pe ceață, în curba periculoasă ce trece prin pădure, punct nevralgic bine cunoscut al traficului rutier din zonă, dar și topos arhaic, marcând locașul consacrat al reprezentărilor mitice feminine cu valențe erotic-malefice (Fata Pădurii, Ielele). În același timp, referirea la o încercare neizbutită de a îndeplini un rit apotropaic (înfigerea țărușului în inima strigoiului) sporește aluviunile mitice ale tratării temei. Motivul tabu-ului („nu trebuie să primești mireasa în mașină”) provine din fondul epic folcloric străvechi, putând fi interpretat și ca o variație a interdicției din basm și din mit („nu te uita înapoi”) ce marchează intersecția a două planuri cognitive sau ontologice: raționare/imaginare, viață/moarte* [Fruntelată, 2006: CFA, nr. IX-X].

Contextul genetic - real sau doar presupus - plasează evenimentul în sfera *excepționalului* care violentează normele: ratarea prin accident a matrimoniului (uciderea mirelui și autosuprimarea miresei) este receptată ca o ruptură ce nu-și află explicația în ordinea firescului. Trecerea bruscă de la dimensiunea erotică la cea thanatică nu poate fi mediată decât de o metalogică de tip legendar, acceptată convențional și nu verificată „științific”. Asistăm la o schimbare de roluri: nu mireasa este răpită ca în ceremonialul nupțial, ci ea îi răpește, dincolo de hotarele lumii acesteia, pe cei care îi răspund chemării. Dintr-o altă perspectivă, autostopul poate fi substituit cu motivul capcanei/probei, cei care nu dau curs semnalelor fetei-ispită supraviețuind și transformându-se, în plan discursiv, în martori ai întâlnirii cu supranaturalul. În acest caz, legenda contemporană comunică tematic și funcțional cu *memorata*, nu numai prin raportul narator-personaj, ci și prin tehnica argumentativă, ca probatoriu al întâmplării.

Zvonuri cu potențial narativ

Multe dintre produsele folclorice contemporane își selectează drept personaje indivizi suficient de cunoscuți, astfel încât să nu mai necesite o caracterizare preliminară și să suporte mai ușor suplimentul de atribute. E cazul sportivilor, al actorilor, al șefilor de stat, adică al personalităților. Se vorbea insistent prin anii '80 despre existența unei pelicule porno autohtone, cu Florin Piersic și Angela Similea în rolurile principale; nu puțini erau cei care acredita povestea, pigmentând-o cu amănunte picante, cu detalii de fini observatori. Practic fiecare „martor” compunea propriul scenariu, „acțiunea” filmului reducându-se la stereotipii vechi de când lumea. Astfel de vizionări (noaptea, în locații ce nu puteau fi dezvăluite, cu tovarăși al căror nume nu era divulgat) întrețineau misterul și confereau un oarecare prestigiu prin accesul la informații tabu.

Legenda care a circulat pe buzele microbiștilor după victoria „Stelei” din finala Cupei Campionilor, din mai 1986, are un indice de narativitate ridicat. Echipa campioană a României este prezentată ca o trupă de gladiatori ai Estului, plecată să cucerească Occidentul. Eroul finalei, portarul Duckadam, este reprezentantul *unicității* (singurul din lume care a parat patru lovituri de la 11 metri consecutive). Urmează primirea triumfală la întoarcerea în patrie (consacrarea) și răsplătirea: Duckadam este dăruit cu o mașină *nemaivăzută*. Cadoul stârnește invidia lui Nicu Ceaușescu, odrasla președintelui țării, care și-ar fi dorit mașina. Pentru că nu cade la pace cu proprietarul de drept, Nicu îl rănește prin împușcare pe Duckadam, eveniment ce ar explica și ulterioara dispariție din lotul „Stelei” a *eroului de la Sevilla*.

Mediul microbiștilor se dovedește a fi bun conducător narativ, dacă nu și producător. Declanșatorul discursului justificativ îl constituie nevoia de împăcare cu o realitate dureroasă, traumatizantă chiar. După finala pierdută de Steaua în 1989, în fața lui AC Milan, cu scorul de 4 la 0, s-a lansat ipoteza rejucării meciului. Lipsa de reacție a jucătorilor echipei române a fost pusă pe seama unei substanțe halucinogene strecurate în mâncare, UEFA deschizând o anchetă și anulând rezultatul confruntării.

Legende-zvon în care sunt implicate personaje din lumea sportului sunt și cele referitoare la aventura dintre Nadia Comăneci și Nicu Ceaușescu sau la cuceririle lui Ilie Năstase (care s-ar fi culcat cu peste 2000 de femei). „Copilul teribil al fotbalului românesc”, Adrian Mutu, a făcut să curgă multă cerneală tipografică, dar a generat și o serie de povestiri orale.

O temă frecvent, dar atent, invocată în regimul comunist era trecerea frauduloasă a graniței, pe Dunăre, cu butelii umplute cu azot sau cu plute improvizate; mai târziu, plecarea din țară se făcea în mărfare sau tiruri care străbăteau Europa. Emigranții deveneau, în discursuri legitimize, semi-eroi care au păcălit sistemul incapabil să le ofere un trai decent.

Poveștile despre existența unor secte care răpeau copii și le furau organele deveniseră aproape un mijloc coercitiv de educare, menit să înlocuiască perimatul *bau-bau* care nu mai speria pe nimeni. Accentul cădea pe motivul raptului și nu pe cel al prelevării de organe. Sensul se schimbă în zilele noastre, iar impactul la receptare sporește în relatări despre mașina *neagră*; ce accidentează voluntar un copil, apoi sub pretextul transportării la spital îl răpește. Efectul e amplificat prin înlocuirea mașinii cu o salvare care umblă pe străzi lăturalnice, tot cu scopul de a racola victime ale căror organe interne să fie transformate în bani pe piața neagră. Au fost numeroase cazuri mediatizate despre ambulanțe alungate cu pietre de teama mașinii „fantomă”.

„Dracul la discotecă” reprezintă, se pare, prima legendă urbană cunoscută peste Ocean. Scenariul aduce cu legenda Sântoaderilor. Cea mai frumoasă fată din club este curtată de tipul „străin”; numai că, atunci când aceasta se apleacă să își ia de sub masă obiectul căzut, observă că partenerul ei are copite (la șezătoare, româncea se apleacă să-și

ridice fusul și constată atipicitatea nou-venitului). Tema s-a transformat la noi sub presiunea locului interzis: nu mergeți la discotecă, pentru că oameni iresponsabili te înțepă cu un ac infestat cu HIV! Nu particularitățile fizice ale personajului trădează aici apartenența la zona maleficului, ci intenția contaminării.

Teama de răspândire a unor epidemii a stat și la baza zvonurilor cu otrăvirea apei la revoluție (o excelentă reclamă mascată care a crescut vertiginos vânzările la apă minerală); mai aproape de noi, un efect mentalitar - și comercial - asemănător l-a avut episodul gripa aviară. Tematic, legenda modernă e atât de întinsă încât foarte puține sunt domeniile pe care nu le-a atins. Orientativ, prezentăm câteva dintre tipurile legendelor din antologia profesorului Rolf Wilhelm Brednich de la Universitatea din Göttingen: *Automobil și transport, Mâncare și băutură, Medicină și droguri, Superstiție și supranatural, Oameni dispăruți, Studenți și profesori, Video și computer, Vânătoare și pescuit, Curiozități* etc., etc.

De orientare futuristă, puternic ancorată în post-modernism, legenda actuală nu e deloc străină de nuclee narrative foarte vechi. Orientarea ei tematică deși pare prospectivă, sondează prezentul și face dese incursiuni în trecut.

Bibliografie

- Barthes, Roland, *Mitologii*, Institutul European, Iași, 1997;
Constantinescu, Nicolae, *Legenda contemporană sau urbană* în REF, nr.5-6/1995, Editura Academiei;
Constantinescu, Nicolae, *Implicații teoretice în delimitarea categoriilor narrative contemporane*, în "Memoriile Secției de Filologie, Literatură și Arte", Seria IV, tomul X, 1998, Ed. Academiei, București, 1990;
Frumelată, Ioana Ruxandra, *O variantă din 2001 a legendei autostopistului dispărut*, în „Caiete folclorice Argeș”, nr. IX-X, 2006;
Goția, Anca, *Legenda modernă*, în "Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane", Sibiu, II, 1995, Ed. Academiei
Hedeșan, Otilia, *Între mit și contingent, Săvuță*, în "Miorița", nr.4-5/1998;
Jolles, Andre, *Formes simples*, Editions du Seuil, 1972;
Petrescu, Marius, *Sfârșitul unei legende: aurul dacilor*, <http://www.formula-as.ro/reviste> 417.

POLITICAL SYSTEM AND INDIVIDUALITY IN BURMESE DAYS AND NINETEEN EIGHTY-FOUR

Minodora SIMION
Universitatea “Constantin Brancuși”, Tg-Jiu

Abstract: *Orwell is a political writer mainly because he recognized the way in which political power influenced the lives and aspirations of ordinary people. Thus we read Burmese Days and Nineteen Eighty-Four not so much for its specifically political message as for what it has to say about human vulnerability in the face of political power and that will be the object of my article.*

Keywords: aspirations, human, political power

Orwell was concerned not only with political thought but also with moral thought and focused on and made judgements about human conduct too(not only about political conflict).

Flory of *Burmese Days* is permanently marked, both literally and figuratively. His ugly birthmark that glows or fades according to his emotional needs seems to be the mark of Cain: it identifies him and disallows his escaping his fate, which is obviously to be marked from birth for some role. It can also symbolize his alienation from his fellow Europeans and each time Flory sets himself in position it must be with his “good” side to the person he wishes to impress. In Karl Fr.’s view, it is clearly a physical manifestation of a psychological weakness and it follows Flory through every emotion, lighting up and announcing a disconcerted man.

Caught by what he is, marked by his ugly sign, psychologically weakened by his inadequacy, he has conflicts which can be resolved only by suicide. The tensions in Flory are those he creates by trying to gain a kind of happiness impossible for one of his character. In reproducing many facets of his own Burmese service, Orwell enables Flory to see the perversion of his motives as well as the rottenness of English rule in Burma. Beneath the English assumption of superiority is the great fear which underlies all imperialistic action, an anxiety which Orwell prophetically catches. This fear dictates that the conqueror deny completely the natives’ intelligence. Accordingly, the English colony demands that the Burmese be ignored or treated as servants, for the Englishman is aware that the natives are biding their time. Flory, who knows the nature of such self-deception, cannot live the lie of his daily existence. His course of loyalty to the English colony demands what only an Ellis, with his racial rabble-rousing, can offer. Thus Flory is sapped within and without. Too weak to aid his Burmese friend when he knows the doctor needs help, Flory cannot face himself. Torn by self-doubt, he sees in Elizabeth, the young, foolish girl who has come to Burma looking for a husband, much more than she can possible offer. When he “rescues” her from a relatively harmless water buffalo, something seems “to thaw and grow warm in him.”¹ He wants to share his fondness for Burma and the Burmese with her, but his feelings of inadequacy make him wait too long. Elizabeth seems to be more than she is because she carries with her wisps of England: freshness, a white complexion, youthful vigour-all the things that go dead in

¹ Ibid., p80

Burma. She is a relief from native women and from the boredom of drinking in the local club, the centre of white superiority. But beyond this, she is nothing and Flory half realizes her inadequacies while he woos her with his agonized plea for her “cultured” companionship. By the time Flory musters his courage to help the Burmese, to defend his friend Dr. Veraswami, and to propose Elizabeth(after Verall abandons her), Flory realizes it is all tragically too late.

Orwell starts with the premise that the system traps the individual and although he may want the individual to succeed, the latter-Flory, for instance is cursed from birth. This type of frustration has of course been the stuff of great literature but only when the author has been able to project and intensify his material imaginatively. Otherwise, the novel becomes merely another demonstration of society’s attempts to crush its dissenters.

Nineteen Eighty-Four is probably one of the best political satires of the twentieth century, but its status as one of the most disturbing horror stories of all time is mainly due to its relentless psychological study of the disintegration of its main character.

In a social system where there is no privacy and conformity is the golden rule for survival, the frail and undistinguished hero of the book has no real chances for a successful rebellion. In secret revolt against the Party and his own miserable life, Winston Smith keeps a diary in which his private thoughts and feelings are recorded-not an easy matter when there is a telescreen in every room through which the smallest action may be observed.

Another stage in his rebellion is his attraction to Julia, a girl working in the same Ministry. One day as he is passing her in an office corridor she passes him a scrap of paper with the words “I love you”. They succeed in spending a day together and make love in the open. From that time they arrange meetings, usually in a room above a junk-shop, which he rents and this will be the third stage. Here they plan a conspiracy against the party and, believing on very little evidence that a fellow-member of their staff, O’Brien, is also a revolutionary, they agree to work with an Underground organization known as the Brotherhood. O’Brien who is nothing but a pillar of the existing order is merely entrapping them and they are imprisoned, beaten, tortured and subject to prolonged degradation until all resistance is burned out of them and they finally betray each other.

Orwell uses his hero’s rebellion both to expose the society he describes and to demonstrate human nature defeated by such a society as *Nineteen Eighty-Four* makes a point about the modernized inquisitions of the totalitarian state. The corrosion of the will through which human freedom is worn away has always fascinated Orwell; *Nineteen Eighty-Four* elaborates a theme which was touched on in *Burmese Days*.

Winston’s vulnerability, his fear, his frailty, his weakness, his capacity for deceit, all emerge as inevitable in terms of the way the hero has to live, and at the same time, promises only failure if he should take any measures to counteract conformity. However Winston’s function is crucial, not just as a focus of sympathy or as a major character furthering the plot but as a link with normality(normal human feeling, normal human behaviour) as he becomes increasingly aware of its loss. He comes to represent the individual citizen, and what he does and what happens to him matters to us because of what these things imply about the possibility of individual freedom in a totalitarian society.

Winston’s instinctive rebellion or initiation in rebellion, his almost unconscious desire to discover the past by bringing to the surface dim memories of his

mother, his childhood, what life was like before the revolution is an antisocial act, for it is an expression of individuality. It is a historical act, for it seeks to discover the past: And it is a sensual act, in the pleasure that the pen and notebook can provide.

His attempt at rediscovering his humanity ripples out from the moment when he first sets pen to paper. He wanders alone in the prole districts and in the savouring of the dirt and squalor finds a quality of human life that is both abhorrent and attractive. The life of the proles, "the swarming disregarded masses", is indescribably squalid but they have a degree of freedom which is unthinkable for Party members. There are no telescreens. The proles exist as they do not because the Party can't control them but because it can't be bothered.

As far as Winston is concerned, even walking on his own is an anti-social act, although to have shared his walks with one other person would have been even worse. A meaningful personal relationship which is not dominated by the Party is criminal. So is a taste for solitude, "ownlife" in Newspeak, which could indicate dangerous individualism. Winston commits both these crimes and with their commitment he becomes conscious that they constitute a political act. It is Winston who fully acknowledges the fact that sexual union has all the significance of a political act in a world where sexual repression has become an aim and a weapon of Ingsoc engineering. Every illicit relationship is a blow struck for self-expression. And the metaphor of aggression is apt."Their embrace had been a battle, the climax of a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act."¹

But their relationship is vulnerable, freedom is illusory, pleasure cannot last and again it is Winston who realizes that escape and private satisfaction are not enough. Mr. Charrington's room is the attempt to achieve normality but the decision to use it is as much a political act as their love-making, and their fear and their knowledge of punishment undermines normality.

However, apart from its subversive suggestions as a centre of rebellion, their relationship is also important because it helps them, Winston particularly as he is trying to rediscover what humanity has lost. Thus, it favours the introduction of elements belonging to a genuine, real life. In Mr. Charrington's shop Winston finds such precious objects as the diary, the old print of St. Clement's church, and the glass paperweight with its air of belonging to an age quite different from the present one, its apparent uselessness and its absolute beauty.

Winston's lack of adjustment to the demands of Ingsoc is obvious but at the same time he is dominated by his surroundings. The power the Party has over him is not exercised just through the posters of Big Brother, or the telescreens or the Thought Police; it is something much deeper and more dangerous. It is a psychological power, a power that can, for instance, induce Winston to participate in the Two Minutes Hate with every fibre of his being in spite of his resistance to it. With this kind of power, the power to manipulate the worst in human nature (and that the violence is in human nature Orwell recognizes) the Party is surely undefeatable.

The mere existence of the Thought Police suggests that thinking may be regarded as dangerous. Winston is first lured into exposing his thoughts, then he is cured of them. That he has been acting rebelliously the Party has clearly known for a long time. He is arrested when he knows that he is thinking rebelliously and with deliberate purpose. He is taught how to "think right in Party terms", and therein lies his defeat and the terrible pessimism of the book. It is not just that he fails politically that

¹ George Orwell, 1984, Penguin Books, Martin Secker & Warburg Ltd., London, 1990, p. 87

matters(there is nothing of the true revolutionary or leader in his make up) but even more that he loses every vestige of his personality that contained genuine humanity.

Orwell places the origin of totalitarianism in human nature. His apocalyptic view of the future originates from such vice as human frailty. O'Brien succeeds in destroying Winston Smith by exploiting two of the latter's fatal weaknesses. Smith's rebellion against the Party is based on typical Christian- humanist views. The trouble is that he is hardly in a position to make his stand on the strength of these beliefs. All he can rely on are a number of nostalgic memories and feelings of physical and mental discomfort. What they really amount to becomes apparent when he promises O'Brien that he is prepared to throw sulphuric acid in a child's face if that would weaken the power of the Party. By making such a promise he proves himself to be no better than the people he has sworn to fight, thus totally destroying Smith's claim to moral superiority.

Smith's second weakness, of a psychological nature, is his mortal fear of rats. Although he has withstood months of brainwashing and torture, he courageously refuses to give up his love for Julia, feeling that as long as he is able to do this he has retained his basic humanity. When, however, he is exposed to two enormous half-starved rats which are about to devour his head, he breaks down and, screaming like an animal, transfers the punishment to Julia. By betraying Julia he destroys his essential self, becomes an empty shell to be filled with whatever the Party thinks fit. Before Winston is threatened with the rat torture he hasn't been completely broken, mentally or physically. It is only in the end that he has learned to believe, by means of doublethink, that two and two can make five, that the past is whatever the Party says it was and may at any moment change, without changing of course, because it must always have been whatever the Party at any moments says it was, and so on. No longer a rebel against the Party which tolerates no personal or private feelings, when Winston betrays Julia, he is "cured" and all his love is directed towards Big Brother. Julia has been through similar tortures, with the same result, and when she and Winston meet again by chance they have no feeling at all for one another. Each of them has learned in the torture chamber that "all you care about is yourself."

One of the points that Orwell is trying to make is that what destroys Winston is brutality and degradation, and if the essential humanity of a man, his decent instincts and feelings are destroyed, then he is nothing. At the end of the book Winston is alive but he is nothing. He has been forced to deny everything he might ever have valued. Physically he is a wreck, but it is his mental degradation that is the Party's crucial achievement. This is the most somber aspect of the book, the ease with which human nature can be dominated by brute power. Within this society, people are easily influenced, conditioned all the time, subjected all the time to pressures through constant brainwashing by advertisements, propaganda and official education.

The process of breaking Winston down is the necessary demonstration of the possibilities of power. Orwell shows us that the will, the mind and the body can all be destroyed without destroying life itself, and he has to show us also that the victim in fact co-operates with his persecutors, that the degradation is, in a sense, voluntary. Orwell had clearly partially based this on what he knew of the operation of the Moscow Trials, through which Stalin conducted his purges. The collaboration between victim and persecutor had been documented in several places and Koestler had based his memorable *Darkness at Noon*, which impressed Orwell, on this. Winston wants to do what O'Brien demands. He sees O'Brien as an almost fatherly protector, someone with Winston's welfare at heart, and he yearns to be able genuinely to do the right thing. He

virtually asks for his final dose of treatment in Room 101, in his reminder to O'Brien that so far he has escaped it, that he has not betrayed Julia.

In terms of the reduction of Winston's personality and the dramatic tension of the narrative, the penultimate stage of Winston's treatment is a more effective climax than the episode of the rats (Winston's ultimate fear). Yet, it is the betrayal of Julia, of another human being with whom Winston had established an extra-Ingsoic relationship that is crucial.

Ultimately the message of *Nineteen Eighty-Four* is not political in the narrow sense. It does not uphold or refute a particular body of ideas. It is antiauthoritarian, anti-elite, against the concentration of power, against any tendency that might work against a creative, stimulating atmosphere in which the individual can flourish.

Bibliography

- Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, Ed. Humanitas, București, 1994
Bradbury, Malcom, *The Modern British Novel*, Penguin Books, London, 1994
Bowker, Gordon, *George Orwell*, Little Brown, Great Britain, 2003
Calder, Jenni, *Chronicles of Conscience- A Study of George Orwell and Arthur Koestler*, Secker Warburg, London, 1968
George Orwell- Contemporary Critical Essays, edited by Graham Holderness, Bryan Loughrey and Nahem Yousaf, New Casebooks series, Macmillan Press Hampshire, 1998
George Orwell, edited by Courtney T. Wemyss and Alexej Ugrinsky, Contributions to the Study of World Literature, Number 23, Greenwood Press, New York Westport, Connecticut London, 1987
Karl, Fr., *A Reader's Guide to Contemporary English Novel*, Farrar, Straus and Giroux, USA, 1972
Rees, Richard, *Fugitive from the Camp of Victory*, Southern Illinois University Press, 1962
Stevenson, Randall, *The British Novel since the Thirties: an Introduction*, published by B.T. Batsford Ltd., 4 Fitzhardinge Street, London, 1986
Vianu, Lidia, *Hybridization in 20th Century British Literature*, Editura Universității din București, 1998
Voorhees, J. Richard, *The Paradox of George Orwell*, Purdue University, Ahland, OH, 1961
Williams, Raymond, *Orwell*, in Fontana Modern Masters, Editor Frank Kermode, Fontana/Collins, 1971

THE LIFE AND THE WORK OF THE BRONTË SISTERS

Adriana TEODORESCU

"Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest

Abstract: *The lives of the Brontë sisters has been the subject of public interest and speculation since the deaths of Emily and Anne shortly after their brother Branwell's death. Although the Brontë family was a poor one, they were educated people. They did not belong to the working class, but they were not wealthy enough to be a middle-class family. So, their social position was indefinite, and for women it was more difficult than for men to make their own way in the world of Victorian England, especially to write and publish books. Therefore, the Brontë sisters, as educated but poor women, the only accessible social position to them, apart from marriage, was that of teacher or governess. These positions were greatly unpleasant as they also implied the lack of freedom, especially the lack of free time. Or, as we will see in this paper, the sisters were used to be independent persons, to lead their life by their rules and principles.*

Keywords: public interest, family, principles

One cannot speak about the work of the Brontë sisters without mentioning their life and its influence on the sisters' later writing. Charlotte, Emily, and Anne Brontë were the daughters of Patrick Brontë and Maria Branwell. Their father, born in 1777 in Ireland, was first a teacher in North Ireland; then he received a degree from Cambridge and became a clergyman. Maria Branwell was born in 1783, and came from an intelligent family in Cornwall, in the extreme south-west of England.

In 1816, the Brontë family was settled in Thornton, near the industrial town Bradford. This is the year when Charlotte was born, the third of six children, five girls and a boy. The next year Patrick Branwell was born, the only son, in 1818, Emily and in 1820, Anne. After the birth of the last daughter, the family moved at Howarth, a small, bleak town on the Yorkshire moors, where Patrick Brontë was appointed curate and where the children grew up. Although they were a mixture of Irish and Cornish, they had no experience of either Ireland or Cornwall. They lived in the northern part of England, and felt they belonged to that place.

Some critics explain the gloomy parts of Charlotte and Emily Brontë's novels as a consequence of the Haworth's influence on their spirit, through that desolate, wild landscape.

Their mother died in 1821 and Charlotte, her four sisters, Maria, Elizabeth, Emily, Anne, and their brother Branwell were left in the care of their aunt, Elisabeth Branwell.

Anne and her aunt were particularly close, and this loving adult role model may have strongly influenced Anne's personality and religious beliefs. As they pursued their education mainly at home, all the Brontë children became involved in a rich fantasy life and Charlotte and Branwell collaborated in the invention of the imaginary kingdom of Angria, while the kingdom of Gondal belonged to Emily and Anne. The volumes of the chronicles of Angria survived, but nothing of the Gondal saga, except some of Emily's poems. The relationship of these stories to the later novels is a matter of much interest to scholars.

In 1824, the four older sisters went to a school for the daughters of clergyman, called Cowan Bridge. Maria and Elizabeth died of tuberculosis the next year, and Charlotte attributed it to the ill management of the school. This saved Charlotte and

Emily who were taken away from the school due to the grim conditions. Charlotte's sad experiences, her sufferings and miseries related to that school, were fictionalized in the infamous Lowood School of her novel *Jane Eyre*.

For several more years the four children stayed at home and were left almost entirely to themselves. Their father and aunt gave them some formal teaching, but for the most part they studied, read, and learnt what they wished. They used to read the books they found in their father's library, works of history, biography, and poetry, or books borrowed from the Keighley Mechanics' Institute Library. The children had a great deal of freedom to explore the surrounding countryside, read widely and created worlds of their own. They cared much about each other, and the three sisters suffered greatly, when their brother, who showed some talent as a painter and poet, later sank into drinking and drug use.

As a child, Emily was characterized by the secrecy of manner and also the lack of compromise, which would increase as the years passed. What was also characteristic to her, was her close connection to the Yorkshire moors.

She was a lonely person, she liked to wander on the moors, to write, draw, or play the piano. Emily proved to be a very good pianist, fact also sustained by Ellen Nussey.

Charlotte went away to school again, in 1831, at Roe Head, a much better school than Cowan Bridge. There, Miss. Wooler, the headmistress, behaved like a mother to her and she became friend of two colleagues, she would describe later in *Shirley*. A year later she returned home to continue her education and teach her sisters. When she was nineteen, Charlotte went back to Roe Head as a teacher, and Emily accompanied her as a pupil; but Emily was unable to adapt to the new life, and by October, was physically ill from homesickness. So, she was sent back home and Anne went to Roe Head in Emily's place. Anne made few friends there, she was quiet and hard working, and more importantly, determined to stay and get the education that would allow her to support herself. Her later poems express a deep attachment to her home, so there is no reason to suppose that she was less homesick there than her sisters. Anne and Charlotte do not appear to have been close during their time at Roe Head, but Charlotte was concerned about the health of her sister and, when Anne became seriously ill and underwent a religious crisis, she notified her father and sent Anne home.

All the three sisters had some experience as governesses or teachers, positions they bitterly disliked. Their life was harsh, as in some houses the conditions were unpleasant and they were treated badly. Nevertheless, their experiences provided much of the material of the novels they would write. They decided to open a school of their own, so Emily and Charlotte went to Brussels, to a private boarding school to improve their teaching qualifications. However, the death of their aunt compelled their return, and Emily stayed at Haworth as a housekeeper while Anne became governess in a family near New York, where she was joined as tutor by Branwell. Charlotte went back to Brussels, where she fell in love with Monsieur Heger, the husband of the lady she was working for; her experiences there formed the basis of the rendering, in *Villette*, of Lucy Snowe's loneliness, longing and isolation. Therefore, Charlotte had to leave Brussels because of her love for M. Heger, and return home. Anyway, in 1845, the family was together again. Branwell was dismissed from his tutorship, presumably because he had fallen in love with his employer's wife, and Anne decided to go home.

The school, they intended to open, did not work out, and the sisters turned entirely to their literary interests. Charlotte's discovery of Emily's poems led to the decision of publishing their verses; these appeared as *Poems by Currer, Ellis and Acton*

Bell, each sister using her initials in these pseudonyms. They had to hide their identity, as at that time, women were not expected to write, this was supposed to be men's privilege. The poems did not attract any attention, and then, each sister began a novel. Charlotte's *The Professor* was rejected by publisher after publisher and she wrote *Jane Eyre* which was published in 1847 and made her famous; Anne wrote *Agnes Grey*, the study of a governess's life, and Emily conceived *Wuthering Heights*, which appeared a little later that year. Anne's second novel, *The Tenant of Wildfell Hall*, was the account of a drunkard's degradation and it was deeply related to her brother's life, while *Agnes Grey* accounted for her own experience.

However, by 1848, a series of tragedies began to hit the Brontë family. Branwell died, and at his funeral, Emily caught a chill and died of tuberculosis three months later, on 19 December. When she died, Keeper, her favorite dog, cried outside the bedroom door, and its groans lasted for weeks. The people in the village assumed that she had died of grief for her brother while Charlotte could never forget the sore experience of seeing her sister kill herself, by refusing any help from her sisters or from a doctor. The misfortune will not stop here and, the following year, Anne died of the same disease. After the death of her sisters, Charlotte remained with her father and continued to write. She married the reverend Arthur Bell Nicholls, in 1854, and for some months they seemed to have been happy together. However, on March 31, 1855, Charlotte died from complications of pregnancy. Her husband continued to live with Patrick Brontë and succeeded in publishing Charlotte's first novel, *The Professor*. After Patrick's death, Nicholls returned to his native Ireland, where he lived enough to see the Brontë sisters celebrated and admired as novelists.

Many critics studied the lives of the three sisters and proved that many elements of their novels were linked to their real life. One can draw a parallel between each sister's work and her own experiences; thus, in speaking about their novels, before analysing their structure and importance in the future development of the novel, let us first identify the degree of their life experience's impact on these masterpieces.

The work of Anne Brontë is considered to be morally perceptive, but it mainly dealt with her own experiences and did not go far beyond them. The writing of a number of her poems parallels with Anne's acquaintance with William Weightman, the new curate of her father, which may suggest that she fell in love with him. Patrick Brontë and others who worked with William Weightman spoke of the piety and dedication that he displayed in his clerical duties. So, it is possible that Anne, who was a religious person, and who always sought in religion a source of strength and consolation, may have been aware of this aspect of Weightman's character. It is such a character that she portrays in Edward Weston, and that her heroine, *Agnes Grey*, finds deeply appealing. There is considerable disagreement over this point; Edward Chitham argues strongly for this interpretation, while Juliet Barker remains unconvinced.

Besides, Anne's first novel is often associated with her years of governessing at Blake Hall, the home of the Ingham family, and then at Thorp Green, at the Robinsons. Her heroine's first position is a similar situation with hers at Blake Hall. Anne's fictional descriptions convey both detail and conviction, and independent anecdotes suggest that the Ingham children may well have been models for the Bloomfield children of the book. As adults, Cunliffe and Mary Ingham were known to be difficult and wilful; if they were as unmanageable in real life as the children of the book, Anne's stay at Blake Hall was hardly pleasant. The Inghams, unsatisfied with their children's progress, dismissed Anne at the end of the year. The same situation is to be found in the novel.

The Tenant of Wildfell Hall, Anne's second novel, deals with several themes: the preparation of young women for marriage, an issue affecting the young Robinson girls, the preparation of young boys for adulthood, a particularly salient concern, given Branwell's failure to fulfill his youthful promise. Moreover, Anne emphasizes the degradation of drunkenness and violence, and any initial attractiveness of Huntingdon, is outweighed by her painstaking and detailed description of his degradation and death. It is believed that many of these details were based on Anne's observation of her brother. But, what is really amazing is the fact that she defies Victorian conventions and even laws, in letting her heroine slam the door against her husband, or run with her child, while at that time, a married woman had no independent legal existence, apart from her husband.

Another element related to Anne's life is that both her heroines write poetry. Agnes Grey refers to poems as "pillars of witness" in a passage that may well reflect Anne's own view.

Charlotte Brontë, more than either of her sisters, considered writing as a career, and went about it with a consciousness of the reading public and its tastes. One can not separate the work and the writer, as they merge together into a whole. Her first novel, which was refused by publishers in the author's lifetime, fictionalizes Charlotte's falling in love with Mr. Heger, in Brussels. *The Professor* is unique among her novels for having a male protagonist, William Crimsworth, who rejects his inheritance and goes to Brussels to find his fortune. In the preface of the book, the author gives an account of how she shaped the character.

The last novel, *Villette*, is also a deeply autobiographical one, considered a mature version of *The Professor*. It is the story of a young Victorian woman, Lucy Snowe, who tries to find her place in Brussels; it is an emotional and a memorable account of the pain of unrequited love. Lucy Snowe is an orphan, who had to find her way in the world all alone, as she has nobody to rely on or to ask for help. She is neither beautiful nor rich, but she has a great heart. She is first the governess of Madame Beck's children, who possessed a girls' school in Brussels, then she works as a teacher and eventually falls in love with another teacher, Emanuel Paul. Her life is full of hardships and miseries and sometimes she feels she does not have the power to go on, as she confesses.

Nevertheless, the novel which made Charlotte famous was *Jane Eyre*. It is, as well as the other novels by Charlotte Brontë, born from a hard life, a life of sufferings, anxiety, compulsions which sharpened the intelligence of this sensitive person. She did not use literature as a means to escape from the cruel reality, but as a way to utter the truths she experienced, to express her revolts, disappointments and dreams. What is specific to her writing is the deep inside into the interior life of the characters; she puts apart the appearances, the masks and gets to the real person.

The first part of *Jane Eyre* is based on Charlotte's reminiscences of her childhood, especially the period lived at Cowan Bridge School, which was far from being a pleasant one. The misfortune, sorrows and despair underwent by the little girl are still present and never forgotten by the adult who now narrates her story and recreates her school in a new establishment, Lowood. Jane Eyre is a ten-year-old orphan who lives in the house of her aunt, Mrs. Reed. There, she is badly treated by all the members of the family and she suffers greatly. As Mrs. Reed wants to get rid of her, she sends Jane to Lowood, a charity school for girls where she experiences starvation, cold, and illness. She gives a brief account of her life at Lowood in Chapter 7.

Jane will spend eight years in this establishment, as a pupil and then as a teacher. But, she needs a change in her life and decides to leave Lowood, as she finds a position as a governess at Thornfield, in the English Midlands. Jane's position is related to the writer's experience as a governess. So, Charlotte Brontë, by using this character in her novel, she exposes the middle-class woman feelings, desires and status, she fight for woman's right to enjoy life, to live free as man do; she has the courage to proclaim, in the Victorian century, the equality between man and woman in love and marriage.

Shirley, the next novel, is placed in the latter part of the Napoleonic Wars and it is generally regarded as a social novel and a human one as well. Shirley is the prototype of the independent, confident woman who has the freedom to act, feel as she wishes and, who has the power to defy conventions and mentalities. *Shirley* affirms the value of feeling and imagination in a society that seeks to reject them. Although it is a novel rich in historic details, it also sustains the cause of women who needed more useful occupations, exposing the consequences of women's inactivity. Caroline Helstone expresses her wish to work, to do something with her life, but everybody disapproves her intention. She often meditates on this subject, her thoughts being totally in contradiction with that period's expectations:

Though it was Charlotte who was most famous and popular of the three sisters during her own lifetime, it is Emily's *Wuthering Heights* that is today considered the greatest contribution that the sisters have made to literature.

Emily Brontë's novel is a mixture of Romanticism and Realism. *Wuthering Heights* is a novel about the British society, regarding the poor and the rich, their relations, the fight for power and money. It alludes to more contemporary issues such as child abuse, alcoholism, attitudes toward women and social rules. It is a novel about love, vengeance and the degradation of the human being.

Wuthering Heights is the least autobiographical of any of the sisters' writings, depending more on imagination than experience. It is the story of two families, the Earnshaws and the Lintons, and their relationships with Heathcliff, an orphan. In contrast to most Victorian writing, it limits itself to the world of its characters, and insists more on what the characters thought and were. Furthermore, from the first chapter the reader is pulled into the action and suspense instead of having many pages of introduction. The novel is also limited to a certain space, as the action takes place strictly in the area of Wuthering Heights and Thrushcross Grange. Events are revealed in great detail there, but when a character leaves this place, nothing is told of their situation.

The novel exists on two levels, as a metaphysical novel of the destruction and re-establishment of cosmic harmony and as a realistic depiction of everyday life in Yorkshire in the mid-19th century.

Emily Brontë's dramatic and poetic presentation and unusual structure distinguished *Wuthering Heights* from the other novels of the time and throughout history.

Besides, the narrative structure of the novel is quite unique, as the author uses techniques which would now be considered modern. She gives up the omniscient point of view of the traditional Victorian novel and uses multiple narrators and the Chinese box technique. These narrative techniques bring her close to Postmodernism and combine to make this novel 'an astonishing work', as F.R. Leavis states in his book *The Great Tradition*.¹ Moreover, he asserts in the introductory chapter of this book that

¹ See F.R. Leavis, *The Great Tradition*, Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 38

Emily Brontë was a genius and that her novel should be seen, in the history of the English novel, as a 'kind of sport'. But, John S. Whitley, commenting on Leavis's statement, suggests that the novel 'seems to be a joining of the two traditions he mentions, along with a strong infusion of the Gothic novel for good measure'.¹

The story is told through the eyes (sometime blinkered) and the minds of two narrators: Mr. Lockwood and Ellen (Nelly) Dean. The interaction of Nelly and Mr. Lockwood creates suspense between the sections of the story. When Nelly breaks off her story one wonders what will happen next. The point of view shifts from Lockwood to Nelly and time moves from the present to the past and returns to the present. Lockwood is the voice of the 'present' and an 'outsider', while Nelly is the voice of the 'past' and an 'insider'. The narrator, Mr. Lockwood is a minor character in the story. He is being told this tale by another narrator, Nelly Dean. At certain points in the book, different characters become narrators who tell their story to Nelly, who then tells to Lockwood. But, the main element is the narration of Nelly. She is a housekeeper, a confidante of the children she takes care of, a sentimental woman, but most of all the story-teller.

The novel seems to demystify the position of the family and most of all the male authority. But, apart from other merits of the novel, we have to keep in mind Emily Brontë's modern approach to the text, which lies in the complex structure of the novel. There are many narrator shifts and the way she succeeded in integrating every character's narrative into Nelly's is quite remarkable.

Bibliography

- Knight, Barty, *Notes on Jane Eyre*, Longman, New York, 1982
Leavis, F.R., *The Great Tradition*, Penguin Books, Harmondsworth, 1962
Lerner, Laurence, *The Victorians*, Holmes & Meier, New York, 1978
Lodge, David, *Limbajul Romanului*, Univers, Bucuresti, 1998
Maurois, André, *Istoria Angliei*, Orizonturi, Bucuresti, 1995
May, Trevor, *An Economic and Social History of Britain: 1760-1970*, Longman, New York, 1987
Mengham, Rod, *Emily Brontë, Wuthering Heights*, Penguin Critical Studies, London, 1988
Séjourné, Philippe, *The Feminine Tradition in English Fiction*, Institutul European, Iasi, 1999

¹ John S. Whitley, *Introduction to Emily Brontë, Wuthering Heights*, Hertfordshire: Wordsworth, 1992, p.vi

TRANSLATOR/INTERPRETER AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

Alina VÎLCEANU
Universitatea „Constantin Brancuși”, Tg-Jiu

Abstract: *The aim of this paper is to offer a closer analysis of the translation profession from the point of view of intercultural communication.*

Nowadays, becoming a translator does not only mean mastering at least two foreign languages, but also being a good intercultural communicator. Before being a “writer”, the translator is a “message conveyor”, a bridge between peoples, cultures and mentalities. He/She is an expert in intercultural communication because he/she almost always lives between two different cultures. Moreover, this is his/her major task: to bring people together, to make them understand each other. In fact, translation is a means of seeking knowledge, and it represents an interaction among civilisations through the transfer from one language to another.

Keywords: translation, intercultural communicator, language

Translating “cultures”

In recent years practitioners in a wide variety of fields—scientific domain, academic research, business, management, education, health, culture, politics, diplomacy, development, and others—have realised how important intercultural communication is for their everyday work. Fast travel, international media, and the Internet have made it easy for us to communicate with people all over the world. The process of economic globalization means that we cannot function in isolation but must interact with the rest of the world for survival. The global nature of many problems and issues such as environment, global heat, governance of the Internet, poverty and international terrorism, call for cooperation between nations. Intercultural communication is no longer an option, but a necessity.

The translator, before being a “writer”, is primarily a “message conveyor.” In most cases, translation is to be understood as the process where a message expressed in a specific source language is linguistically transformed in order to be understood by readers of the target language. Therefore, no particular adapting work is usually required from the translator, whose work essentially consists of conveying the meaning expressed by the original writer. Everyone knows, for instance, that legal translation leaves little room for adaptation and rewriting. Similarly, when it comes to translate insurance contracts, style-related concerns are not paramount to the translating process; what the end reader needs is a translated text that is faithful to the source text in meaning, regardless of stylistic prowess from the translator.

However, in a number of cases, the translator faces texts which are to be used within a process of “active communication” and the impact of which often depends on the very wording of the original text. In these specific cases, the translator sometimes finds it necessary to reconsider the original wording in order to both better understand the source text (this also sometimes occurs in plain technical texts) and be able to render it in the target language. This is the moment when the translator becomes an active link in the communication chain, the moment when his/her communication skills are called upon to enhance the effect of the original message.

The translation process here becomes twofold: firstly, the translator needs to detect potential discrepancies and flaws in the original text and understand the meaning they intend to convey. To do this, the translator often needs to contact the writer of the text to be translated (or any other person who is familiar with the contents of the text) in order to clarify the ambiguities he has come across. Secondly, once this first part of the work is over, the translator will undo the syntactic structure of the original text and then formulate the corresponding message in the target language, thus giving the original text added value in terms of both wording and impact. It is important to stress that this work will always be carried out in cooperation with the original writer, so that the translator can make sure the translated message corresponds to the meaning the writer originally intended to convey. But remember - the translator is essentially a *message conveyor*, not an *author*.

Translators are considered to be intercultural communication experts, mediators, and the bridge between people, cultures, and mentalities. Each translation/interpretation is a challenge not only from the professional, but also from the personal point of view. They meet different cultures and they have to accustom themselves to all sorts of mentalities and general opinions.

In the translation process, there is fulfilled a fundamental role by breaking down language barriers in a world that is increasingly interlinked, at a time when "globalised" communication is fundamental for both international business and social relations. In this line of work, translators have the opportunity to open doors, bringing people, cultures and countries together.

Translation transport ideas and events through time and space in order to make something understood, to accomplish, to prove. In fact, people translate to communicate, transform, and revert. And there should be considered what Tamara Barile, a public translator says: "I translate to touch. Through translation, we gather what human beings think, feel and do. By translating, we make ourselves understood and come closer to together." (*Translation Journal*, 1997).

People live in a universe of linguistic diversity accounted for by the biblical tradition of the Tower of Babel. Since the recent attempts at globalisation necessitate high-level human transactions, present strides towards bilingualism are justified. A translator is a mediator between two different languages, cultural values and mentalities, between two worlds. As an expert in intercultural communication, the translator is by definition an expert whose task is to cross and help others cross cultural and linguistic boundaries. He/She has to master such fields as translation, interpretation, work organisation, procurement of services, and management of intercultural communication processes.

Professional translators must have the competence to acquire, analyse, assimilate and apply knowledge on different levels. In acquiring knowledge they should be prepared to contact experts in other fields. The remarks of Paul Betcke, another professional translator are welcome: "Translation is an interdisciplinary activity. Training should focus on communication and knowledge of society and cultures. Information sciences and knowledge of fields such as marketing, the natural sciences and law should be incorporated to a greater extent in the training." (*Translation Journal*, 1997). Translations indeed represent the place where cultures, previously separated, come together and establish ongoing relations. So, it is quite obvious why translations have become so important and the translator is not just the person who translate words, but the one who can find the best way to transpose the main ideas, so that the intended

audience gets them right. He/She should also take into consideration the social and political background, within which the translation takes place.

But, these are just a few aspects about what the translating/interpreting profession means. Mastering the vocabulary and the grammar problems of a foreign language are not the only things we need in order to become valuable translators. Indeed, we have all chances to be “second-hand” translators. But we are talking about professionals, and if choosing this kind of job, then we should take into consideration all the other important aspects. We practically give the others the possibility to understand each other. There are required certain skills, as we are the ones who bring people together. There are many responsibilities to assume, but the professional satisfaction is enormous.

Culture may cover everything. It means arts, knowledge and sophistication, shared beliefs and values of a group, shared attitudes. Multiculturalism, which is a present-day phenomenon, plays an important role, because it has had an impact on almost all peoples worldwide as well as on the international relations emerging from the current new world order. Moreover, as technology develops and grows everyday, nations and their cultures have, as a result, started a merging process whose end is difficult to predict. Boundaries are disappearing and distinctions are being lost. The sharp outlines that were once clear now are faded.

Translators are faced with an alien culture that requires that its message be conveyed in anything but an alien way. So, they must do a cross-cultural translation whose success will depend on the understanding of the culture they are working with. The process of transmitting cultural elements through translation is a complicated task. Culture is a complex collection of experiences; it includes history, social structure, religion, traditional customs and everyday usage. This is difficult to comprehend completely, especially in relation to a target language, as the specific reality being created is not quite familiar to the reader.

For example, regarding social relationships, there are people used to live with their extended families. A need to address each relative arose. For this reason, there are different words in those specific languages to refer to each relation. There are words to address a wife's mother or husband's sister. This concept of the extended family living together is not quite encountered in western countries. Therefore, the English language lacks the corresponding terms. So, it would be very difficult for a translator to find the perfect correspondent. All he/she can do is to cover the gap between the two cultures and let the reader be aware of the cultural differences. Another example would be the dress code or ornaments used and the symbols behind each of them also pose a problem for a translator. In Asian countries there is a strict dress code which is not applicable for the western ones. Once again, the translator should be the connection between the two cultures whose dressing codes do not have many things in common. Regarding food habits, the very flavor behind a food or its significance is untranslatable to an audience who has never heard of it. The translator is the only one who could express the author's feelings as faithfully as possible.

Beliefs and feelings change from culture to culture. Religious elements, myths, legends are major components of any culture. They present major impediments in translating a text. This sensitive issue demands the translator's full attention.

So, it can be pointed out that the trans-coding (de-coding, re-coding and encoding) process should be focused not on language transfer, but on cultural transposition. The translator must be both bilingual and bicultural, if not indeed multicultural. Cultural transfer requires a well-established approach. It is concerned

with the author's relationship to his/her subject matter and with the author's relationship to his/her reader. These should be reflected in a good translation. The translator must transmit this special cultural quality from one language to another.

Most translations are intended to serve, however imperfectly, as a substitute for the original, making it available to people who cannot read the language in which it was written. This imposes a heavy responsibility on the translator. Awareness of history is an essential requirement for the translator of a work coming from a totally different country culture. Thorough knowledge of a foreign language, its vocabulary, and grammar is not sufficient to make one competent as a translator. One should be familiar with his/her own culture and be aware of the source-language culture before attempting to build any bridge between them.

If the reality being represented is not familiar to the audience, the translation becomes difficult to read. In translations of a culture rich in the proposed specialization, the question of relevance to the projected audience is more significant to the translator than to the original author. A translator has to look for equivalents in terms of relevance in the target language and exercise discretion by substituting rather than translating certain elements in a work. Even with all the apparent cultural impediments, a translator can create equivalence by the logical use of resources.

Translation is an intellectual activity that will continue to thrive, deriving inspiration from fiction in the source language and passing on this inspiration, or at least its appreciation, to target-language readers.

Translator/Interpreter and Diplomacy

With this increasingly borderless world and the subsequent expansion of inter-cultural contacts, the importance of creating institutions to protect cultural and intellectual heritages is becoming a pressing issue. Yet, at the same time, many nations are also seeking ways to develop effective means of conveying their own culture and customs to others. In both instances, language plays a key role, although with the emergence of English as the dominant and global language, the question of how those in the non-English speaking world will protect and project their own cultures, intellectual traditions and languages, is an open issue.

Diplomacy is the art and practice of conducting negotiations between representatives of groups or nations. It usually refers to international diplomacy, the conduct of international relations through the intercession of professional diplomats with regard to issues of peace-making, culture, economics, trade, and war. When one thinks of peace and relief mission negotiations, the most important thing that comes into his/her mind is the high level international accords between the leaders of the various nations. These negotiations are highly visible and use professional negotiators and extensive support staff, including highly-trained professional interpreters.

Communication with other cultures has always been central to diplomacy. Lack of knowledge of another culture may confuse or even offend the people we wish to communicate with, making the conclusion of international or bilateral agreements difficult or impossible. To the extent that without communication there can be no negotiation, communication is obviously integral to the success of the mission. It is necessary for a translator to realise the importance of having a cultural background when taking part o this kind of negotiations, which can affect thousands of people. Errors in translation of peacekeeping negotiations can have a dramatic and costly impact on international missions. Peacekeepers should be prepared to employ professional interpreters when necessary.

It is important for an interpreter working in the diplomatic field to follow closely world political, social and cultural events. Sources for these aspects may include local and foreign newspapers, journals dealing with current affairs, news broadcasts, as well as a very good knowledge of history and geography. An interpreter is a capable person who is able to translate in both directions, without the use of any dictionaries, on the spot. He/She acts as a cultural intermediary between the counterparts speaking different languages.

Another important aspect is confidence. In diplomatic conferences, confidence in the interpreters is essential. The underlying tensions which may arise between delegates or country representatives can worsen if the interpreters are not trusted. In fact, in certain cases of great tension, delegates prefer to speak in or translate into a language they do not really master rather than passing through an interpreter. This is why it is important to ensure that the interpreters have experience in dealing with tactful situations.

Culture is also a very important aspect in diplomacy. Many peacekeepers have discovered the differences between culture and have also realized the necessity of being familiar not only with the languages, but with the customs and manners of their counterparts in other countries. When peacekeeping partners demonstrate their respect for their foreign counterparts, their communication gains a distinct advantage. There are vast differences among the organizational cultures within the peacekeeping partnership.

People involved in peacekeeping know the importance of understanding another country's business and social customs. They understand the social rules, business practices, negotiating styles, religious customs, language, dress codes and other essential elements of living and doing business in another country. Cultural interpreters help peacekeepers become knowledgeable and well prepared to take part in the customs and activities of the country they are working in by improving experience and confidence in dealing with their counterparts and respecting and observing their main customs and practices.

When conducting negotiations, an interpreter can be one of the key assets. The intelligence, personality, and relevant linguistic competence of an interpreter can be crucial for people who have to get over linguistic and cultural barriers. The interpreter is in fact, a local specialist in public relations. An interpreter can give suggestions on the best way to proceed with a person from a different cultural background, and may notice nuances that would otherwise be overlooked. During the negotiations the bilingual, bicultural expert help navigate linguistic and cultural nuances. After all, interpreting is not a matter of substituting the words of one language with those of another - it is a skill of conveying messages, with their unspoken assumptions, presuppositions, and subtleties.

In conclusion, it is very important for diplomats to realise the importance of having a good interpreter, because the negotiations they are conducting (which sometimes can resume to social peace), have no price and there should not be taken any risk. On the other hand, interpreters should also be aware of the responsibilities they have when dealing with such situations. Any unreasonable word, any mistake can have unexpected effects. Eventually, it is a matter of respecting the profession and according it the required attention.

Bibliography

Caminade, M., & Pym, A., *Translator-training institutions*, Routledge, London, 1998
Lefevere, A., *Translation - History, Culture: A Sourcebook*, Routledge, New York, 1992

Robinson, D., *Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation*, Routledge, London, 2003
Rosman, A., & Rubel, P.G., *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*, Berg., New York, 2003
Sofer, M., *The Translator's Handbook*, Rockville, Maryland, 1998
Venuti, L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995
Witherspoon, G., *Language in culture and culture in language*, International Journal of American Linguistics, vol. 46., 1980
Internet
www.abouttranslation.com
www accurapid.com

