

P. 506

ANUL XV

1970

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES PHILOGOGIA

FASCICULUS 2

Redacția: CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1 • Telefon: 1 34 50

SUMAR – СОДЕРЖАНИЕ – SOMMAIRE – CONTENTS

- I. EM. PETRESCU, Mit are și demitizare în *Țiganiada* • Мифизация и демифизация в *Цыганиаде* • Mythisation et démythisation dans la *Tsiganiade* 3
- C. ENGEL, H. MÓZES, Contribuții maghiare la studiul vieții și al operei lui Ion Budai-Deleanu • Вклад венгерских исследователей в изучение жизни и творчества Иона Будаи-Деляну • Hungarian Contributions to Studying Ion Budai-Deleanu's Life and Work 11
- D. POP, Motivul „paharul de aur” în folclorul românesc • Мотив „золотого стакана” в румынском фольклоре • Le motif de la „coupe d'or” dans le folklore roumain 19
- E. CÂMPREANU, Funcțiunile stilistice ale cazurilor (II). Genitivul • Стилистические функции падежей (II). Родительный падеж • Le funzioni stilistiche dei casi (II). Il Genitivo 31
- I. PULBERE, GH. SZABÓ, Contribuții la istoricul temei „lumea ca teatru” • К истории темы „Мир как театр” • Contributions to the History of the Theme „The World as Theatre” 37
- A. BĂN, Cu privire la problema pozițiilor fonologice și a interdependenței fonologiei și morfologiei în procesul relevării acestora • К вопросу о фонологических позициях и взаимозависимости фонологии и морфологии в процессе их выделения • On Phonologic Positions and the Interdependence between Phonology and Morphology in Their Disclosing Process 43
- I. GRĂMADĂ, „Gura satului” în perioada colaborării lui Ioan Slavici (1872–1875) • „Gura satului” в период сотрудничества Иоана Славича (1872–1875) • „Gura satului” dans la période de collaboration de I. Slavici (1872–1875) 51
- R. LANG, Considerațiuni asupra construcției „Accusativus cum Infinitivo” în limbile engleză, franceză, română și germană • О конструкции „Accusativus cum Infinitivo” в английском, французском, румынском и немецком языках • Some Remarks on the Construction „The Accusative with the Infinitive” in English, French, Romanian and German 65
- I. GHEORGHE, Une représentation insolite du Poète: l'araignée • О репрезентаре insolită a Poetului: păianjenul • Необычное изображение Поэта: паук 71



A. TROFIN, Predarea limbii prin mijloace lingvistice ● Преподавание языка с помощью лингвистических средств ● On Teaching Languages through Linguistic Devices	77
L. BOTE, Montaigne despre autenticitatea, originalitatea și imitația literară ● Монтень о подлинности, оригинальности и литературном подражании ● Montaigne on Literary Authenticity, Originality and Imitation	85
I. T. STAN, Analiza și sinteza vorbirii în fonetica experimentală ● Анализ и синтез речи в экспериментальной фонетике ● Speech Analysis and Synthesis in Experimental Phonetics	99
V. VOIA, Estetica frumosului la Baudelaire ● Эстетика прекрасного у Бодлера ● L'esthétique du beau chez Baudelaire	107
M. OROS, Toponimia satelor Genuneni și Popești (jud. Vâlcea) ● Топонимика сёл Дженунень и Попешть (Уезд Вылча) ● La toponymie des villages de Genuneni et de Popești (jud. de Vâlcea)	113
M. CĂPUȘAN, Le mythe chez Jean Giraudoux ● Миф у Жана Жироду ● Миф у Жана Жироду	119
G. GRUȚĂ, O construcție specializată în funcția sintactică de element predicativ suplimentar? ● Конструкция, специализированная в функции дополнительного предикативного элемента? ● A Specialized Construction Having the Function of a Supplementary Predicative Element?	127
M. ROBERT, Une hypothèse sur la signification du personnage du „berger” dans <i>Les animaux malades de la peste</i> de Jean de La Fontaine ● О гипотезе asupra semnificației personajului „ciobanul” în <i>ființele bintuite de ciură</i> de Jean de La Fontaine ● Гипотеза о значении персонажа „пастух” из басни Жана де Лафонтен <i>Животные, больные чумой</i>	131
M. MUTHU, Natura esteticului în concepția lui Mircea Florian ● Природа эстетического в концепции Мирчи Флориана ● The Nature of Mircea Florian's Aesthetic Conception	139

Recenzii — Рецензии — Livres parus — Books

Sorin Stati, <i>Teorie și metodă în sintaxă</i> (C. SĂTEANU)	145
Augustin Z. N. Pop, <i>Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu</i> (S. IERCOȘAN)	147
Dimitrie Mascra, <i>Studii de lingvistică română</i> (E. DRAGOȘ)	149

Cronică — Хроника — Chronique — Chronicle

Simpozionul de lingvistică algebrică, Bratislava, 9—12 februarie 1970	151
---	-----

MITIZARE ȘI DEMITIZARE ÎN ȚIGANIADA

de

IOANA EM. PETRESCU

În extraordinara sa călătorie spre imperiul lunar, Astolfo, eroul lui Ariosto, asistă pe malurile râului Lete la un spectacol tulburător: un bătrîn aduce în faldurii mântiei sale numele celor cărora Parcele le-au tăiat firul vieții și le aruncă în apele uitării. Pe urmele lui, un stol de păsări — corbi, vulturi, mierle — se reped asupra prăzii și o smulg valorilor. Dar zborul lor e scurt și, curînd, numele recad în undele tulburi. Numai două lebede albe, păsări sacre și maiestuoase, au privilegiul de a purta la templul nemuririi, eternizîndu-le, numele pe care le-au salvat de lâcomia nisipurilor somnoroase ale Letei¹.

Alegoria e transparentă: bătrînul necruțător e Timpul, care cufundă în uitare gloriile umane; stolul gălăgios și neputincios al păsărilor este cortegiul curtenilor, al adulătorilor și al detractorilor; iar lebedele sacre, singurele capabile să învingă timpul și uitarea, simbolizează poezia. Pasajul ariostesc asupra căruna ne-am oprit vorbește în fond despre atotputernicia poeziei, afirmație curentă a Renașterii, ce va primi peste puțin timp, în *Sonetele* shakespeariene, expresia unei sfidări pe care Arta o opune Timpului.

Cultul artei este pentru scriitorii renascentiști una dintre principalele manifestări ale încrederii în puterile nelimitate ale *Spiritului*, opusă cultului medieval al valorilor eroice, adică al *acțiunii*. Un comentator contemporan al Renașterii descifrează, ca o trăsătură definitorie a umanismului, preferința pentru valorile spiritului în raport cu cele ale acțiunii; între imperiul militar al lui Cezar și imperiul spiritual al lui Cicero, umanismul — începînd cu Petrarca — se pronunță în favoarea acestuia din urmă². Afirmația lui Toffanin conține o exagerare doar în măsura în care absolutizează una dintre pozițiile polemice ale epocii. Un umanist este și Baldesar Castiglione, dar curteanul său trebuie să fie în primul rînd un om de acțiune, un militar și numai în al doilea rînd un om de litere. Disputa ce are loc, în *Curteanul*, între Pietro Bembo și contele

¹ Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Casa editrice Sonzogno, s.a., p. 307—308.

² G. Toffanin, *Storia dell'Umanesimo*, Bologna, Zanichelli, 1964, vol. II.

Lodovico da Canossa rezumă polemica, vie în epocă, dintre partizanii valorilor spirituale și partizanii acțiunii. Dând câștig de cauză contelui da Canossa, Castiglione se pronunță în favoarea acțiunii și rezervă artei rolul de a consemna, de a glorifica și eterniza eroismul faptei, de a oferi, astfel, acțiunii stimulente și modele: „... Amarnic se înșală francezii gândind că dragostea de carte ar fi dăunătoare armelor. Știți doar că adevăratul imbold al faptelor mărețe și temerare în războaie este numai și numai gloria [...]. Și oricine poate înțelege, afară doar de acei nefericiți care n-au gustat niciodată din ea, că adevărata glorie e aceea care trăiește prin comoara neprețuită a scrierilor”³. Cum însă „scriitorii aproape totdeauna îi laudă numai pe oamenii de seamă și numai faptele glorioase ce merită prin sine laude, pentru virtutea din care au purces”⁴, este evident pentru Castiglione că arta are un rol secund față de realitatea acțiunii, în care își descoperă, deopotrivă, materia și finalitatea.

Nu aceasta este însă părerea lui Ariosto, pentru care arta se emancipează de realitate; ea nu mai este o transfigurare a realului, ci un joc al imaginației, liberă să desfigureze sau, dimpotrivă, să mitizeze o realitate insignifiantă în sine. Pentru poetul italian, „Non fu si santo, ni benigno Augusto/ Come la tuba di Vergilio suona”⁵; în locul sfințeniei, August a avut însă bun gust în poezie și, mai ales, bunul gust de a cultiva poezii. Marele defect al lui Nerò nu a fost nedreptatea sau tirania, ci — într-un limbaj modernizat — o politică literară greșită: „Nessun sapria se Nero fosse ingiusto/ Nè sua fama saria forse men buona, / Avesse avuto e terra e ciel nimici/ Se gli scrittor’ sapea tenersi amici”⁶. Între realitatea istorică și imaginea ei retușată, căreia poezia îi dă drept de existență eternă, diferențele pot fi totale. Nici Homer nu trebuie crezut când își laudă eroii: „E se tu vuoi che’l vero non ti sia ascoso / Tutta al contrario l’istoria converti / Che i Greci rotti, e che Troia vittrice, / E che Penelope fu traditrice”⁷. Morala versurilor lui Ariosto e clară: atotputernici în concurență cu timpul prin arta lor, poezii pot deveni, dacă nu sînt menajați, dușmani periculoși; a le cultiva așadar prietenia este o supremă dovadă de înțelepciune. Dincolo de malițiozitatea acestei morale, versurile citate dezvăluie însă o semnificație mai adîncă. Dacă Enea, Ahile, Hector sau Penelopa nu au fost, în realitate, indivizi de excepție, ci exemplare umane obișnuite, supuse tuturor greșelilor, înseamnă că eroii pe care posteritatea îi admiră într-înșii sînt, în exclusivitate, creația geniului lui Homer și Vergiliu. „Eroul” nu e, așadar, decît un mit, o creație nu a acțiunii, ci a spiritului, a artei care, singură, poate da formă și semnificație realului amorf, acțiunii haotice. Această neîncredere în valorile realității — ale acțiunii eroice în primul rînd — este în mare măsură caracteristică unei epoci în care idealul eroismului medieval își pierduse realitatea, iar literatura perpetua, anacronic, vechile structuri ale epicii cavaleresti.

³ B. Castiglione, *Curteanul*, traducere Eta Boeriu, București, 1967, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ Ariosto, *Op. cit.*, p. 309.

⁶ *Ibid.*, p. 309.

⁷ *Ibid.*, p. 309.

Conștiința distanței dintre realitate și idealul livresc va da naștere parodiei, tendințelor demitizante, cristalizate de obicei în burlesc sau în eroicomic, prezente însă, ca și în *Don Quijote*, și în *Orlando furioso*, epopee pe care am numi-o *pseudo-eroică*. Formal, Ariosto nu încalcă nici unul dintre canoanele epicii eroice: el aduce în scenă personajele epopeii cavale-rești și, stilistic, se menține în limitele tonului înalt; totul este însă mințat de o imensă ironie mascată, care creează impresia de ambiguitate. E o ambiguitate ce ia naștere din dubla valoare a personajelor: în fiecare dintre ele, în umbra eroului legendar, consacrat, trăiește un spirit derutat, contaminat de germenii nebuniei universale. Lucrurile sînt evidente în cazul lui Orlando, eroul nebul, victimă a pasiunii. În doze mai mari sau mai mici, nebunia, rezultat al atotputerniciei pasiunilor, e generală și ea dă universului ariostesc un aer de iraționalitate, de haos în care o umanitate oarbă rătăcește continuu în căutarea febrilă a unei fericiri absurde, o căutare ce se desfășoară sub însemnele codului cavaleresc, adică ale Iubirii și ale Aventurii. Și dacă între toate personajele lui Ariosto am căuta adevăratul erou al epopeii, ar trebui, poate, să ne oprim asupra inelului Angelicai, simbol al rațiunii, mereu pierdut și prea arareori capabil să gonească nălucile ce-i hărțuiesc pe vitejii paladini ai lui Carol Magnul; sau, poate, ar trebui să ne oprim asupra prezenței mascate a poetului, creator și distrugător de mituri. Căci două valori — rațiunea (opusă nebuniei) și poezia (opusă realității haotice) — sînt postulate totuși în această poemă în care eroii și-au pierdut exemplaritatea și eroismul s-a devalorizat.

În polemica renașentistă dintre partizanii vieții active și cei ai spiritului, Castiglione, adept al celor dinții, fixa drept scop literaturii servirea idealului activ al eroismului. Cu Ariosto, însă, arta ajunge la conștiința propriei sale valori și refuză să se mai pună în slujba idealurilor vieții active. Ficțiunea nu mai este nici „ogîndă“, nici „stimulent“ al realității, ci devine, ea însăși, o realitate în sine și pentru sine. Lumea lui Ariosto este lumea unor eroi înzestrați cu calități extraordinare — în asemenea măsură extraordinare încît devin incredibile. Căci, dintre toate articolele de cod consacrate ale literaturii, Ariosto abolește, voit, unul singur: *verosimilul*, adică pe acela care stabilește dependența artei de realitate. Eroismul este ironizat, așadar, de Ariosto pe temeiul unui dublu motiv: pe de o parte, ca *falsă valoare morală* (eroism = iraționalitate, nebunie), și pe de altă parte, într-un sens mai larg, ca *ideal tipic al vieții active*, pe care arta refuză să o slujească. Cu Ariosto, mitului eroic i se substituie *mitul artei*.

Dacă Renașterea oscila încă în preferințe între acțiunea eroică și valorile spiritului, iluminismul se pronunță hotărît în favoarea acestora din urmă. Mitului eroic nu i se mai opune însă mitul artei, ci *mitul rațiunii*, și „filozoful“ devine adevăratul erou al veacului. „Omul de lume“, „monarhul luminat“ sau „sălbaticul bun“, chemat să predice cuvîntul înțelepciunii naturale, sînt, în ultimă instanță, avatari ai aceluiași universal *filozof*. Luminile condamnă acțiunea militară în numele rațiunii, echivalează „cuceritor“ cu „barbar“ și nu acordă circumstanțe atenuante

decît „eroului civilizator“, în care elogiază însă nu eroismul, ci calitatea de mesager al spiritului filozofic. Acesta este climatul în care Voltaire reinterpretază la modul burlesc figura Ioanei d'Arc și în care Budai-Deleanu însuși într-o listă de „slăviți tîlhari“ pe Alexandru Macedon, Gingishan, Tamerlan și — fapt notabil — chiar pe respectații noștri strămoși, romanii: „Un tînăr macedonean se scoală / Și junghie o jumătate de lume. / Pentru ce? Pentru deșartă fală. / Pentru triumf, a Romii cetate / Junghie ceialaltă jumătate /.../ Și cestor slăviți tîlhari, putință / Tu le dăduși, oame ticăloase! / Tu le împrumutași ajutorință / Spre fapturi atîta nemiloase / Spre a fraților tăi crudă junghiare...“⁴⁸.

Dacă prin această privire critică aplicată unor eroi consacrați sau prin parodierea eroismului cavaleresc din *Trei viteji* Budai-Deleanu se integrează tradiției scepticismului renascentist și iluminist, el va îmbina în *Figaniada*, epopee mixtă în care eroicomicul întîlnește eroicul pur, tendințele demitizante cu aspirația de a recupera mitul eroic. Această dublă articulație spirituală se face simțită încă din *Prolog*, care aduce, dintru început, cîteva întrebări privind raportul dintre eroul literar și eroul istoric: „Să fie preceput ș-alte neamuri a Europei prețul voroavei și dulceața graiurilor bine rînduite, adecă ritorica și poesia, cum au înțalesu-o elinii și romanii, o! cîți eroi slăviți să ar ivi dintre varvari, sau doară din cei ce să numea sălbateci, pe carii oameni luminați lipsind întru neamul lor pe vremile cînd au trăit un Omer ș-un Virghil, vecinică i-au acoperit nepomenirea. Ș-unde era Ector, cel al Troii naltă sprijană, și Ahil, tîria și zidul grecilor, de nu să ar fi născut cîntărețul Omer?

Deci nu pentru că numa Ellada și Roma au putut naște oameni înalți și viteji luminați ne mirăm cetind viețile slăviților eroi elinești și romani, ci mai vîrtos pentru că Ellada și Roma au crescut oameni întru podoaba și măiestria voroavei deplin săvîrșiți, carii cu suptîrimea și gingășia condeiului său au știut într-atîta frumsăța pe eroii săi, cît noi astezi, necunoscînd pe alții asemenea, ne uimim de mare-sufleția, naltă-cugetarea, bărbăția ș-alte virtuți a lor; și doară nu luom sama că mai mare parte întru aceasta este a scriptorului (s.n.).

Luînd firul istoriei neamului nostru românesc, de cînd să au așezat în Dacia, cîți și mai cîți bărbați, cu tot felul de virtuți strălucitori, am cunoaște doară acum, deacă să ar fi aflat între români, din vreme în vreme, bărbați care să fie scris viața lor și cu măiestru condei împodobindu-le faptele și înlăfîndu-i după vrednicie (s.n.), să îi fie trimis strănepoților viitori⁴⁹.

Este adevărat că pentru Budai-Deleanu virtuțile lui Hector sau ale lui Ahile nu mai sînt puse, ca pentru Ariosto, sub semnul întrebării. E adevărat, de asemenea, că arta primește, pentru poetul ardelean, funcția moralizatoare de memorie a umanității. O memorie infidelă însă, care rețușează substanțial realitatea. „Suptîrimea și gingășia condeiului“ unui

⁴⁸ I. Budai-Deleanu, *Figaniada*, ed. J. Byck, București, 1958, vol. II, p. 174—175.

⁴⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 1—2.

scriitor se exercită, în primul rând, în a „frumsăța pe eroii săi“, în a-i ridica peste umanitate, „împodobindu-le faptele“. „Eroul“ este, în ultimă instanță, un produs al artei, care se distanțează de realitate, transformînd-o în mit. Căci în idealitatea eroului, consideră Budai-Deleanu, „mai mare parte / . . . / este a scriptorului“.

Plecînd de la convingerea inferiorității realului față de imaginile ideale pe care arta le creează, spiritul lucid și critic al poetului ardelean se va simți atras de reinterpretarea demitizantă a idealului eroic. Ce ar putea convinge mai evident eroicul în comic decît postura homerică a umilelor personaje din *Țiganiada*? Și referințele la poemele homerice abundă în sectorul comic al poemei: Parpangel e un „Ahile țigănesc“, Drăghici este echivalentul înțeleptului Nestor, dar, în prima variantă, acest Nestor cere lui Vlad o ceată de ostași spre a păzi armata țigănească de tâlhari. Aluzia eroică din *Țiganiada* devine, în *Trei viteji*, mimare a eroicului, o mimare ce dă celor trei cavaleri parodici dimensiunea nebuniei. Secvențe întregi ale *Țiganiadei* se desfășoară după un ritual eroic — homeric sau cavaleresc —, parodiindu-l. Să amintim defilarea țiganilor, moment ce respectă schema eroică clasică și se încheie, triumfal, în dolăiturile lăieților și goleților. Să amintim splendida organizare a oastei țigănești, înzestrată cu o avangardă — ce-i drept — „spăimîntată“, „ce după bureți să dusesse“, sau delicioasele și interminabilele sfaturi care dezbat probleme de tactică și strategie, cu aluzii antice sau medievale. Să amintim, în sfîrșit, scena antologică a înarmării lui Becicherec după toate rigorile unui cod cavaleresc. De fapt, întreg poemul se bazează pe cîteva scheme alegorice caracteristice epopeii eroice, pe care le reinterpretează însă prin parodie. Schema fundamentală a *Țiganiadei* este aceea a *drumului*, interpretată deja, de P. Cornea, ca un simbol odiseic al căutării fericirii¹⁰. Eroii lui Budai-Deleanu își trăiesc însă marea aventură într-o stare de inconștiență, forțați de un principiu exterior naturii lor (în epopee Vlad) să parcurgă un itinerar simbolic, ce le rămîne impropriu. Idealul abstract, prea îndepăntat, pe care Vlad li-l impune e înlocuit de ei cu un ideal degradat, imediat: carul cu bucate, care-și găsește corespondentul transcendent în raiul lui Parpangel. Aceeași tratare parodică e aplicată unei alte scheme fundamentale a epopeii — schema *luptei*, care devine o „luptă cu ochii închiși“, o luptă inconștientă, declanșată de spaimă și de foame.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele ne duc, toate, spre una și aceeași imagine a unei umanități haotice, antieroice, nebune, care aruncă o umbră de îndoială asupra disponibilităților eroice ale speciei umane.

Și totuși, la Budai-Deleanu această îndoială nu se transformă în certitudine. *Țiganiada* nu se oprește în limitele eroicomicului, ci oferă spectacolul — unic la acea dată — al unei epopei mixte, în care parodia demitizantă coexistă cu eroicul pur, creator de mituri. În fața umani-

¹⁰ P. Cornea, *I. Budai-Deleanu — un scriitor de renaștere timpurie într-o renaștere întîrziată*, în „Studii de literatură română modernă“, București, 1962. Asupra schemelor alegorice din *Țiganiada* am insistat în articolul nostru *Poetul — Înțeleptul — Eroul*, vezi „Tribuna“, an XIV, nr. 17 din 23 aprilie 1970.

tății comune se înalță figura lui Vlad, eroul prin excelență, capabil de gesturi grândioase, dar înzestrat și cu calitățile pe care iluminismul le elogiază în ființa umană: rațiunea, luciditatea, adică — într-o formulă generală — *înțelepciunea*, ce se opune haosului și nebuniei. Prin Vlad și prin lupta oastei române pe care el o conduce, planul eroic al *Țiganiadei* prefigurează viitoarea poemă romantică de inspirație națională, fără a contrazice însă idealurile iluministe, căci Vlad nu e numai *eroul național*, ci și *eroul civilizator, educatorul*. Acțiunii eroice i se încadrează și un alt personaj, de factură cavaleriească și folclorică, Argineanul, a cărui evoluție de la prima la a doua variantă a epopeii ni se pare semnificativă pentru cristalizarea conceptului romantic de eroism în gândirea poetului transilvănean. În figura Argineanului își dau întâlnire tradiția folclorică locală a baladelor voinicești și trăsăturile cavalerilor rătăcitori din literatura europeană, care reeditează, crede Budai-Deleanu, destinul marilor eroi ai antichității: „Voinicii de care ne povestește poetul sînt cei de cari ne povestesc istoriile vechi, precum au fost Ercul (Iraclie) și Persău, care pribegind căuta unde sînt tiranii ș-orice asupritori de oameni și, biruindu-i, le da căzuta pedeapsă. S-au pomenit de acest feliu de viteji și la poveștile deobște, în vremile după ce varvarii miezii-noapții au cuprins împărăția romanilor; iar au început acest feliu de povești a fi primite la norod și au început acel feliu de cîntări a îndeletnici nu numai pe oamenii deobște, ci și pe cei aleși din norod. De-aci au avut începutul poveștile lui Ariosto în stihuri, la italieni, ș-altora; și de atunci mai vîrtoș la italieni și la ispani (spanioli) au început a fi plăcute poveștile despre *cavalieri erranti*, adecă voinicii pribegi”⁴¹.

Cavaler solitar înzestrat cu virtuți excepționale, Argineanul este un asemenea „voinic pribeg” plecat în căutarea mării aventuri. Pentru un spirit iluminist Argineanul oferă un excelent prilej de parodie, atît prin apartenența lui la o viziune folclorică, de „basnă” asupra istoriei, cît și prin armura medievală pe care o poartă. Și Budai-Deleanu se comportă ca un iluminist atunci cînd, în prima variantă a *Țiganiadei*, își conduce eroul spre un eșec simbolic și îl părăsește definitiv în codrul nălucit, pradă nebuniei. Asemănător ca structură personajelor ariostești, eroul lui Budai-Deleanu se apropie de acestea și prin ironia care învăluie sfîrșitul puțin glorios al aventurii sale. Dacă nebunia lui Becicherec, celălalt cavaler rătăcitor, se naște din mimarea unui model cavaleresc incompatibil cu natura personajului, nebunia Argineanului înseamnă tratarea ironică nu a unei copii nereușite, ci a originalului chiar, adică a idealului de eroism medieval, în care iluminismul vede o modalitate de existență irațională.

În cea de a doua variantă a *Țiganiadei* semnificațiile personajului apar însă modificate. Și de astă dată destinul eroului baladesc ține de o zonă a fabulosului, și Budai-Deleanu ține să stabilească, prin intermediul comentariului lui Erudițian, distanța dintre realitate și legendă: „Văzînd că unii pun în price vitejia multor voinici din veacurile trecute, am vrut

⁴¹ I. Budai-Deleanu, *Op. cit.*, vol. II, p. 4.

să-mi spun aici socoteala mea. Întâi, cred eu că acei voinici au fost cu adevărat viteji, căci almintre nu le-ar fi rămas pomenirea pînă acum; însă întru multe i-au înălțat poezii pre deasupra de puterea omenească! A doao, că oamenii cei de demult au fost cu mult mai tari decît cei de acum; deci și vitejii lor au trebuit să fie cu mult mai tari și preste crezămîntul nostru ce avem de puterea omenească. Aceste împreună socotite cu aceasta că atuncea nu era pravul de pușcă, cu care și pe cel mai viteaz și cel mai mișel om de departe omoară. Pentru aceasta astezi nu se pot afla viteji ca oarecînd¹². Dincolo de aceste precizări, Argineanul aduce, în a doua variantă a *Țiganiadei*, o componentă fabuloasă a planului eroic. Personajul e recuperat din codrul nălucit și aventurile lui, asemănătoare aventurilor lui Gruia lui Novac, se încadrează, paralel cu acțiunile lui Vlad, luptei antiotomane a românilor. Prin introducerea în epopee a acestui plan vitejesc, Budai-Deleanu se distanțează de gîndirea iluministă și descoperă o formulă autohtonă a cavalerismului, bazată pe tradiția locală a baladelor vitejești. Eroul astfel creat prefigurează personajul istoric de factură romantică, desprins dintr-un fabulos ev mediu național¹³.

În felul acesta, în planul eroic al *Țiganiadei* coexistă un erou de factură iluministă (Vlad), înțeleptul și principele luminat, cu un erou de factură romantică, Argineanul. Îmbinînd antieroiul demitizant, cristalizat în tema nebuniei, cu eroicul pur, observația realistă și sceptică a umanității cu nevoia de idealizare, *Țiganiada* aduce, în formula inedită a unei epopei mixte¹⁴, un răspuns complex întrebărilor pe care poetul român și le punea în legătură cu raportul dintre mit, artă și realitate.

МИФИЗАЦИЯ И ДЕМИФИЗАЦИЯ В ЦЫГАННАДЕ

(Резюме)

Статья исходит из отнесения тенденции к демифизации героического в *Цыганиаде* к сходной тенденции эпохи Возрождения (замена героического мифа мифом искусства у Ариосто) и эпохи просвещения (замена героического мифа мифом разума). Наряду с демифизирующей тенденцией прослеживается и противоположное стремление, которым Будай-Деляну пытается возместить героическое при помощи „цивилизирующего героя” просветительного типа (Влад) и героя романтического (Арджинянул). *Цыганиада* определяется — в выводах — как смешанная эпопея, в которой демифизирующее героикокомическое сочетается с чистым героическим.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ O asemănătoare interpretare cavallerească a baladelor populare avea să dea și V. Alecsandri în *Românii și poezia lor*.

¹⁴ Structura mixtă a *Țiganiadei* am urmărit-o în articolul nostru *Formula epopeii eroicomiche în „Țiganiada” lui Budai-Deleanu*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Series Philologia, 1969, fasc. 1.

MYTHISATION ET DÉMYTHISATION DANS LA *TSIGANIADA*

(Résumé)

L'article commence par rapporter la tendance de démythisation de l'héroïque dans la *Tiganiada*, à la tendance analogue du temps de la Renaissance (substitution au mythe héroïque du mythe de l'art chez Arioste) et de l'époque des Lumières (le mythe héroïque remplacé par le mythe de la raison). Parallèlement à la tendance démythisante, l'auteur étudie l'aspiration de sens contraire, par laquelle Budai-Deleanu tente de faire récupérer l'héroïque par un „héros civilisateur“ de type luministe (Vlad) et par un héros romantique (*Argineanul*). La *Tiganiada* est définie, dans les conclusions, comme une épopée mixte, dans laquelle l'héroï-comique démythisant se combine avec l'héroïque pur.

CONTRIBUȚII MAGHIARE LA STUDIUL VIEȚII ȘI AL OPEREI LUI ION BUDAI-DELEANU

de

CAROL ENGEL și HUBA MÓZES

Aria cercetărilor privitoare la Ion Budai-Deleanu are unele contingențe și cu istoria literaturii maghiare. Știința literară maghiară, în afară de numeroasele sinteze și studii monografice cu privire la epoca luminiilor din Transilvania, oferă posibilități de documentare mai ales în trei domenii și anume: a) rolul fertilizator al centrului intelectual multinațional din Lwów în răspîndirea ideologiei revoluționare la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, b) motivul „țiganiilor“, în perspectiva paralelei dintre poemele eroi-comice *Țiganiada* și *Nagyidai cigányok* (Țiganiii din Nagyida) de Arany János, c) considerații privind versificația lui Ion Budai-Deleanu.

a) Stăpînirea habsburgică a transformat Liovul de odinioară în centru administrativ și economic al Galiției, anexată Imperiului în 1772; de asemenea, ea tindea să creeze la Lemberg un fel de citadelă răsăriteană a culturii germane, unde să răsune — după expresia lui Karl Kurt Klein — limba germană din nou, după o tăcere de un sfert de mileniu¹. Rîvna germanizării devenită în epoca iozefinistă principiu de guvernare, a stimulat, vrînd-nevrînd, ca peste tot în imperiu așa și în Galiția, ritmul renașterii culturale a popoarelor negermane. Lembergul devine un focar menit să amalgameze într-un tot unitar, prin receptare și amplificarea impulsurilor vieneze, tradițiile culturale eterogene din Galiția și Bucovina, subordonată Galiției în deceniul nouă din secolul al XVIII-lea. Oricum, afluența elementelor neconformiste și cu o înaltă calificare profesională, care în speranța unor condiții mai prielnice de afirmare se stabilesc aici, imprimă Lembergului o atmosferă de efervescentă intelectuală.

Cu patru ani înainte ca Ion Budai-Deleanu să fi părăsit Blajul, împăratul Iosif al II-lea îl numește pe Martinovics Ignác, inițiatorul de

¹ Karl Kurt Klein, *Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland*, Leipzig, 1939, p. 217 („Auf dem Boden, wo der deutsche Laut ein Vierteljahrtausend hindurch verstummt gewesen war, blühte neue Leben auf“).

mai târziu al mișcării iacobine maghiare, profesor de fizică la școala superioară din localitate, institut ridicat anul următor la rangul de universitate. Noul profesor era, de fapt, un fugar, căci el părăsise mănăstirea franciscanilor din Brod fără consimțământul superiorilor săi, și, după o scurtă activitate de duhovnic militar în Bucovina, l-a însoțit pe contele Ignacy Potocki într-o lungă călătorie prin Europa, în cursul căreia au luat contact — la Paris și aiurea — cu personalități proeminente ale mișcării iluministe și francmasonice. Este demn de reținut că atât Potocki, care va juca un rol important în răscoala de eliberare națională condusă de Kosciuszko, cât și fratele său Jan, ca de altfel toți aristocrații din anturajul prințului Adam Czartoryski, mențineau legături permanente cu profesorii universitari și înalți demnitari (funcționari superiori, militari) stabiliți la Lwów, de la care puteau primi informații despre popoarele din bazinul carpato-dunărean².

Spirit de o neobișnuită vioiciune, Martinovics cucerește în așa măsură și simpatia episcopului greco-catolic din Lwów, Petru Bielovsky, încât acesta îi tipărește lucrarea intitulată *Dissertatio de harmonia naturali inter bonitatem divinam et mala creata* — 1783, un preambul travestit în haină idealistă al celebrului tratat materialist și ateist *Mémoires philosophiques ou la nature dévoilée* — 1788, inspirat de Holbach și Helvétius³.

În ciuda succeselor sale, Martinovics nu se simte bine la Lwów. El se plînge în rapoartele adresate președintelui Comisiei aulice de studii, baronul Gottfried van Swieten, că eterogenitatea populației îl copleșește în acest colț îndepărtat al imperiului, că aici cărțile recent apărute sosesc cu multă întârziere, iar savantul trebuie să lucreze izolat, căci localnicii se claustrează între murii tradițiilor naționale, mult depășite de spiritul vremii etc. Ajuns mai târziu omul de încredere al împăratului Leopold al II-lea și însărcinat cu misiuni confidentiale, pentru contracararea acțiunilor subversive, Lwówul apare în memoriile sale ca unul dintre cele mai periculoase focare conspirative, de vreme ce iezuiții, francmasonii și iluminiștii (în accepția terminologiei contemporane, denumire peiorativă a partizanilor ideologiei Revoluției franceze), sub oblăduirea vădită a guvernului, urzesc împreună planuri diversioniste, iar emisarii francezi și-au instalat un centru de coordonare și de propagandă⁴.

Actele procesului iacobinilor maghiari confirmă spusele lui Martinovics. Avocatul Nagy Sándor, de exemplu, într-o pledoarie, invocă drept

² Jan Rey chman, *Kulturális érdeklődés Magyarországra iránt a XVIII. századi Lengyelországban*, în *Tanulmányok a lengyel-magyar irodalmi kapcsolatok köréből*, Budapesta, 1969, p. 328—330.

³ Benda Kálmán, *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, vol. I, Budapesta, 1957, p. 8.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 456 și urm. Memoriul se intitulează, semnificativ, *Entwurf wie man die Jesuitismus und die Illuminaten Gesellschaft auf eine unmerkliche Art unwirksam machen und endlich gar ausrotten könne*, și datează din octombrie 1791; *op. cit.*, vol. II, 1952, p. 205—206, *Kurze Beschreibung des Französischen Instituts de Propaganda Revolutione Democratica*, Viena, 21 sept. 1794. NB. Această scriere face parte din seria „destăinuiriilor senzaționale”; prin care Martinovics, în arest preventiv, încearcă să-și justifice legăturile iacobine.

circumstanță atenuantă faptul că inculpatul Erdélyi László — cancelist născut la Alba Iulia și de obârșie din Bihor — și-a făcut studiile medii la Lwów, unde nu se sancționează proslăvirea „nesăbuită” a revoluției⁵.

S-ar putea presupune că Martinovics, figură contradictorie, sau Erdélyi, elevul său de altă dată, definesc oarecum unilateral situația din Lwów. Mărturia lor coincide însă cu imaginea ce se conturează din amintirile lui I. A. Fessler, istoric și filolog distins, care, prigonit pentru ideile sale progresiste, se refugiază la Lwów și timp de patru ani (1784—1788) profesază împreună cu Samuil Vulcan, „preot mirean emancipat de meschinăriile călugărești”. Fără a intra în amănunte, să evocăm doar un singur episod grăitor cu privire la spiritul de „libertinaj” care domnea pe atunci la Lwów. Iosif al II-lea, în drum spre Rusia, poposește aici ca să viziteze instituțiile culturale din capitala Galiției. Întrînd în chilia lui Fessler din Seminarul de rit răsăritean „Sf. Barbara”, zărește printre cărțile din raft operele lui Helvétius. — „Cartea aceasta a fost interzisă de Roma chiar și episcopilor; cine v-a autorizat folosirea ei?” — întreabă împăratul. — „Majestatea Voastră și conștiința mea” — răspunde Fessler. Suveranul a rămas mulțumit de această explicație, căci îi plăceau — ne asigură memorialistul — replicile concrete, concise și dezghețate⁶.

Iată, în fine, și un al treilea izvor. Istoriografia mișcărilor iacobine maghiare se referă cu precădere la memoriile lui H. G. Bretschneider (1739—1810), care conține multe amănunte interesante cu privire la viața culturală a Lembergului de acum două sute de ani. Reprezentant de seamă al luminilor germane, în cursul vieții sale aventuroase, a petrecut cîteva ani la Vîrșeș ca vice-căpitan al Banatului, apoi — după un scurt popas la Viena și Pesta — a fost numit în 1784 directorul Bibliotecii universitare din Lwów. El devine în Galiția spiritus rector al întregii mișcări iozefiniste, riscînd ca dușmanii săi înverșunați, iezuiții, să-i compromită existența. Pentru a lămuri mai precis lucrurile, o scurtă paranteză.

Ordinul iezuit, care la regulile îndătinat ale vieții monahale a adăugat supunerea oarbă față de papa, a fost desființat formal în 1773, ca urmare a intervenției energice a puterilor europene. Dar iezuitismul, identificat în concepția contemporanilor cu intriga, viclenia și perfidia fără de scrupul pentru promovarea clericalismului, s-a menținut prin foștii iezuiți, încadrați — datorită înaltei lor calificări științifice — în posturile-cheie ale aparatului de stat. Ba mai mult, partizanii iozefinismului considerau — și nu chiar fără temei — că iezuiții, francmasonii și iluminiștii (adică adepții extremiști ai ideologiei revoluționare franceze) s-au coalizat în vederea acțiunilor diversioniste și lichidarea adversarilor, iozefiniștii. Fessler mărturisește, astfel, că de teama răzbunării acestora a fost nevoit

⁵ „Qui utpote Leopoli in Polonia prope ad republicanos, principia et scripta pro more republicanorum impune circulantia, continuato progresso audierat, quaeve durante Gallica revolutione, in publicis quoque locis et novellis cum indultu publici tractabantur, impune circulabant, rapiebant animos ac iuvenili aetati necessitatem curiositatis imposuerant” (vezi Benda, *op. cit.*, vol. III, 1952, p. 649).

⁶ Dr. Fessler's, *Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft*, Breslau, 1824, p. 186 și 199.

să părăsească în taină Lwówul (în 17 febr. 1788), iar Martinovics, în rapoartele sale confidentiale, nu conține să denunțe societățile clandestine, la a căror remorcă era însuși guvernatorul Galitiiei, Graf Josef von Brigido⁷.

Analizând, prin urmare, substratul ideologic al operei lui Ion Budai-Deleanu, va trebui să ținem mereu cont de această confruntare de idei, duel în cadrul căruia tendințele progresiste de emancipare socială și națională loveau — atât în Transilvania, cât și în Lwówul îndepărtat — în anarhia feudalismului în destrămare.

Dar stabilirea lui Bretschneider la Lwów ne mai sugerează o ipoteză. S-a discutat mult problema eventualelor modele literare ale lui Budai-Deleanu, G. Bogdan-Duică pronunțându-se pentru influența austriacului Aloys Blumauer, iar Dimitrie Popovici pentru înfrurirea franceză, prin intermediu italian. Ne întrebăm: de ce să ne îndreptăm, ab ovo, privirile atât de departe, spre Viena sau chiar spre Paris, când în preajma poetului român trăia unul dintre cei mai ingenioși alcătuitori de travestii din literatura germano-austriacă, autorul lucrării intitulată *Eine entzäzliche Mordgeschichte von dem jungen Werther, wie sich derselbe am 21. Dezember elendiglich um's Leben gebracht hat, allen jungen Leuten zur Warnung* — 1776 și al unui *Almanach der Heiligen auf das Jahr 1789*, cu un impressum fictiv din Roma, pamflet îndreptat împotriva misticismului și Vaticanului⁸.

*

b) *Țiganiada* reprezintă însă, pentru unii cercetători maghiari, și o problemă de istorie literară comparată, dat fiind că prin temă și prin mesajul ei ideologic ea are multe afinități cu poemul eroi-comic *Nagyidai cigányok* (Țiganiii din Nagyida) al lui Arany János. Pálffy Endre⁹, sistematizând în lumina recentelor cercetări concluziile care se desprind din această comparare, a arătat că analogia tematică se explică prin poligeneză, căci Arany János nu putea să cunoască în 1851 — anul creației *Țiganilor din Nagyida* — poemul predecesorului său român, publicat pentru prima oară în 1875 și 1877 (versiunea I-a). De altminteri, paralela dintre cele două poeme, sub unele aspecte, este de-a dreptul revelatoare. Mișcările revoluționare, demonstrează Pálffy, constituie un factor decisiv în geneza lor, *Țiganiada* fiind concepută sub impulsul ideologiei revoluționare franceze (vezi de exemplu episodul călătoriei lui Parpangel în infern, prilej de critică socială în maniera lui Montesquieu și Voltaire), iar *Țiganiii din Nagyida* evocă evenimentele din 1848—49. La Budai-De-

⁷ Benda, *op. cit.*, vol. I, 1957, p. 456.

⁸ *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, vol. 59, Paris, 1835, p. 227; Paul Merker — Wolfgang Stammeler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. II, Berlin, 1926—27, p. 613, 640, 643; Karl Kurt Klein, *op. cit.*, p. 217—219.

⁹ Endre Pálffy, *La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques (Le poème épique „Țiganiada de Ion Budai-Deleanu et celui de János Arany „Les Tziganes de Nagyida“)*, în „Acta Litteraria Ac. Sci. Hung.“, fasc. 1—2, Budapesta, 1963.

leanu, pe fundalul amintit, se profilează dorul de țară, iar Arany János își exprimă decepția provocată de înfrângerea unei mișcări revoluționare la care a participat cu trup și suflet. Respectarea cu strictețe a canoanelor formale ale epopeii imprimă o notă de ironie în plus atât invocației, cât și trecerii în revistă a eroilor, purtători de porecle sau supranume foarte sugestive, din categoria acelor a căroră francezul le zice, cu un termen fericit, *noms parlants*. O preocupare centrală a celor două poeme, cu o acțiune bine localizată, este trezirea conștiinței cetățenești a contemporanilor și salvagardarea independenței naționale; pe care eroii lui I. Budai-Deleanu se obligă să o apere de turci, iar țiganii lui Arany János, împotriva generalului austriac Mihaly Puk Puckheim — aluzie vădită la Anton Puchner, comandantul militar suprem al Transilvaniei în 1848. Vervă satirică a autorilor excelează în scenele de luptă, transformate în adevărate rechizitorii împotriva slăbiciunilor umane, care frânează progresul social: lașitatea (țiganii se bat cu ochii închiși — *Țiganiada*), servilismul, lipsa de inițiativă (generalul Puk își înfundă bateriile în mocirlă, pe motivul că topografia au marcat pe hartă un loc mlăștinos ca vîrf de deal, și ca atare punct strategic ideal pentru tunurile de asalt) ș.a. Secvențele comice alternează, însă, cu momente de serioasă meditație filozofică; apoi, ori de cîte ori autorii abordează problema imperativelor luptei naționale, se evocă trecutul glorios, sînt aduse pe tapet sarcinile generației contemporane.

Paralela în ceea ce privește funcția miraculosului relevă profunzimea realismului psihologic al celor doi poeți, care recurg la mitologia antică păgînă sau creștină (Budai-Deleanu) ori la elemente folclorice (Arany János), totdeauna caracteristice pentru viziunea de fericire a celui vitregit de soartă (visul lui Panpangel, soția voivodului Csóri în pîntecele balenei cu ficat mare cît o stîncă etc.).

De adăus, că cercetarea comparativă poate fi extinsă într-o direcție pe care studiul lui Pálffy o amintește doar în trecăt; este vorba de motivul „țigani”. Coincidența nici pe departe nu ni se pare întîmplătoare, căci țiganii, mai cu seamă în epoca luminilor și în primele decenii ale romantismului, deci concomitent cu începuturile preocupărilor științifice referitoare la țigani, reprezentau prototipul omului nonconformist, care în unele cazuri (vezi Mitica, eroina nuvelei *Die mehreren Wehmüller oder ungarischen Nationalgesichter* de Clemens Brentano, țiganii lui Pușkin sau Carmen a lui Prosper Mérimée) devin purtătorii unui mesaj suprem: al dorului de libertate¹⁰.

Distinsul comparatist maghiar, Turóczi-Trostler József, într-un studiu retipărit recent, a atras atenția asupra unei creații de literatură semipopulară, parodie de epopee în stil baroc: *Czigányokról való História vagy Duplex Icon Gentis Notissimae* (Istorie despre țigani sau Dubla icoană a nației celei mai însemnate). Arany János cunoștea bine această

¹⁰ Vezi Adolf Hetmann, *Rumänische Verse in Klemens Brentanos Novelle...*, în „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde“, XLIX (1926), nr. 8—9.

cărticică, care în jurul anului 1700 se răspîndise la noi în numeroase ediții, căci multe dintre pasajele ei reapar într-o formă poetică mai desăvîrșită în *Țigani din Nagyida*¹¹. Ne întrebăm: n-ar fi putut ajunge vreun exemplar răzleț din această modestă tipăritură, la Blaj ori în perioada amărîtului exil din Lwów, și sub ochii lui Ion Budai-Deleanu?

*

c) Pentru cercetătorii maghiari, studiul versificației lui Ion Budai-Deleanu a devenit necesar o dată cu prima încercare de tălmăcire mai exigentă a *Țiganiadei*, această problemă fiind semnalată de altfel într-un articol al traducătorului Lőrinczi László¹².

Pronunțîndu-se pentru redarea cît mai fidelă a originalului, Lőrinczi ezită între două alternative: traducerea *Țiganiadei* în metru original sau transpunerea ei în versuri maghiare de 12 silabe, cu cezură mediană. În privința stabilirii metrului original, la Lőrinczi putem constata unele confuzii. După părerea sa, versurile *Țiganiadei* sînt versuri iambice de 9 silabe. Din schema prozodică prezentată în articol, reiese că ar fi vorba, totuși, de decasilabi. Iar fragmentele publicate ca model sînt traduse în versuri iambice de 11 silabe.

Care dintre cele două (de fapt patru) alternative este mai recomandabilă? se întreabă traducătorul. Răspunsul îl sugerează studiul concis al reputatului poet și estetician Szabédi László¹³.

Pornind de la analiza concretă a unei strofe din epopee, Szabédi constată următoarele: 1. strofa este izometrică (compusă din versuri de aceeași măsură), 2. fiecare vers are zece silabe, 3. penultima, adică a noua silabă a versurilor, este totdeauna accentuată, 4. îndeobște, sînt accentuate și celelalte silabe, cu număr impar.

Bazat pe aceste observații, Szabédi conchide că *Țiganiada* este alcătuită din versuri trohaice de zece silabe, ceea ce nu exclude alternanța troheilor cu iambii, mai cu seamă în primele trei picioare metrice ale versurilor

¹¹ A „Nagyidai cigányok” családfejához — Egy régi magyar ponyvavers irodalmi vonatkozásai (1944), în *Magyar irodalom — világirodalom*, vol. I, Budapesta, 1961, p. 318—328.

De altfel, alegerea unei asemenea anecdote, care numai în folclorul maghiar a circulat pînă astăzi în șaptesprezece variante diferite, este semnul maturizării, al depășirii aceluși stadiu de dezvoltare cînd posibilitățile restrînse de exprimare ale limbii, insuficiența experienței poetice limitau contribuția literaților din Europa centrală la patrimoniul cultural comun al popoarelor europene la creații ca pamphletul, parodia etc.; vezi Karel Krejčí, *Le poème héros-comique dans les littératures des renaissances nationales du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècles*, în „Cercetări de lingvistică — Cluj, II (1958) — SUPPLEMENT — Mélanges linguistiques offerts à Emil Petrovici...”, p. 283—290.

¹² Lőrinczi László, *Gondok egy eposzfordítás megkezdésekor*, în „Utunk”, X (1955), nr. 13.

¹³ Szabédi László, *Budai-Deleanu verseléséről*, în „Utunk”, X (1955), nr. 14.

Totodată, interpretul atrage atenția și asupra frecventelor sinalefe, care îngreunează lectura *Țiganiadei* și care, probabil, l-au îndus în eroare pe Lőrinczi.

Față de alternativele lui Lőrinczi, Szabédi învederează următoarele modalități de traducere a *Țiganiadei*: 1. păstrarea ritmului trohaic al originalului și 2. transpunerea textului în versuri maghiare corespunzătoare, de zece silabe.

Dat fiind că ritmul trohaic în limba maghiară este de obicei prea cadentat, Szabédi optează pentru cea de a doua soluție, sugerînd o singură modificare: întrebuintarea consecventă a unor silabe lungi, în poziția penultimei silabe din versul maghiar.

Problemele de versificație pe care le ridică *Țiganiada* l-au preocupat și pe Gáldi László¹⁴. Studiul său fiind accesibil cititorilor români, ne vom limita să reținem doar cîteva din considerațiile autorului.

Gáldi presupune, între altele, că versul specific al *Țiganiadei* se remite nu numai de influența unor modele italienești, ci și de înrîurirea versificației polone, mai cu seamă a așa-ziselor „sestine narative“, alcătuite din decasilabi. Față de cezura imobilă a versului polon, însă, Budai-Deleanu practică o cezură mobilă, care dă naștere la „trei varietăți ritmice principale“¹⁵. Un alt indiciu al puterii sale creatoare este faptul că poetul român recurge uneori la alternarea versurilor de 10 silabe cu versuri catalectice de 9 silabe, respectiv la alternarea rimelor feminine cu cele masculine.

Savantul maghiar, explică, în contextul acestei interpretări, și metrul „odei bahice“ din cîntul al III-lea al *Țiganiadei*, odă ale cărei particularități le rezumă astfel: numărul fix de silabe, accent obligatoriu pe silaba a 10-a, cezură mediană și cîte două accente în fiecare emistih. „Ritmul vibrant al *Țiganiadei* — spune Gáldi — culminează în aceste strofe, unde, ca unități ritmice mai mici, apar măsurile cele mai variate din metrica antică“¹⁶.

O problemă aparte reprezintă — după părerea lui Gáldi — studiul versificației „jelnicei povești“ despre Arghir și Elena, tot din cîntul al III-lea. Versurile de 11 silabe ale acesteia au și ele modele polone, față de care Budai-Deleanu aduce două inovații: 1. înlocuirea frecventă a cezurei feminine cu cea masculină și 2. introducerea versurilor de 12 silabe, alături de versuri formate din 11 silabe (procedeu folosit incidental).

Versurile de 12 silabe ne retrimit, de altfel, la „istoria frumoasă“ a lui Gergei Albert din secolul al XVI-lea.

Insistînd asupra modelelor *Țiganiadei* și asupra remarcabilei creativități a poetului român, Gáldi — în acest studiu, ca și în cel consacrat

¹⁴ L. Gáldi, *Încă o dată despre metrul Țiganiadei*, în „Limba română“, VIII (1959), nr. 2, p. 59—67.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 62.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 63.

periodizării versificației românești¹⁷ —, subliniază varietatea ritmică din opera lui Budai-Deleanu¹⁸.

Contribuțiile noastre reprezintă doar câteva fișe răslețe de trimitere, pe care istoria literară românească le va încadra, cu siguranță, la locul cuvenit. Pentru noi, ele sînt un prinos adus amintirii marelui cărturar, cu speranța că îi vor ajuta pe exegeți să ducă mai departe studiul vieții și al operei lui Budai-Deleanu.

ВКЛАД ВЕНГЕРСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ В ИЗУЧЕНИЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ИОНА БУДАЙ-ДЕЛЯНУ

(Резюме)

Исследования, касающиеся Иона Будай-Деляну, имеют некоторую смежность и с историей венгерской литературы. Авторы настоящей статьи изучают вопрос со следующих сторон: а) плодотворная роль Львова в распространении революционной идеологии в конце XVIII-го века, б) мотив „цыгане“, в перспективе параллели между героико-комическими поэмами *Цыганиада* Иона Будай-Деляну и *Цыгане из Набиды* (Nagyidai cigányok) Арани Яноша и в) соображения о стихосложении у Иона Будай-Деляну.

HUNGARIAN CONTRIBUTIONS TO STUDYING ION BUDAI-DELEANU'S LIFE AND WORK

(Summary)

The investigations concerning Ion Budai-Deleanu have some contingencies with the history of the Hungarian literature. The following aspects of the problem are studied in the present paper: a) the fertilizing role played by Lwov in spreading the revolutionary ideology at the end of the 18th century, b) the "gypsy" theme in the perspective of a parallel between the mock-heroic poems *Țiganiada* by Ion Budai-Deleanu and *Nagyidai cigányok* by Arany János and c) considerations concerning Ion Budai Deleanu's versification.

¹⁷ *Idem*, *A román verstörténet korszakai*, I, în „Filológiai Közlöny“, VI (1960), nr. 2, p. 171—172.

¹⁸ Sugerăm confruntarea metrului „Țiganiadei“ cu așa-numitul Knittelvers, utilizat de Bretschneider. Această formă străveche, care datorită numărului ei variabil de silabe și ritmului alert oferă largi posibilități de exprimare, era frecventă în secolul al XVIII-lea (vezi Schiller, *Wallensteins Lager*; Goethe, *Urfaust* ș.a.; de consultat: Gero von Wiepert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 4. verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, f.a., p. 338; Werner Kohlschmidt — Wolfgang Mohr, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1958, I, p. 234.

MOTIVUL „PAHARUL DE AUR“ ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC

de
DUMITRU POP

Există în folclorul românesc un motiv pe cât de interesant, pe atât de puțin cercetat. Născut dintr-o superstiție a cărei origine trebuie căutată în mentalitatea primitivă, motivul acesta a cunoscut o largă expansiune geografică, avînd totodată un destin cu totul remarcabil în istoria culturii universale. Îl întîlnim astfel în folclorul a numeroase popoare europene și extra-europene¹, în riturile create de creștinism², în literatura medievală³, în literatura și muzica modernă⁴, după cum îl surprindem în viața celor mai diferite medii sociale, în chipul unor gesturi și practici, mai mult sau mai puțin comune, pe lângă care trecem de obicei cu ușurință, fără să bănuim nimic din înțelesul ce l-au avut odinioară.

Nu vom întreprinde în cele ce urmează o cercetare propriu-zisă a acestui motiv, mulțumindu-ne să-l înfățișăm în liniile lui generale, pe baza mărturiilor ce ne sînt cunoscute, și să facem totodată unele considerații cu privire la semnificația, gradul de arhaism și locul materialului românesc în folclorul universal.

*

Geografic, variantele poetice ale motivului sau creațiile în care motivul este implicat, precum și elementele ritului cu care trebuie puse în legătură acoperă cea mai mare parte a teritoriului nostru folcloric, din

¹ Vezi unele date la Bachtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* . . ., I—X, Berlin und Leipzig, 1927—1942.

² Ne referim în mod special la potirul din taina euharistiei și la însăși această taină, ce a fost instituită prin Conciliul de la Latran, în 1215.

³ E vorba de valorificarea în literatură medievală a legendei sfîntului Graal. Prin romanul lui Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal* (a doua jumătate a sec. al XII-lea), legenda aceasta pătrunde în literatura medievală franceză, la Robert de Boron, *Estoire de Graal* (sec. XIII) ș.a., în literatura germană, prin Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, sec. XIII), ș.a. Cf. și notele lui Gustave Cohen la *Chrétien de Troyes, Oeuvres choisies*, Paris (f.a.).

⁴ Întîlnim motivul și la Lucian Blaga, în *Veniți după mine tovarăși*, iar în muzică la Richard Wagner, în *Parsifal*.

Banat și Bihor pînă în șesul Jijiei și din Maramureș pînă în Dolj, Brăila și Dobrogea.

În domeniul creației noastre poetice populare motivul „paharul de aur“ apare în special în sfera colindelor, ca reflex al unei vechi practici din cadrul sărbătorilor de iarnă. Schema generală a celui mai încheșat tip de colindă este următoarea: Dumnezeu, Sf. Ion, Sf. Ilie sau Sf. Petru stau în jurul mesei și ospătează împreună cu gazda casei. Aceasta închină cu un „pahar de aur“, la vederea căruia Dumnezeu îi propune să i-l vîndă sau să i-l dea în schimbul unui alt pahar. Gazda refuză, pe motivul că a primit paharul în dar de la nașul său, spre a-l folosi în ocazii sărbătorești. Cum vedem, întreaga desfășurare epică a colindei are rostul să proiecteze într-o anume lumină valoarea simbolică a „paharului de aur“. Văzîndu-l, Dumnezeu însuși îl îndrăgește, neputînd rezista tentației de a-l cere gazdei, iar aceasta, la rîndul ei, îl refuză pe însuși Dumnezeu.

Cea mai veche mărturie a acestui tip de colindă a fost notată înainte de anul 1859 și o datorăm lui Atanasie M. Marienescu⁵. Intitulată *Bocalul de aur*, colinda sintetizează trei variante, provenind din trei ținuturi diferite: Cluj, Alba Iulia și Timișoara. Iată cuprinsul ei: Înconjuțați de „boieri“, „Domnul sfînt“, Sf. Petru, Sf. Ioan și „al curții domn“,

Tot închină cu bocale
 Și le poartă-n perendare.
Un bocal e mititel
Frumușel și aurel,
 Da-n fundul bocalului
 Scrisă-i poama vinului,
 Da-n toarta bocalului
 Pusu-i spicul griului,
 Da-n coaja bocalului
 Zace floarea mirului.
 Toți închină, mulțămesc
 Și pe Domnul pomenesc!
Zise Domnul Dumnezeu:
 — *Să-mi răspunzi, boierul meu!*
Eu bocalu-aș cumpăra
Sau cu altul l-aș schimba!
 — *Să fii, Doamne, iertător,*
Să-mi fii mie crezător,
Că eu nu-l am de vîndut,
Deși foarte ți-a plăcut.
Nu-i bocalul de schimbat,
Că și eu l-am căpătat;
Nașul cînd m-a botezat
Sîngur el că mi l-a dat
Pe cîndu-i voi cununa [sic]

⁵ *Poesia populara*. Colinde, culese și corese de..., Pesta, 1859, p. 62—64.

*Oaspeții de-a-l minuna
 Și din el vin a gusta!“
 Dumnezeu atunci grăia:
 „Ține-l dar în casa ta
 Și trăiește sănătos
 Cu bocalul tău frumos!“ (sublinierile noastre, D.P.).*

Varianta lui Marienescu se numără printre cele mai complete în cadrul tipului pe care îl reprezintă, concentrînd o seamă de elemente cheie pentru descifrarea înțelesului ce l-a avut motivul „paharul de aur“ într-o anumită fază din evoluția lui.

O variantă mai completă, mai autentică și mai explicită în ceea ce privește valoarea simbolică a obiectului ritual în jurul căruia s-a cristalizat motivul a înregistrat recent Constantin Mohanu din com. Boșoara (satul Bumbuiești), jud. Vilcea⁶. Redăm pe scurt conținutul ei. „Bunul Dumnezeu“ și „bătrînul Crăciun“, împreună cu „Ion sfîntul Lion“ și cu „domnu-acestor case“, închină „dintr-un pahar galben de aur“;

Iar cînd fu despre beție,
 Despre dalba veselie,
 Grăia-ș bunul Dumnezeu
 Cătră domnu-acestor case:
 — Tot stau, domn bun, să te-ntreb
 Ș-acum întreba-te-aș voi:
 „Nu-mi vinzi mie-acest pahar,
 Acest pahar galben de aur,
 Să mi-l vinzi sau să mi-l schimb?“
 Grăia-ș domnu-acestor case
 Cătră-ș bunul Dumnezeu:
 „Ce stai, Doamne, de mă-ntrebi,
 Cu dreptu spune-ți-oi:
 Că nu-ți vînd acest pahar,
 Nici nu-l vînd, nici nu ți-l schimb;
 Nașu cînd m-a botezat,
 Cu-acesta m-a dăruit
 Și pe mine m-a jurat
 — Tot stau, domn bun, să te-ntreb
 Și pe spicul grîului
 Și pe vița vinului
 Nici să-l vînd și nici să-l schimb,
 Să mi-l țin, să-nchin cu el“

⁶ Colinda urmează să fie publicată într-un volum de folclor din Țara Loviștei.

Celelalte variante ale colindului de care ne ocupăm sînt mai palide, atît ca înţeles, cît şi ca realizare estetică, deşi au fost culese cu decenii în urmă. Astfel, cele cinci texte publicate de Alexiu Viciu⁷ evidenţiază un avansat proces de contaminare a motivului cu motive de origine biblică. Numai două dintre ele, culese din Sorostin, jud. Alba, conţin episodul imposibilităţii înstrăinării „paharului de aur”. Motivarea adusă de gazdă este însă aceeaşi: paharul „mi-i dat de la nănaşu; / Mai de mic m-a botezat, / Mai mare m-a cununat, / Şi tot mie mi l-a dat”⁸ sau „că mi-i dar de la naşu. / De micuţ m-a botezat, / Mai mare m-a cununat, / Şi-atunci mie mi l-a dat”⁹, ceea ce sugerează ideea că „paharul de aur” ar reprezenta un dar de nuntă oferit mirilor de naşul lor. Aceeaşi este şi semnificaţia unei variante culese de N. Ursu din com. Măguri, jud. Cluj: „Fire-ai, Doamne, iertătoriu, / Că n-am păhar vînzătoriu, / Vînzători şi schimbători, / Că mi[-i] dat de la nănaşu, / Să-mi omenesc oameni mari, / Oameni mari la zile mari...”¹⁰. Ideea apare şi într-o variantă din Uifalău, jud. Mureş, în care gazda închină cu un „pahar mare de dar”¹¹. Într-o colindă din Năsăud închinarea „c-on păhar galben în mîină” o face „doamna curţilor”¹², ca şi în amintita colindă din Măguri şi într-o alta culeasă recent din Groşii Țibleşului, jud. Maramureş¹³. Lipsseşte însă din aceste mărturii, ca şi din cele trei publicate de Viciu¹⁴ şi dintr-o variantă din colecţia lui Tit Bud¹⁵, episodul ce cuprinde discuţia pe tema imposibilităţii înstrăinării „paharului de aur”.

În sfîrşit, „păhărelele” cu care merg „boieri” „de la fini la naşi” şi „de la naşi la fini”, pentru că „aşa-i din bătrîni”, sînt amintite într-o colindă publicată de Tudor Pamfile¹⁶, cu menţiunea că provine dintr-un manuscris brăilean, precum şi într-o colindă din colecţia lui G. Dem. Teodorescu¹⁷.

De „paharul de aur” ne aduce aminte şi momentul „închinării paharelor” din ceremonialul nupţial; prin intermediul unui vornicel, mirii oferă

⁷ *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914.

⁸ p. 65; „paharul botezului” apare şi în textul unui colind publicat de Ion Birlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, Bucureşti, 1924, p. 163; cerbul cere vînzătorului să nu-l împuşte, făgăduindu-i, în schimb, „scaunul judeţului” şi „paharul botezului”.

⁹ Viciu, *ibid.*

¹⁰ N. Ursu, *Contribuţiuni muzicale la monografia comunei Măguri* (jud. Cluj), 1940, p. 19—20.

¹¹ A. Viciu, *lucr. cit.*, p. 102.

¹² Olimpiu I. Barna, *Vesellie, dor şi jale. Folclor cules din comuna grănicerească Muieru, judeţul Năsăud*, Sighişoara, 1944, p. 136.

¹³ Chariton Dimitrie, *Folclor din Groşii Țibleşului. Schiţă monografică*. Lucrare prezentată la sesiunea februarie 1970 a examenului de licenţă la Facultatea de filologie a Universităţii din Cluj, p. 206.

¹⁴ E vorba de varianta din Spăţac (p. 77), din Uifalău (p. 102) şi Gledin (p. 152—153).

¹⁵ *Poezii populare din Maramureş*, Bucureşti, 1906, p. 73.

¹⁶ *Crăciunul*. Studiu etnografic, Bucureşti, 1914, p. 85.

¹⁷ *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 62.

nașilor cite un pahar de vin, al nașului fiind de trei ori mai mare decât al nașei. Luînd paharele în mîini, nașii „le joacă” în ritmul cîntecului lăutarilor¹⁸. Probabil că și plosca, nelipsită din ceremonialul nupțial, trebuie pusă în legătură cu motivul de care ne ocupăm.

Faptele înșirate atestă, așadar, existența în folclorul românesc a unor creații vechi și larg răspindite geografic, creații ce au luat naștere în jurul unui obiect ritual ce inspira un respect neobișnuit; păstrarea lui se impunea mai presus de orice, mai presus chiar decât dorința lui Dumnezeu. Așa cum sugerează mărturiile poetice menționate, obiectul acesta avea anume funcții în cadrul ceremoniilor legate de sărbătoarea Crăciunului, de nuntă și botez.

Într-adevăr, „paharul de aur” nu reprezintă un simplu rod al fanteziei populare, ci transpunerea pe plan poetic a unei realități din practica populară. Paharul ritual este atestat documentar la sfîrșitul secolului al XIX-lea. La întrebarea nr. 10 din *Chestionarul* lui N. Densușianu¹⁹ („Este obiceiul ca oamenii mai cu dare de mîină să aibă „paharul Crăciunului” ori paharul cu care se bea la zile mari”) s-au primit răspunsuri afirmative din com. Pojaru de Sus, jud. Gorj, com. Călugăreni, jud. Neamț, com. Mamarnița și Manoleasa, jud. Botoșani, com. Golăiești, jud. Iași, com. Vașcău și Lunca, jud. Bihor, com. Viziru, jud. Brăila, com. Dogata și Dulcești, jud. Neamț, com. Bărăști și Ipatele, jud. Iași, com. Cîrja, Puiesti și Docani, jud. Vaslui²⁰. Aflăm din aceste răspunsuri că la Crăciun sătenii obișnuiesc a avea un pahar „cam de o litră”²¹, cu care se bea la zilele mari de peste an, cum la Paști, Crăciun și la praznicele împărătești, și pe care îl cer astfel: dați-mi paharul Crăciunului²², sau că „tot se mai păstrează

¹⁸ *Ibid.*, p. 168—169. Cf. și imaginea din colindul din răspunsurile la *Chestionarul lui N. Densușianu* din 1886 (nr. 4556, partea a II-a), colind cules din com. Cioara Radu Vodă, jud. Brăila: „Cele două păsărele / În chip de rîndunele, / Nu sînt păsărele, / Ci sînt păhărele / Ce-ai lumit cu ele / De la nași la fini / Și de la fini la nași”. Ocupîndu-se de obiceiurile de nuntă la moldoveni, Dimitrie Canțemir amintește, între altele, „paharul de despărțenie, care se numește paharul căii albe” și pe care îl primesc mirii înainte ca fata să părăsească vatra părintească (*Descrierea Moldovei*, București, 1955, p. 255). Amănunte interesante în legătură cu acest obicei, din care putem desprinde și semnificația obiectului ritual pe care îl urmărim, găsim la S. Fl. Marian: „Cînd își ia mireasa rămas bun de la părinți, tatăl ei cîstește pre mire cu păharul, iară pre mireasă o cîstește maiică-sa cu șipul”. După ce beau din acestea, mirii „le strîng și le iau cu sine” (*Nunta la români*, București, 1890, p. 597). Mai interesant apare obiceiul acesta la moși, unde părintele miresei ia „un păhar nemijlocit înainte de a se sui mireasa în car, îl înfășoară într-o năframă mare de mătasă, îl umple cu vin și pune într-însul o piesă de argint sau de aur. În pragul ușii închină la mama miresei, mama la mireasă și aceasta la mire, care bea vinul și piesa o ține în gură pînă cînd iese din curte” (T. Frîncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moșii)*, București, 1886, p. 165).

¹⁹ Vezi mss. 4554, 4555, 4556, 4558, 4559, 4560.

²⁰ Vezi și A. I. Rosetti, *Colindele religioase la români*. Extras din *Analele Academiei Române*, seria II, tom. XL, Mem. Sect. Lit., București, 1920, p. 62—63.

²¹ Mss. 4555 (jud. Gorj).

²² Cf. și mss. 4558 (jud. Neamț).

și pînă astăzi acest obicei, însă numai la oamenii cei bogați și din timpurile de demult, acest pahar îl păstrează de nu bea cu el decît la sărbători și la zile mari²³, sau, în sfîrșit, „a fost înainte obiceiul acesta, dar acum nu mai este“²⁴.

Dispărut, se pare, la noi, românii, cu totul din circulație, paharul ritual, din care s-a băut cîndva în momente solemne și care odinioară reprezenta cu siguranță un bun al familiei, transmitîndu-se din generație în generație, paharul acesta mai poate fi întîlnit și astăzi la unele popoare îndepărtate (la gruzini, de ex.) și chiar pe teritoriul țării noastre, la țigani.

Ce știm astăzi în legătură cu istoria paharului ritual, cu semnificația ce a avut-o inițial și cu ocaziile în care s-a folosit, și ce anume stadiu din evoluția lui atestă folclorul românesc. Răspunzînd acestor întrebări, vom înțelege mai bine și motivul folcloric pe care l-a generat.

Punctul de plecare al acestei istorii se situează dîncolo de era noastră, iar întîia formă din care s-a dezvoltat paharul ritual a fost cea reprezentată de craniile umane sau de animale, din coarne sau copite de animale²⁵. Apariția ei are la bază o superstiție. Se credea anume că extremitățile corpului omenesc sau ale animalului sînt părțile care concentrează fluidul miraculos al puterii nepuizabile, însuși principiul vieții²⁶. Cel ce bea dintr-un craniu uman sau animal, dintr-un corn sau copită de animal, se împărtășea din aceste puteri miraculoase, ce aparținuseră înainte de moarte omului sau animalului, și care s-au transmis — prin contact — substănteii, lichidului de băut. Potrivit mentalității acelor îndepărtate timpuri, îndeplinirea acestui act putea aduce vindecarea celui bolnav, apărarea celui amenințat sau fortificarea celui slab²⁷.

Nu știm pînă cînd se va fi perpetuat în practica popoarelor europene acest obicei primitiv, dar ecouri ale lui au ajuns pînă în creația noastră folclorică. Într-un colind de vînător, notat de G. Dem. Teodorescu în 1869 („după repausatul meu tată“)²⁸, în episodul despre împărțirea „ciuti-

²³ Mss. 4560 (jud. Vaslui).

²⁴ Mss. 4556 (jud. Brăila).

²⁵ Vezi amănunte în Bachtold-Stäubli, *lucr. cit.*, III, col. 1679.

²⁶ *Ibid.* Populațiile aflate într-un stadiu inferior de evoluție practică pînă în zilele noastre un adevărat cult al craniilor, care sînt păstrate ca un „fetiș magic“. „Craniful e privit adesea ca locul unde șade sufletul“; este considerat ca purtător al „forței sufletului“; în craniile sălășluiesc „puterile magice“ (Julius E. Lips, *Obîrșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, București, 1960, p. 471).

²⁷ Bachtold-Stäubli, *ibid.*, III, col. 1679; vezi și I. Aurel Candrea, *Folclor român medical comparat*, București, 1944, p. 29—30, 33. Un ecou din această superstiție apare și la Blaga în amintita poezie: „Veniți după mine, tovarăși! Ca mine-o să mor, / Dar vă las moștenire / superbul meu craniu, din care să beți/ pe lin / cînd vi-e dor de vieață, / și-otravă / cînd vreți să-mi urmați!“ (Lucian Blaga, *Poezii*. Ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivașcu, 1967, p. 48—49).

²⁸ *Poezii populare române*, p. 69. Colindul a fost publicat mai întîi în 1876, în „Columna lui Traian“, apoi în 1879, în *Noțiuni despre colindele române*, p. 74—76.

nei²⁹ eroul spune că a dat „unghiile la păhărari”²⁹. Într-un alt colind, notat de același folclorist în 1884³⁰, cerbul este amenințat astfel:

Din unghiile tele
mi-or face pahar,
pahar de cleștar,
să bea mari boieri,
rar
la zile mari,
ziua de Crăciun
ș-a de Bobotează

iar „vidra” dintr-un colind ardelean cules în secolul trecut spune vinătorilor:

Stați, pușcași, nu mă pușcați,
Că din draği coarnele mele,
Da mi-ți face păhărele . . . ³¹.

În sfârșit, într-un colind, pe care l-am mai amintit, provenit „dintr-un manuscris brăilean” ce a fost reprodus de Tudor Pamfile în studiul său *Crăciunul*³², vinătorii amenință „bourul” în felul următor:

Bour, din unghiuta ta,
Bour, face-or păhărele,
Bour, merg boieri cu ele,
Bour, de la fini la nași,
Bour, de la nași la fini,
Bour, c-așa-i din bătrâni,
Bour, pe la zile mari,
Bour, pe la zi de-ajun,
Bour, în ziua de Crăciun . . . ³³.

²⁹ Despre unghiile „ciutalinei” dintr-un colind cules recent de I. Brezeanu din com. Costache Negri, jud. Galați, se spune că au fost date „pe la păhărari / Ca să facă păhărele, / Păhărele gălbinele, / Bea boierii mari cu ele”, iar într-o altă colindă, culeasă tot de I. Brezeanu, în 1968, din Smîrdanul nou, jud. Tulcea, apare imaginea: „Din coarnele ciutii / S-o face pahar / Galben de cleștar / Beau boieri cu el / Noaptea de Crăciun / și de Bobotează”, sau „cu coarnele lui [ale cerbului] / Puse frunți la curți; / Ce-a rămas din ele / Făcu dalbe păhărele, / Păhărele gălbinele / Ca să bem vinul cu ele” (colindul a fost cules de același, din com. Jijilca, jud. Tulcea, în 1969).

³⁰ *Poezii populare române*, p. 62.

³¹ Jarnik-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediție definitivă de Adrian Fochi, București, 1968, p. 537.

³² p. 85.

³³ Motivul apare și într-o colindă culeasă de I. Brezeanu, în 1969, din com. Gropeni, jud. Brăila: „Bohor, din copita ta, / Bohor, pahare s-or face, / Tot pahare gălbinele / Și-or cinsti boieri cu ele, / Și le-or da din mină-n mină / Pîn' s-o face voia bună”.

Dacă folclorul românesc atestă acest stadiu primitiv din lunga istorie a paharului ritual, nu conservă nici o urmă din semnificația corespunzătoare aceluia stadiu. Paharul din corn sau copită de animal și-a pierdut înțelesul magic inițial, devenind obiect ritual, cu funcții simbolice în anumite ocazii sărbătorești din ciclul familial și cel al obiceiurilor de peste an. În plus, motivul a fost invadat de elemente religioase, care au izbutit să șteargă uneori aproape în întregime caracterul lui laic, profan. Totuși, prezența „paharului de aur“, în forma lui arhaică, în contextul sărbătorilor de iarnă, la hotarul dintre anul vechi și cel nou, reprezintă un element a cărui semnificație nu poate fi neglijată.

Într-un stadiu ulterior de evoluție, paharul tradițional, din corn sau copită de animal, este înlocuit în practica umană cu paharul de argint, înzestrat fiind și acesta cu deosebite proprietăți curative, ca de altfel și alte metale³⁴. Criteriul vechimii constituia unul din criteriile fundamentale de apreciere a paharului, vechimea aducându-i un spor de prestigiu³⁵. Proprietățile lui magice, curative, se accentuau apoi în măsura în care paharul purta diferite inscripții cu caracter magic, misterios³⁶. Imaginile apotropeice gravate pe astfel de vase aveau în antichitate și rostul să protejeze conținutul lor de influența malefică a vrăjmașilor³⁷.

Este interesant de constatat că în folclorul românesc paharul de argint apare cu totul izolat. Îl întâlnim, de exemplu, în amintitul colind din Groșii Țiblesului, unde „doamna curților“ șade „c-on pahar de-arjint în mână“, din care „tăt închină și susțină“, și într-un colind de vinător din colecția lui Viciu, cules din Romos, jud. Hunedoara:

Cerbu-i stătior,
Gura-i pătior.
Pe spatele lui
Covor de mătasă;
În coarnele lui
Cunună de zîrnă,
În pîntenii lui
Păhar de argint³⁸

În schimb, așa cum am văzut, apare aproape peste tot imaginea paharului de aur. E vorba, după toate probabilitățile, de o influență a potirului din taina euharistiei, despre care se știe că este aurit, sau de rezultatul unei tendințe poetice, creatorul popular străduindu-se să dea prestigiosului obiect ritual o cât mai mare strălucire.

³⁴ Vezi unele amănunte la I. Aurel Candrea, *lucr. cit.*, p. 245—247.

³⁵ Bachtold-Stäubli, *ibid.*, VII, col. 8. Un asemenea pahar, al cărui prestigiu este dat însă mai ales de faptul că prezintă o moștenire de la Ștefan cel Mare, constituie tema legendei istorice *Cupa lui Ștefan*, de Dimitrie Bolintineanu. Poezia e inspirată din *O samă de cuvinte* a lui Neculce.

³⁶ *Ibid.*, VIII, col. 1157.

³⁷ *Ibid.*, col. 1155—1156.

³⁸ p. 118—119.

În sfârșit, credem că sensul versurilor ce cuprind descrierea paharului trebuie pus în legătură cu inscripțiile misterioase și imaginile apotropeice gravate în antichitate pe paharul ritual. Dacă acesta este, într-adevăr, sensul lor inițial, atunci mai aproape de el, mai vechi așadar, sînt imaginile din colindul cules în Groșii Țibleșului: „Pă toarta paharului / Scrisă-i raza soarelui, / Scrisă-i luna și lumina“, versuri ce mai apar de altfel și în alte variante³⁹. „Poama vinului“ sau „vița vinului“, „floarea“ sau „spicul grîului“ și „floarea mirului“ reprezintă simboluri creștine, explicabile prin influența bisericii, și corespund unor „atribute pe care poporul le dă lui Isus Hristos“⁴⁰ și care sînt în strînsă legătură cu taina euharistiei.

Concluzia ce se desprinde din materialul prezentat pînă aci e că motivul poetic „paharul de aur“ s-a născut în jurul unui obiect ritual ce vine de dincolo de creștinism, fiind totodată atestat în folclorul a numeroase popoare, obiect cu care se oficia în anumite momente solemne. Oficierea aceasta, despre care nu avem decît date vagi în creația noastră populară, constituie ea însăși una dintre cele mai interesante probleme folclorice. E vorba de „băutul în comun“ (a cupei, paharului), care, ca și „masa comună“, reprezenta un act sacru menit să-i unească pe participanți⁴¹. „Frățiile de sînge“ sau „de cruce“, de exemplu, sînt expresia uneia și aceleiași mentalități, care stă și la baza băutului în comun⁴². În aceeași zonă trebuie plasat, credem, și obiceiul „berea“ sau „butea“, practicat de ceata feciorească în cadrul sărbătorilor de iarnă⁴³. În tradiția populară franceză băutul în comun venea să consfințească unirea conjugală⁴⁴, după cum tot acolo băutul în comun a „ultimei sticle“ (de vin) de către recruți și tinerii din viitoarea conșcripție⁴⁵ pare să reprezinte actul solemn al transmiterii unui mesaj și, poate, a funcțiilor cetei de feciori seriei imediat următoare etc. Datele acestea, care ar putea fi mult îmbogățite, prilejuiesc unele sugestii și în ceea ce privește semnificația ce a avut-o odinioară ritul în contextul căruia s-a perpetuat pînă tîrziu obiectul ritual ce alcătuiește miezul motivului poetic de care ne ocupăm.

Un al treilea element constitutiv al străvechiului rit, de natură să contribuie la și mai buna înțelegere a acestuia, este vinul. Prezența lui, mai mult sugerată, în textul colindelor la care ne-am referit este, după toate probabilitățile, de inspirație biblică, dar sursa lui îndepărtată se găsește tot în creația folclorică.

³⁹ Cf. Al. Rosetti, *lucr. cit.*, p. 63, tip. 7.

⁴⁰ *Ibid.* Vezi și tip. 12.

⁴¹ Bachtold-Stäubli, *ibid.*, VIII, col. 1157—1158.

⁴² *Ibid.*, I, col. 1448. În legătură cu „frățiile de sînge“ în folclorul românesc, vezi Le Comte de Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne par Kiev, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermanstadt*, Paris, 1824; B. P. Hașdeu, *Olteneștele*, Craiova, 1894, p. 79—91; S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, București, 1898—1901, II, p. 84—88; E. N. Voronca, *Studii de folclor*, I, București, 1908, p. 121—130.

⁴³ Vezi unele informații la Traian German, *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, în „Anuarul Arhivei de folclor“, V, 1939, p. 57—77.

⁴⁴ Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporaine*, I, Paris, 1943, p. 286—296.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 217.

Vinul, ca substanță înzestrată cu proprietăți neobișnuite și care se folosea în ocazii deosebite, este și el atestat din vechime. Astfel, la romani exista credința că vinul reprezintă sângele lui Dionisios, iar orgiile legate de sărbătoarea acestuia (Dyonisiacele) trebuie considerate drept acte sacrale, prin care participanții se împărtășeau din suflul zeului⁴⁶.

Se știe că vinul are rosturi în riturile de fertilitate și în cele funerare, dar ceea ce ne interesează mai de aproape e faptul că în folclor apare deseori drept simbol al comunității, al unirii. Îl întâlnim frecvent în riturile de nuntă; cununia, de pildă, așadar actul unirii celor doi tineri, se făcea în unele regiuni turnând vin peste mâinilor lor împreunate⁴⁷.

Ca și sângele, pe care l-a înlocuit într-o serie întreagă de rituri, inclusiv în creștinism (în taina euharistiei, unde vinul nu reprezintă altceva decât sângele lui Isus), vinul simboliza puterea vieții, energia umană⁴⁸.

Privind toate elementele pe care le-am prezentat sumar în cele de mai sus, ne dăm seama nu numai de marea lor vechime și răspândire, ci și de semnificația generală ce a avut-o ritul căruia i-au dat naștere și din care a apărut motivul poetic „paharul de aur”. Oficierea acestui rit avea, după toate probabilitățile, înțelesul unui rit de inițiere⁴⁹, înțeles cu care a fost preluat și în timpurile moderne⁵⁰.

Universalitatea motivului, forța lui de expansiune în timp și spațiu, precum și semnificația lui adâncă impun însă o cercetare mai amplă, peotriva însemnătății lui.

МОТИВ „ЗОЛОТОГО СТАКАНА” В РУМЫНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

(Резюме)

Поэтический мотив „золотого стакана” появляется у нас в сфере народных коляд и возник в связи с обрядовым предметом, относящимся к дохристианским временам, будучи одновременно засвидетельствован в фольклоре многих народов. Этот мотив имел в то же время весьма выдающуюся судьбу в истории всемирной культуры. Из фольклора он проник в обряды, созданные христианством (в эвхаристию), в средневековую и новую литературу (легенда о святом Граале) и в музыку („Парсифаль” Рихарда Вагнера).

⁴⁶ Bachtold-Stäubli, *ibid.*, IX, col. 297.

⁴⁷ Obiceiul acesta a fost odinioară atât de răspândit în Franța, încât a pătruns chiar în slujba religioasă. „En insistant fortement sur le sens symbolique et la sainteté du sacrement de mariage — spune A. van Gennep (*Manuel de folklore français contemporain*, tom. premier, Paris 1943, p. 286) — le Concile de Trente, terminé en 1563, contribuait à faire sortir de l'usage, non seulement liturgique, mais aussi populaire, cette bénédiction des fiançailles qui avait été d'abord plus importante que le mariage lui-même”.

⁴⁸ Bachtold-Stäubli, *ibid.*, I, col. 1435.

⁴⁹ Către concluzia aceasta ne duce, între altele, și faptul că „paharul de aur” apare în tradiția noastră populară în cadrul sărbătorilor de iarnă, la început de an nou.

⁵⁰ Ne referim în mod special la *Taulejado soulenno de la Coupo*, obicei practicat, an de an, din 1867, în cadrul Asociației Félibrige. Cu ocazia serbărilor anuale, felibrii beau din cupa de argint primită în dar de la poezii catalani acum mai bine de 100 de ani.

У румын, обрядный предмет, который породил мотив коляд и с помощью которого совершалось богослужение в определённые торжественные моменты (на празднике Рождества, на крестинах и на свадьбе) сохранился в народной практике к концу XIX-го века.

Румынский поэтический материал, которым занимается автор данной статьи, свидетельствует о примитивной стадии в эволюции обрядного предмета (стакан из рогов или копыт животного), однако этот материал не сохраняет никакого конкретного, точного следа значения, соответствующего той стадии; его первоначальные магические значения исчезли, уступив место другим, символическим.

LE MOTIF DE LA „COUPE D'OR” DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

(Résumé)

Le motif poétique de la „coupe d'or” apparaît chez nous dans la sphère des chants populaires de Noël (colinde): il est né autour d'un objet rituel provenant d'une époque antérieure au christianisme; il est d'ailleurs attesté dans le folklore de beaucoup de peuples. Ce motif a connu en même temps un destin tout à fait remarquable dans l'histoire de la culture universelle. Du folklore il a pénétré dans les rites créés par le christianisme (autour de l'eucharistie), tant dans la littérature médiévale et moderne (la légende du Saint-Graal) que dans la musique (le Parsifal de Wagner).

Chez les Roumains, l'objet rituel qui a engendré le motif des noëls ou „colindes” et avec lequel on officiait dans certaines circonstances solennelles (la fête de Noël, le baptême, le mariage) s'est conservé dans la pratique populaire jusque vers la fin du XIX^e siècle.

Les matériaux poétiques roumains dont s'occupe l'auteur attestent un stade primitif d'évolution de l'objet rituel (gobelet de corne ou sabot d'animal), mais ne conservent aucune trace concrète et précise de la signification correspondant à ce stade: les sens magiques initiaux ont disparu, laissant la place à d'autres, de nature symbolique.

FUNȚIUNILE STILISTICE ALE CAZURILOR (II)

Genitivul

de

E. CĂMPEANU

Genitivul este un caz subordonator. Spre deosebire însă de acuzativ — când acuzativul se stabilește între două substantive acesta nu are altă alegere decât să recurgă la ajutorul unei prepoziții —, raportul genitivului, alăturat nemijlocit substantivului determinat, apelează la morfemele cazuale, desinențe și articole, care-i întăresc și mai mult unitatea sa formală și funcțională. Să se compare, de exemplu, din acest punct de vedere, *Ministerul Învățămîntului* cu *Ministerul de (pentru) învățămînt*, *Ministerul Externelor* cu *Ministerul de Externe*, *dragostea mamei* cu *dragoste de mamă* etc. Limba germană ne aduce o probă foarte concludentă în acest sens, ea putînd exprima raportul genitival și cu ajutorul compunerii: *Vaterhaus* („casa tatălui“), *Vaterliebe*¹ („dragostea tatălui“), deci printr-o simplă juxtapunere a celor două substantive, iar engleza îl exprimă de asemenea în mod sintetic: *cat's milk* („laptele pisicii“), *Red's teacher* („profesorul lui Red“). Conținutul genitivului se caracterizează prin această relație interioară, de natură mai abstractă și mai personală în același timp. De aceea, dintre cele două raporturi, de apartenență și de posesie, lingviștii îl preferă mereu pe cel din urmă pentru a defini cazul în discuție.

Natura mai abstractă a genitivului o remarcă și K. Vossler cînd compară, din acest punct de vedere, franceza cu italiana. În timp ce limba italiană face o deosebire clară între cele trei situații: 1. *bevo vino* („beau vin“) — aici are în vedere calitatea (beau vin, nu beau bere, apă sau altceva) —, 2. *bevo il vino* („beau vinul“) — articularea trezește „viziunea sensibilă a generoasei băuturi, cu toate calitățile care i-o fac plăcută“ — și 3. *bevo del vino* („beau — niște — vin“) — construcție cu sens partitiv, se referă la o anumită cantitate de vin —, limba franceză, care este de natură mai abstractă, „întrebuințează partitivul chiar și pen-

¹ Br. Snell, *La struttura del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1966, p. 124.

tru lucruri ultrasensibile, aceste trei intuiții deosebite confundându-se într-una singură: *Je bois du vin*².

Caracterul abstract al raportului genitival imprimă valorilor stilistice pe care acest caz le creează o anumită doză de reflecție. Pentru acest motiv, atunci când împrejurările permit atât o construcție genitivală cât și una prepozițională, simțul literar mai rafinat o preferă pe cea dintii, iar limba populară apelează la cea de-a doua, mai concretă, mai ușor de intuit.

Sub impulsul unei asemenea intenții expresive scriitorul va spune, de exemplu: *Părea că voiau să se întâlnească și să se joace împreună într-un ceas de vrajă edenică păsările văzduhului cu peștii apei*³, între genitiv și substantivul determinat stabilindu-se ceva mai mult decât un simplu cadru spațial (*din văzduh, din apă*, determinare ce nu interzicea ideea înlocuirii ei printr-alta), se formulează un raport de intimă, permanentă și definitivă prezență sub guvernarea genitivului. Din punct de vedere expresiv, cazul subordonat devine regent, include substantivul determinat cu toată afectivitatea protectoare ca pe ceva ce-i aparține printr-o străveche ordine universală; raportul gramatical — genitivul exprimă posesorul, căruia i se subordonează, ca sens, posesiunea — primește astfel o semnificație expresivă. Cu o funcțiune expresivă similară apar și genitivele: *copiii străzii* (față de *copiii de pe stradă* sau *din stradă*), *la mijlocul codrului* (față de *la mijloc de codru*) etc.

În schimb niciodată un țăran nu va spune *pomii grădinii*, ci *pomii din grădină*, pentru că sensul local al acuzativului este mai sensibil, i se adresează mai direct decât relația posesivală; va prefera de asemenea *stâlpii de la gard*, nu *stâlpii gardului*, *apa de la riu*, nu *apa râului* ș.a.m.d. Facilitatea relativă a construcției prepoziționale nu poate explica singură preferința populară, pentru că genitivul continuă să fie folosit în alte situații ce impun acest raport.

Explicația o găsim mai degrabă în ceea ce constituie a doua caracteristică fundamentală a genitivului, cea mai importantă de fapt: conținutul său personal, care-i îngăduie să realizeze, cu atâta ușurință și subtilitate totodată, personificarea. De cele mai multe ori sensul figurat al expresiei este ascuns, abia perceptibil și iese la iveală numai în urma unei atențe analize. Observându-se întrebuintarea genitivului în limba engleză, s-a apreciat că „evoluția tinde în mod clar spre limitarea posesivului la numele de persoane sau de animale”⁴, adică tocmai extinderea valorii pe care noi i-o considerăm esențială genitivului. Posesiunea presupune un act volițional, de care sînt capabile, în principiu, numai ființele, animalele și îndeosebi oamenii. De aceea cînd alege și nu i se impune genitivul

² K. Vossler, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1908, p. 34.

³ Ionel Pop, *Instantanee din viața animalelor*, București, Editura științifică, 1964, p. 88.

⁴ Ed. Sapir, *Le langage*, Paris, Payot, 1953, p. 156.

substantivul material se animează, apare personificarea, după cum s-a putut observa în exemplele date anterior.

Toate aceste valori gramaticale și stilistice ne înfățișează genitivul ca un caz static și atemporal, ceea ce-l opune din nou nominativului, legat mai mult de categoriile gramaticale ale verbului prin funcțiunea sa sintactică de subiect. Comparația cu nominativul, ca și cu alte cazuri, deși întotdeauna îl diferențiază, nu-l avantajează de fiecare dată. Sint situații în care, fiind posibil atât nominativul cât și genitivul, acesta din urmă nu se poate ridica la forța expresivă a primului, fapt ce nu trebuie de altfel să ne surprindă. Astfel, dacă din următoarea frază a lui Gr. Ureche: *Și îndată i-au risipit cu ajutorul lui Dumnezeu și cu norocul lui Ștefan Vodă* eliminăm posibilitatea de a o întregi cu un subiect subînțeles și trecem substantivul cu prepoziție la nominativ; *Și îndată i-au risipit ajutorul lui Dumnezeu și norocul lui Ștefan Vodă*, valoarea afectivă a celor două genitive, unul subiectiv iar celălalt obiectiv, este depășită în intensitate de nominativele ce le precedă⁵.

Stilistica genitivului poate fi întregită și cu alte valori, pe care *Gramatica limbii române* a Academiei R.S.R. le menționează în volumul de sintaxă, dar pe care le consideră, la fel cu celelalte toate, fără distincție, ca fiind numai „gramaticale și lexicale“. Fără a împărtăși această apreciere, reamintindu-le⁶, noi le vom considera numai din punctul de vedere al afectivității.

Genitivul subiectiv: *Și prin vuietul de valuri, / Prin mișcarea naltei ierbi, / Eu te fac s-auzi în taină / Mersul cîrdului de cerbi* (M. Eminescu) impune mai intens atenției și sensibilității noastre substantivul ce cumulează raportul gramatical al posesiei cu acela al unui subiect expresiv. Genitivul denumirii: *... în țara Moldovei* (M. Sadoveanu) sudează mai strîns termenii — la o temperatură ridicată și fără ca să dispară totuși conștiința existenței a două elemente reunite — decât ar face-o raportul apozitional (*în țara Moldova*), în ținută prea rigidă pentru a lăsa să se întrevadă mișcarea sufletului; prea rigidă pentru că cele două substantive apar într-o simplă alăturare, într-un raport de juxtapunere, iar în privința conținutului se suprapun, se contopesc. Genitivul termenului calificat: *Boarea amiezii lungi mîna apa galbenă a griielor pînă sub cenușiul pădurilor* (E. Camilar) și acela al termenului comparat: *N-ai în lume cui să spui / Iadul vieții tale* (Th. Neculuță) își întemeiază expresivitatea pe inversarea raportului dintre cei doi termeni, pentru că substantivul care formal este determinat, genitivul, prin conținut devine termen calificat (*cenușiul pădurilor* = *pădurile cenușii*) sau comparat (*iadul vieții* = *viața ca un iad*), plus de considerație ce trebuie corelat, în primul exemplu, cu substantivarea adjectivului. În sfîrșit, genitivul ca instrument al super-

⁵ Cf. N. I. Barbu, *Sintaxa limbii române după metoda istorico-stilistică*, București, Editura „Gina“, 1944, pp. 30—31.

⁶ Vom utiliza în cele ce urmează exemple luate din *Gramatica limbii române*, vol. II, ed. a 2-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 121 și urm.

lativului: *Ieși la lumină frumoasa-frumoaselor și credincioasa-credincioaselor* (M. Sadoveanu), susținut în cele două exemple date tot de substantivarea unui adjectiv, obține, în prezența necesară a repetiției, prin raportul său subordonator, care de data aceasta nu se mai inversează, o suprapunere a aceleiași noțiuni — „frumoasă peste sau între frumoase“, „credincioasă peste sau între credincioase“, și la fel pentru *voinicul voinicilor, floarea florilor* etc., atât de frecvente în limbajul popular —, deci intensificarea noțiunii pînă la gradul ei maxim, superlativul.

S-ar mai putea aminti încă două fapte, care privesc așezarea genitivului în frază: dislocarea și repetiția sa formală. Deplasarea genitivului din imediata vecinătate a substantivului determinat undeva în interiorul frazei, dislocare facilitată de prezența articolului genitival, care, prin acord, poate restabili ordinea logică a ideilor și evita echivocul, izvoarăște dintr-o intenție expresivă, după cum remarca Tudor Vianu pe marginea unui text din Arghezi: *Ochiul lui arzător de sărăcie și de speranță, așteaptă ațintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii și umbra de sus pînă jos, a plopului și a zidului lung, se va fi închegat (Ce-ai cu mine, virtute . . .)*. „Ochiul interior vede parcă mai bine «plopul și zidul lung», dislocați astfel din poziția lor normală și parcă încadrați, ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează“⁷.

Repetiția formală a genitivului, doar a desinențelor sale alăturate mereu altor substantive, și alcătuirea în acest mod a unui lanț de genitive, teoretic nelimitat, deschis, pentru că regula gramaticală permite înșiruirea lor cu mai multă justificare decît pentru alte cazuri, creează efecte stilistice bazate pe dificultatea sau chiar imposibilitatea înțelegerii unei asemenea serii genitivale. Deja al treilea genitiv consecutiv ridică de multe ori serioase dificultăți de acest ordin și cu cît șirul e mai lung cu atît este mai dificil ca, plecînd de la ultimul, să ajungi la substantivul determinat de primul genitiv, deci la substantivul regent, și să reții mintal această complicată ierarhie de raporturi. Situația îmi amintește de jocul atît de amuzant al „telefonului fără fir“, care, spre veselia generală a participanților, întrerupe ori alterează mereu undeva pe parcurs comunicarea, deși de data aceasta nu e vorba decît de repetarea, la nominativ, a aceleiași cuvînt. *Gramatica Academiei*, discutînd atributul substantival în genitiv, recomandă, pe marginea unui exemplu spicuit din presa anului 1957, să se evite înlănțuirea succesivă a prea multor substantive în genitiv: *Problemele îmbunătățirii tehnicii securității și respectării regulilor de protecția muncii să stea în centrul atenției conducerii uzinei, a inginerilor, maiștrilor, a tuturor muncitorilor*. Ilustrarea făcută, suficient de convingătoare, este însă departe de a epuiza „posibilitățile“ expresive ale procedeeului ce-i stă la îndemîna aceluia care ar încerca să obțină, în acest mod, construcții confuze, echivoce.

⁷ T. Vianu, *Arta prozatorilor români* [București], Editura contemporană, 1941, p. 274.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ПАДЕЖЕЙ (II)

Родительный падеж

(Резюме)

В качестве подчинительного падежа родительный падеж различается не только от именительного, но и от остальных подчинительных падежей. Обращаясь к именным морфемам, окончаниям и артиклям, которые ещё больше укрепляют его формальное и функциональное единство, родительный падеж характеризуется внутренним отношением более абстрактной и одновременно более личной природы. Поэтому родительный падеж определяется притяжательным отношением.

Некоторые стилистические значения родительного падежа эксплуатируют его более абстрактную природу; красноречивые примеры находятся в художественной литературе, в то время как народный язык предпочитает предложные, более конкретные конструкции. Другие значения относятся к олицетворению. Следует затем упомянуть: субъективный родительный падеж, родительный наименования, родительный квалифицированного термина и сравнительного термина, родительный падеж как инструмент осуществления превосходной степени. Стилистические эффекты осуществлены родительным падежом и путём дислокации или составления последовательного ряда подобных флексивных форм.

LE FUNZIONI STILISTICHE DEI CASI (II)

Il Genitivo

Riassunto)

Quale caso subordinatore, il genitivo si distingue non solo dal nominativo ma anche dagli altri casi subordinatori. Ricorrendo a morfemi nominali — desinenze e articoli — che rafforzano ancora di più la sua unità formale e funzionale, il genitivo si caratterizza per una relazione interna di indole più astratta e, al tempo stesso, più personale. Il genitivo viene definito perciò dal rapporto di possessione.

Alcuni valori stilistici del genitivo ne sfruttano l'indole più astratta; la letteratura artistica ci offre esempi eloquenti, mentre la lingua popolare preferisce le costruzioni prepositive, più concrete. Altri valori portano alla personificazione. È ovvio menzionarvi ancora: il genitivo soggettivo, il genitivo di denominazione, il genitivo del termine qualificato e quello del termine comparato, il genitivo quale strumento espressivo del superlativo. Il genitivo genera effetti stilistici anche tramite la dislocazione oppure l'elaborazione di tali forme flessive in serie successiva.

CONTRIBUȚII LA ISTORICUL TEMEI „LUMEA CA TEATRU“

de

ION PULBERE, GHEORGHE SZABÓ

Potrivit informațiilor noastre, în ultimii 15 ani au apărut două studii ample despre această temă: al lui Jean Jacquot¹ și al lui Tudor Vianu². Întrucât această temă are foarte multe ramificații în literatura diferitelor popoare începând cu antichitatea și pînă în zilele noastre, nici unul nu și-a propus tratarea ei exhaustivă, ci consemnarea principalelor forme de manifestare. Tocmai prin aceasta se justifică contribuția noastră, prin care tabloul ariei de răspîndire a temei este îmbogățit cu patru opere. Două dintre acestea sînt capodopere ale literaturii universale, iar celelalte două au o semnificație deosebită prin faptul că aparțin teritoriului țării noastre.

1. În ordine cronologică primul este *Petroniu*, faimosul autor al *Satiricon*-ului. În capitolul al LXXX-lea al romanului, Petroniu publică două distihuri elegiace despre jocul actorilor:

Grex agit in scaena mimum: pater ille uocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
uera redit facies, adsimulata perit.

În limba și literatura latină *grex* este termenul folosit pentru a desemna *trupa teatrală*; în consecință în cele patru versuri se afirmă că „trupa își joacă piesa sa pe scenă; unul se cheamă tatăl, celălalt fiul, altul deține rolul unui bogătaş; pe urmă, îndată ce textul și-a epuizat rolurile ridicole, revine adevărata lor față, iar cea prefăcută dispăre“.

Prin urmare cele două distihuri ne comunică date concrete despre activitatea actorilor. Dacă însă extindem cercetările noastre și asupra

¹ „Le Théâtre du Monde“ de Shakespeare à Calderon, „Revue de litterature comparée“ nr. 3 din 1957, p. 341—372.

² Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru, în vol. „Studii de literatură universală și comparată“ ed. II, București, 1963, p. 123—136.

versurilor precedente, textul ne oferă, credem, o altă interpretare decît cea arătată. Versurile la care ne referim, sună în felul următor:

Nomen amicitiae sic, quatenus expedit, haeret;
 calculus in tabula mobile ducit opus.
 Dum fortuna manet, uultum seruat is amici,
 cum cecidit, turpi uertitis ora fuga.

Apare aici un loc comun des utilizat în antichitate despre prietenie, cuprinzînd aceeași idee ca și în cunoscutele versuri ale lui Ovidiu³: oamenii au relații de prietenie cu alții pînă ce acestea le aduc avantaje; dacă însă norocul dispare, prietenii le întorc spatele și se îndepărtează rușinos.

În lumina acestor versuri, în care este înglobată ideea teatrului jucat de oameni față de semenii lor, se modifică sensul celorlalte două distihuri; aceste versuri despre fățărnicie ne determină să ne îndreptăm gîndurile spre societatea umană în care fiecare individ își are rolul său — de tată, de fiu, de bogătaş —, pentru ca după sfîrșitul spectacolului fiecare să-și recîștige adevărata sa personalitate, înainte ascunsă. În manifestările cele mai frecvente ale temei, terminarea spectacolului este identică cu sfîrșitul vieții; la Petroniu încheierea spectacolului nu este însă legată de o schimbare irevocabilă ca moartea, ci de vremelnicia norocului care implică și ideea trecerii lucrurilor.

Fără a emite o sentință morală despre acei care au o asemenea comportare în societate, versurile lui Petroniu, așezate în contextul întregului roman, înseamnă totuși o luare de atitudine față de fenomenul nesănătos al stabilirii relațiilor de prietenie pe baza stării materiale a cuiva. În acest sens la Petroniu tema „lumea ca teatru“ contribuie la lărgirea frescei pe care ne-o dă autorul roman despre moravurile secolului său.

2. Scriitorul maghiar ardelean Kassai Dávid Zsigmond⁴ într-o operă intitulată *Dialogus, Quo Praesides Transylvaniae suorum morte dolentes consolatur*, tipărită la Cluj în anul 1584⁵, spre consolarea citorva familii nobile rămase fără copii în urma unei epidemii, între altele scrie (pag. C/3):

„Est enim vita humana scenae persimilis, in qua nunc hanc, nunc illam personam fortuna hominibus imponit. Itaque saepe in media fabula, cum Chorago libuit, actorum habitus mutantur, ac mira vicissitudine eae-

³ Donec eris felix, multos numerabis amicos; / tempora si fuerint nubila, solus eris, *Tristia* I. 9, 5—6.

⁴ În operele sale — scrise exclusiv în limba latină — scriitorul apare cu numele de *Sigemundus David Cassoviensis*. Cu privire la viața și activitatea sa, a se vedea lucrarea lui Szabó György, *Kassai Dávid Zsigmond*, „Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények“ (Cluj), anul XII, nr. 1 din 1968 (cu un rezumat în limba română).

⁵ Cartea această foarte rară se păstrează la Biblioteca Teleki din Tîrgu-Mureș sub cota q-1543 a. Coll. 3. (nr. de inventar 3364).

dem personae iam pauperum, iam divitum, iam Regum, iam priuatorum habitu in scenam prodeunt“.

După ce aduce diferite exemple pentru a ilustra vicisitudinile soartei umane, el continuă astfel:

„...deinde melius esse nobis et alijs omnibus fortunatis pariter & infortunatis tempestiue ex hac fabula discedere, quam vltimam Catastrophem expectare“.

Autorul nu întâmplător recurge la aceste exemple. Ca unul care a studiat la universități occidentale, el a devenit un bun cunoscător al dramaturgiei germane și franceze contemporane. El este printre primii literați care și-au dat seama de aportul lui George Buchanan (1506—1582) la dezvoltarea tragediei franceze; tot el a scris o prefață la o comedie a scriitorului german Nikodem Frischlin (1547—1590). Toate acestea marchează un interes mai mult decât trecător față de teatru și astfel nu ne poate surprinde nici domeniul exemplelor citate.

Față de numeroși scriitori la care „teatrul lumii“ este sub îndrumarea divinității creștine sau a providenței stoice, la Kassai Dávid norocul (*fortuna*) este dirijorul spectacolului, noțiune frecventă în literatura secolelor XV—XVI, desigur, nu fără antecedente din literatura antichității romane⁶. Dar nu numai aceasta este nota specifică pe care o poartă tema la autorul ardelean, ci și scopul pentru care o așază în dialogul său: consolarea. Acest scop dă explicația cuvinită ultimei părți din citat: întrucât viața furnizează din belșug vicisitudini neprevăzute și lovituri cumplite, este preferabilă moartea, pentru că cei răposați care „au părăsit timpuriu“ (*tempestiue discedere*) scena teatrului, nu mai sînt expuși jocului norocului.

De vreme ce la Kassai Dávid tema cercetată ocupă un loc periferic nu avem posibilitatea de a afla amănunte despre felul cum „lumea ca teatru“ este privită de el și nici despre sursele sale de inspirație. Acestea din urmă trebuie căutate eventual în literatura latină pe care el o cunoștea foarte bine⁷.

3. În capitolul I din cartea a șaptea a romanului său *Tom Jones*⁸, Fielding se oprește și el la comparația dintre „lume și teatru“. După ce amintește că ea apare la „scriitori gravi“ care „au socotit viața omenească drept o mare dramă“, Fielding remarcă un ușor declin al temei deoarece „s-a mers atît de departe și a devenit atît de generală, încît unele expresii proprii teatrului, aplicate la început lumii numai prin metaforă, sînt astăzi întrebuițate cu oarecare lipsă de discernămint“. Cuvintele *scenă* și *teatru* ne-au devenit atît de familiare încît compararea lor cu viața nu poate ca să nu ducă la o identificare superficială a celor două planuri. Această apropiere și întrepătrundere a realității și ficțiunii poate duce

⁶ C. Nepos, *Dion.*, 6, 1; Amm. Marcellinus XIV. 11; Seneca, *Thyestes*, 613—616; Plautus, *Bacch.*, I. 1, 17; Propertius, 3, 26, 11; Sallustius, *Bellum Iug.*, 102, 9.

⁷ Szabó, *op. cit.*, p. 52.

⁸ Henry Fielding, *Tom Jones*, II, Ed. pentru literatură, București, 1969, p. 85—91.

și la o deformare a opticii spectatorilor. „Cei cărora le plac virtuțile eroice și nu vor să întâlnească decât caractere desăvârșite nu pot suferi să li se înfățișeze sub ochi astfel de josnicii fără ca ele să-și primească imediat pedeapsa meritată și menită să slujească de exemplu“. Adversar al oricăror sentimentalisme, autorul lui *Joseph Andrews* pretinde în egală măsură scriitorului și actorului respectarea adevărului vieții. Autorul este oarecum obligat de varietatea măștilor pe care trebuie să le arboreze și cu a căror viață intimă trebuie să se identifice.

Dar, pentru a respecta raportul just dintre lucruri, trebuie să admitem coexistența binelui și a răului. Or, existența lor în interiorul caracterului uman nu-i decât o chestiune de dozaj. Scriitorului îi putem obiecta mersul acțiunii romanului sau a dramei, fără ca să-i păstrăm personajului sau actorului nici o antipatie. „Dacă Natura nu l-a sortit să joace un rol odios în toate dramele sale, spune Fielding, măcar din acest punct de vedere viața se aseamănă pe de-a-ntregul cu teatrul; din moment ce același actor îl înfățișează uneori pe ticălos iar alteori pe erou; și personajul care astăzi îți trezește admirația, mâine se poate întâmpla să nu-ți inspire decât dispreț“.

În pasajul citat comparația vieții cu teatrul capătă o semnificație mai adâncă: Fielding afirmă diversitatea „dramei omenești“, care implică un grad de disponibilitate al omului tot atât de mare ca și al actorului. Așa cum actorul trece de la rolul de „ticălos“ la cel de „erou“, tot așa personajul literar „care astăzi îți trezește admirație mâine se poate întâmpla să nu-ți inspire decât dispreț“. La Fielding înțelăm trecerea pe nesimțite de la mască, adică de la rolul impus de teatru actorului pentru a-l interpreta, la personajul în carne și oase. „O singură acțiune necugetată nu poate conferi unui om caracterul de păcătos, spune mai departe Fielding, după cum un singur rol rău jucat nu poate să facă dintr-un actor, un actor prost“. Pe marea scenă a vieții omul nu este liber, ci acționează în funcție de anumiți stimuli sau pasiuni. „Pasiunile, spune Fielding, asemeni unor regizori de spectacol, îi silesc adeseori pe oameni să joace anumite roluri, fără să le fi cerut părerea, iar alteori fără să fi cercetat talentele lor. Rezultă deci că oamenii, ca și actorii, pot să dezaprobe rolul pe care îl joacă și, de cele mai multe ori, viciul nu stă mai bine fizionomiei anumitor persoane decât rolul odiosului Iago figurii atât de cinștite a domnului William Mills“. Disponibilitatea omului și artistului de a intra în pielea personajului condus de pasiuni, această capacitate a actorului de a trece subit în rolul prescris de „pasiune“, anticipă una din ideile de bază ale lui Diderot din cunoscutul său *Paradox despre actor*. Și anume, actorul nu trebuie să se lase stăpânit de sensibilitate, ci să-și construiască rațional rolul. Fizionomia odiosului Iago poate să „nu-i stea bine“ unui om cinștit ca domnul Mills, însă obligația acestuia este aceea de a-și construi rolul cu cea mai mare luciditate. Ceea ce, se pare, nu s-a întâmplat.

Aceste câteva reflexii ale lui Fielding pe marginea temei „lumea ca teatru“ vin din partea unui creator atât din domeniul teatrului cât și al

romanului. Aşa se explică trecerea neaşteptată de la un domeniu la altul. Disocierile subtile dovedesc agerimea unui adânc şi fin observator al vieţii.

4. În literatura noastră tema „lumii ca teatru“ apare în finalul comediei *Chiriţa în provincie*⁹ a lui Vasile Alecsandri:

CHIRIŢA (încet luînd portretul): Să-ţi spun drept... mare comedian ai mai fost!

LEONAŞ: Apoi... nu ştii că lumea-i un teatru plin de comedieni?

CHIRIŢA: Bine zici!... blagoslovită să-ţi fie vorba!... Tocmai asta era s-o spun şi eu d-lor sale... (Arată publicul şi înaintează spre el).

Credeţi-mi mie: cei mulţi în lume,
Fie din Londra sau din Focşeni,
Fie cu stare, cu rang, cu nume...
Joc ades roluri de comedieni.
Cela ce strîgă că ţara pere
Păn' ce apucă vreun ciolan,
Şi oit îl roade, stă în tăcere...
Cine nu-l ştie că-i comedian?

GULIŢĂ: Cel care vecinic să tot făleşte
Că-i de neam nobil oit un sultan...
Şi-n faptă-i neamul şi-l necinsteşte...
Îi prost, sărmanul! prost comedian!...

ŞARL: *Celui qui tourne* cum bate vîntul,
Fiînd azi jidov, mîini moldovan...
Est un... non trouve au juste cuvîntul
Une girouette... un comedian.

LULUŢA: Cela ce caut-o zăstre mare,
Deşi el poate nu face-un ban,
Şi zice fetei că-i dragă tare...
Are iubire de comedian.

LEONAŞ: Cel care jăcaş fiînd, de moarte,
O luat pelea de pe sărman...
De-l vezi deodată blind, smerit foarte...
Să fugi de dînsul, că-i comedian.

CHIRIŢA: Astfel e lumea... o comedie!
Îar noi, artiştii care-o jucăm,
N-avem dorinţă alta mai vie
Decît aplauzi să merităm.

La Alecsandri tema apare în cupletul final al comediei. Evident că această ambianţă nu-i acordă o tonalitate gravă. Vasile Alecsandri ca şi autorii dramatici contemporani ai vremii sale, introduce în piesă cupletul

⁹ Vasile Alecsandri, *Chiriţa în provincie*, actul II, scena 17 în ed. V. Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, I, Bucureşti, Institutul de arte grafice şi Editura „Minerva“, 1907, p. 311—312.

pentru a le oferi personajelor prilejul dezvoltării sentimentelor. Or, reflecțiile lor asupra vieții nu depășesc cea mai strictă banalitate. Oamenii, după Alecsandri, nu sînt decît niște actori (= comedieni), care interpretează anumite roluri cu scopul de a parveni. Jocul lor este nesincer, iar masca pe care o adoptă nu-i prinde, nu se mulează perfect pe figura lor.. Cu toate că tema nu apare adîncită în raport cu scriitorii amintiți mai sus, totuși trebuie să remarcăm adecvarea sa la realitatea contemporană a scriitorului. Nu toți eroii lui Alecsandri sînt mînați de pofta de a parveni, bineînțeles. El biciuiește și supune oprobiului publicului astfel de pasiuni. În ceea ce privește motivul „lumea ca teatru“ probabil că el este împrumutat de Alecsandri din unul din modelele franceze ale teatrului său¹⁰.

К ИСТОРИИ ТЕМЫ „МИР КАК ТЕАТР“

(Резюме)

Авторы статьи задаются целью обогатить картину площади распространения темы, заключённой в заглавии, четырьмя произведениями. Речь идёт о *Satiricon* Петрония, о *Dialogus* венгерского трансильванского писателя XVI-го века Кашшай Давида Жигмонда, о *Tom Jones* Фильдинга, а также о *Chirița în provincie* Василе Александри.

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF THE THEME "THE WORLD AS THEATRE"

(Summary)

The authors aim at enriching the area of the title theme with 4 works, namely, "Satiricon" by Petroniu, "Dialogus" by Kassai David Zsigmond, a Transylvanian Hungarian writer from the 16th century, "Tom Jones" by Fielding, as well as "Chirița in the Province" by Vasile Alexandri.

¹⁰ Vezi pentru modelele franceze ale scriitorului nostru cartea lui Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, Cultura Națională, 1924, p. 143—189.

CU PRIVIRE LA PROBLEMA POZIȚIILOR FONOLOGICE ȘI A
INTERDEPENDENȚEI FONOLOGIEI ȘI MORFOLOGIEI ÎN PROCESUL
RELEVĂRII ACESTORA

de
A. BĂN

Analiza pozițională este un procedeu de bază în fonologia modernă. Acest procedeu se impune ca o necesitate în orice cercetare și descriere fonematică bazată pe principiile consovent funcționaliste. Fără stabilirea pozițiilor este de neconceput efectuarea analizei paradigmatică care, după cum se știe, are rolul să stabilească unitățile fonologice¹.

Este evident că distribuția elementelor fonice ale unui material lingvistic poate fi considerată studiată și descrisă, dacă tipurile de poziții ale fiecărui fonem sau ale fiecărei serii de foneme (sau trăsături distinctive) sunt relevate în așa fel, încât, cunoscând fonemul sau fonemele și având tipurile de poziții categorisite, să fie posibilă stabilirea *unisens* și în mod *exhaustiv* a sunetului (sau sunetelor) în care se realizează, în diferite poziții, fonemul (sau fonemele respective)². Cele afirmate în legătură cu importanța poziției sunt valabile și în cazul când se face analiza pornind de la substratul fonemelor: cunoscând segmentele (și nu unitățile!) aflate în lanțul vorbirii, pozițiile trebuie să fie reliefate pentru a face posibilă stabilirea *unisens* și în mod *exhaustiv* a apartenenței acestor segmente la diferite unități de structură (la diferite foneme).

Din cele afirmate decurge ideea că indiferent dacă este cunoscut fonemul sau seria de foneme ale căror particularități de realizare în actul vorbirii se descriu sau dacă avem la îndemână doar substanțe fonice stabilite în urma segmentării lanțului vorbirii³ și căutăm valoarea lor func-

¹ A. A. Reformatskij, *Ierarchija fonologičeskich jedinic i javlenija sin-garmonizma*, „Issledovanija po fonologii“, Moscova, 1966, p. 191.

² S. M. Kuzmina, *O fonetike zaudarnych fleksij*, „Razvitie fonetiki sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka“, Moscova, 1966, p. 5.

³ Dacă avem, de pildă, un material dialectal necercetat.

țională în sistemul respectiv, reliefaarea tipurilor de poziții este o condiție primordială a analizei și descrierii⁴.

În operațiile de stabilire a pozițiilor pentru diferite trăsături ale fonemelor sau seriilor de foneme se observă, uneori, imprecizii nu atât în concept, cât în aprecierea caracterului și a apartenenței, la anumite nivele ale sistemului lingvistic, a factorilor (legităților) care determină realizarea fonemelor în lanțul vorbirii.

În cele ce urmează ne propunem să facem unele observații cu privire la raportul dintre fonologie, morfonologie și morfologie în aprecierea factorilor care stau la baza stabilirii pozițiilor fonologice și la determinarea caracterului acestora.

În fonologia relațională poziția este definită ca o condiție de realizare a fonemului⁵, ca un anturaj fonetic⁶. În această accepțiune a termenului de poziție, condiționarea realizării fonemelor se cere a fi căutată în factori contextuali (influența reciprocă a segmentelor fonice în lanțul vorbirii pe baza legilor de acomodare, asimilație, disimilație) și în factori structurali-prozodici (influența accentului, a caracterului silabei, a graniței enunțului, tactului etc.)⁷.

Urmărită mai îndeaproape, această definiție, prezentă, de altfel, și la alte curente fonologice⁸ în determinarea pozițiilor, ține seamă de existența a trei factori principali și anume: factori contextuali, prozodici și influența joncțiunilor segmentelor fonetice (sintagmatice) superioare (a silabei, a cuvântului fonetic, a tactului etc.).

Conform acestei accepțiuni a factorilor care pot fi luați în considerare la determinarea particularităților de realizare ale fonemelor, *orice poziție concretă merită să caracterizeze formele de realizare a fonemelor necesită o definiție în termenii sintagmatici-prozodici menționați mai sus*. Acestui principiu de determinare a poziției îi corespunde o formulă ca: *fonemul [x] este fonemul care în aspectul său de bază apare sub accent înaintea de ... după ..., iar în pozițiile neaccentuate nu apare fiind neutralizat în varianta [x'] în contextul n, și în varianta [x'] în contextul n'*. Formula amintită o ilustrăm cu exemple din

⁴ Menționăm că noi urmărim problema factorilor determinativi în stabilirea pozițiilor fonologice. Problemele legate de deosebirea pozițiilor sintagmatice și paradigmatică și, în general, metodele și procedeele de identificare a elementelor fonice stabilite în lanțul vorbirii în diferite poziții nu le discutăm aici.

⁵ Cf. A. A. Reformatskij, *Vvedenie v jazykovedenie*, ed. a 4-a, Moscova, 1967, p. 215.

⁶ M. V. Panov, *O nekotorych obščih tendencijach v razvitii russkogo literaturnogo jazyka XX v.*, „Voprosy jazykoznanija“, 1963, 1, p. 4; Erwin Wiede, *Silnye i slabye pozicii russkich nepalatalizovannyh i palatalizovannyh soglasnyh fonem*, „Zeitschrift für Phonetik Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung“, 1966, Band 19, Heft 1/2, p. 91.

⁷ A. A. Reformatskij, *Soglasnye, protivopostavlennye po sposobu i mestu obrazovanija, i ich varirovanie v sovremennom russkom jazyke*, „Doklady i soobščeniia Instituta jazykoznanija AN SSSR“, Moscova, 1955, p. 5.

⁸ Vezi de ex. H. Gleason, *Vvedenie v deskriptivnuju lingvistiku* (traducere în limba rusă), Moscova, 1959, p. 246.

fonetismul limbii ruse literare. Fonemele /a/ și /o/ sub accent în contextul fonetic de tipul [at], [tat], [ta] se realizează în aspectul lor de bază, adică în sunetele [a] și [o] bunăoară [áɐəm], [ókən]; [dəm], [dom]; [strʌná], [ʌknó]. În pozițiile neaccentuate la inițiala cuvintelor fonetice și după o consoană dură, în prima silabă înaintea celei accentuate ele sînt realizate în sunetul [ʌ], în restul silabelor neaccentuate, după o consoană dură, fonemele /a/ și /o/ se realizează în sunetul [ə], ambele avînd valoare de variantă⁹ a acestor foneme. De comparat: [ʌknó] — [ókno], [ʌknóm] — [déləm] unde atît [ʌ] = /o/ cît și [ə] = /o/; [strʌná] — [strány], [stránəm] — [g Arám] în care atît [ʌ] = /a/ cît și [ə] = /a/.

Esența procedurii de determinare a pozițiilor fonologice nu se schimbă nici cînd analiza și descrierea pornesc (cum de altfel trebuie să pornească în cazul cercetării unui material lingvistic nestudiat pînă acum) de la substratul fonemelor. În acest caz putem avea o asemenea formulă: *în contextele n, n' există doar ocurența sunetelor [x'], [x''], [z'], dintre care sunetele [x'] și [x''] sînt reprezentantele fonemelor /x/ și /y/, iar [z'] este...* Ne referim, pentru regula aceasta, tot la rusa literară: în poziția după o consoană dură, înaintea silabei accentuate este admisă ocurența doar a vocalelor [ʌ], [ǔ], [ǚ] (eventual și a lui [ǚ^e]), dintre care [ʌ] este reprezentantul fonemelor /a/ și /o/ (vezi exemplele de mai sus).

Determinarea pozițiilor prin termenii sintagmatico (fonetico)-prozodici este însă, în unele cazuri, împiedicată de existența anumitor influențe (asupra realizării fonemelor) de altă proveniență. Limba rusă literară, de exemplu, cunoaște cazuri cînd într-o poziție absolut identică (același context fonetic, aceleași condiții prozodice) în cadrul segmentelor sintagmatiche analoge se obțin realizări diferite ale unuia și aceluiași fonem¹⁰. De pildă, în conformitate cu legea fonetică de reducere calitativă a vocalelor, în limba rusă, după o consoană palatalizată sau [j] ([i]), în pozițiile neaccentuate, există numai ocurența lui [ǔ] și a anumitor vocale anterioare: după varianta ortoepică bazată pe ikanie [ǐ], iar după cea bazată pe ekanie [ǐ] și [ě]. În prima variantă ortoepică [ǐ] apare ca reprezentant a patru foneme, adică a lui /i/, /e/, /a/, /o/, în a doua variantă [ǐ] reprezintă numai fonemul /i/, iar [ě] apare ca reprezentant al fonemelor /e/, /a/, /o/¹¹. De comparat: [l'ǐsá] — [l'ís'ǐ], unde [ǐ] = /i/; [d'ǐlá] — [d'élə], unde [ǐ] = /e/; [p'ǐt'ǐ] — [p'át'], în care [ǐ] = /a/; [n'ǐs'ǐ] — [n'os], unde [ǐ] = /o/; sau [l'ǐsá] — [l'ís'ǐ], în care [ǐ] = /i/, dar [d'ǐlá] — [d'élə], unde [ě] = /e/; [p'ět'ǐ] — [p'át'], în care [ě] = /a/; [n'ěs'ǐ] — [n'os], în care [ě] = /o/¹². În dezinentele și sufixele aflate în poziția finală a cuvinte-

⁹ Cf. R. I. Avanesov, N. S. Sidorov, *Očerk grammatiki russkogo literaturnogo jazyka*, Moscova, 1945.

¹⁰ Mai detaliat vezi A. A. Reformatskij, *Fonologičeskie zametki*, „Voprosy jazykoznanija“, 1957, 2.

¹¹ Vezi R. I. Avanesov, *Fonetika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, Moscova, 1956, p. 106—110.

¹² Diferența în gradul de reducere a acestor vocale în pozițiile neaccentuate, pentru lămurirea problemei noastre, n-are importanță.

lor însă, indiferent de varianta ortoepică; apare un termen în plus, ca reprezentant al acestor foneme. Pe lângă sunetele [i] sau [ë] așteptate în conformitate cu legitățile stabilite în toate celelalte cazuri, apare și un sunet non-anterior [ə] ([Λ]) ca reprezentant al unora dintre fonemele menționate. De comparat: [túč'ə], fonematic /tuč'a/; [káp'l'ə], fonematic /kapl'a/, dar [túč'ëi], fonematic /tuč'ej/; [káp'l'ëi], fonematic /kapl'ej/ etc.¹³

Un alt exemplu. Acționarea unei legi fonetice exclude ocurența lui [s] după consoana [t], iar înaintea lui [s] este exclusă ocurența lui [t]; ambele fiind reprezentate printr-un [c:] în poziție intervocalică și printr-un [c] în poziție non-intervocalică. Bunăoară [bΛjác:ə], fonematic /bojat's'a/ dar [d'éck'i], fonematic //detskoj/. În aceleași condiții fonetice și în cadrul aceluiași segment sintagmatic superior, însă la o altă jonctură morfologică ocurența acestor segmente aflate unul lângă altul este mai mult sau mai puțin admisă, neexistând sau manifestându-se slab procesul de africizare a lor. De comparat: [bΛjác:ə], fonematic /bojat's'a/ și [p'ät's'ə], fonematic /p'at's'a/ (modul imperativ al verbului *пятиться*) sau [d'éck'i], fonematic /detskoj/ și [Λts'éf], fonematic /otsev/ și altele.

Aceste fapte și altele de acest gen dovedesc că sfera acțiunii unor legi fonetice¹⁴ care determină particularitățile de realizare a fonemelor în lanțul vorbirii poate fi influențată (lărgită, mărginită sau chiar modificată) de natura și locul componentelor morfologice ale cuvintelor aflate în lanțul vorbirii.

Fără îndoială că realitatea lingvistică amintită îndeamnă pe fonologi să țină cont de acest fapt în stabilirea pozițiilor pentru descrierea sistemului de variație și, în general, a particularităților de realizare a inventarului fonematic¹⁵.

Prin constatarea acestui fapt am ajuns la esența problemei puse în discuție: dacă influența componentelor morfologice (asupra realizării fonemelor în lanțul vorbirii) nu afectează esența și locul în ierarhia unităților de diferite nivele al fonemului realizat, sau în cazurile menționate și analoge acestora avem de a face cu fenomene care depășesc nivelul fonologic, ajungând într-o altă sferă numită *morfonologie*.

R. Jakobson, vorbind despre autonomia relativă a funcțiunilor lingvistice și, totodată, despre interdependența lor, afirmă că prin dezvoltarea morfonologiei s-a păstrat autonomia atât a fonologiei, cât și a morfologiei¹⁶. Într-un alt loc însă el recunoaște existența multor imprecizii în definirea obiectului morfonologiei¹⁷.

¹³ Mai detaliat vezi R. I. Avanesov, *Fonetika sovremenno ruškogo literaturnogo jazyka*, p. 128—130; M. V. Panov, *O vlijanii grammatičeskoj analogii na proiznositelnye normy v sovremenno ruškome literaturnome jazyke*, „Učenyje zapiski MGPI“, 1957, 4.

¹⁴ Existența legilor fonetice o înțelegem conform Al. Graur, *Tendințele actuale ale limbii române*, București, 1968, p. 6—7.

¹⁵ Vezi, de pildă, descrierea sistemului de variație a fonemelor dure și moi la R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 177—182.

¹⁶ R. Jakobson, *Hang-jel-vers* (traducere în limba maghiară), Budapesta, 1969, p. 6.

¹⁷ R. Jakobson, *op. cit.*, p. 123.

Nu considerăm necesar să intrăm în istoricul morfonologiei. Menționăm doar că această disciplină lingvistică întemeiată de N. Trubetzkoy¹⁸ a prilejuit ocazii de discuții¹⁹ atât sub aspectul obiectului și al sarcinilor ei de cercetare, cât și în ce privește utilitatea sau inutilitatea stabilirii unității ei de bază numită *morfonem* sau *morfofonem*²⁰. Un lucru totuși trebuie reținut cu atenție: înțelegerea prea vastă a obiectului morfonologiei în felul cum a fost formulat de N. Trubetzkoy și înrădăcinat nu numai în tradiția școlii pragheze, dar și a celei descriptive americane (în ultima, bine înțeles, din alte motive metodologice), pe bună dreptate, astăzi nu se mai consideră justificată. Prin toate divergențele de opinii care mai persistă privitoare la obiectul, locul și sarcinile acestei discipline intermediare, între fonologie și morfologie, s-a cristalizat o oarecare unitate de vederi între specialiști în sensul că, din cele trei probleme stabilite de N. Trubetzkoy²¹ ca fiind obiectul morfonologiei, în componența acesteia, în accepțiunea de astăzi, intră numai două. Mai concret, după N. Trubetzkoy morfonologia se ocupă de: 1. studierea structurii fonologice a morfemelor; 2. studierea schimbărilor combinatorii ale fonemelor care apar în morfeme ca rezultat al combinației lor; 3. studierea alternanțelor cu valoare morfologică²². În accepțiunea mai nouă, obiectul morfonologiei îl pot constitui numai problemele de la punctul 1 și 3²³.

¹⁸ N. Trubetzkoy, *Gedanken über Morphonologie*, TCLP, 1931, 4.; *Sur la morphonologie*, TCLP, 1929, 1; *Das Morphonologische System der russischen Sprache*, TCPL, 1934, 5.

¹⁹ Al. Rosetti, *Sur la „morphonologie“*, „Bulletin linguistique“, 1933, I; H. Ułaszyn, *Laut, Phonema, Morphonema*, TCLP, 1931, 4.; A. A. Reformat-skij, *O sootnošenii fonetiki i grammatiki (morfologii)*, „Voprosy grammatičeskogo stroja“, Moscova, 1955, p. 92—112; A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, ed. a 3-a, 1963, p. 96; E. Petrovici, *Analiza fonologică și morfonologică. În legătură cu statutul fonologic al africatelor dentale aromâne*, CL, VIII, 1; O. S. Achmanova, *Fonologija, Morfonologija, Morfologija*, Moscova, 1966, p. 52—66; I. S. Stepanov, *Osnovy jazykoznanija*, Moscova, 1966, p. 110—117; G. P. Torsujev, *Problemy teoretičeskoj fonetiki i fonologii*, Leningrad, 1969, p. 83—85; E. A. Makaev i E. S. Kubrjakova, *O predmete i zadačah morfonologii i ee mecte sredi drugich disciplin*, „Edinicy raznyh urovnej grammatičeskogo stroja jazyka i ich vzaimodejstvie“, Moscova, 1967, p. 35—54; S. B. Bernštejn, *Vvedenie v slavjanskiju morfonologiju*, „Voprosy jazykoznanija“, 1968, 4; V. Georgiev, *Fonematičeskij i morfematičeskij podchod k objasneniju fleksii slavjanskich jazykov*, „Voprosy jazykoznanija“, 1968, 4, și în alte lucrări.

²⁰ N. Trubetzkoy, H. Ułaszyn, E. Petrovici, V. Georgiev, H. Gleason consideră utilă și necesară folosirea noțiunii morfonem. A. Martinet, N. Kurytowicz neagă necesitatea nu numai a termenului *morfonem*, ci și necesitatea morfonologiei în general. A. A. Reformat-skij, O. S. Achmanova, S. B. Bernštejn și alții consideră că existența nivelului intermediar numit morfonologie nu implică și acceptarea noțiunii de *morfonem* ca o unitate de bază a acesteia.

²¹ N. Trubetzkoy, *Gedanken über Morphonologie*, p. 161—162.

²² *Ibid.*

²³ În afară de aceste puncte, V. Redkin, pe bună dreptate, după părerea noastră, include în morfonologia limbii ruse și problemele legate de accentologia paradigmelor și a derivatelor; vezi *Osnovy postroenija opisatel'noj grammatiki rus-skogo literaturnogo jazyka*, Moscova, 1966, p. 7—49.

Creдем că este evident de ce nu poate fi admis ca punctul 2, adică problema schimbărilor combinatorii ale fonemelor care apar în morfeme ca rezultat al combinației lor, să se includă în sfera competenței morfonologiei. Dacă se admitea acest lucru, atunci în sfera morfonologiei ar intra nu numai unele fenomene de distribuție determinate de locul și joncțiunea componentelor morfologice în lanțul vorbirii (dintre care unele au fost enumerate mai sus), ci și toate fenomenele legate de modul de realizare a fonemelor în morfeme (respectiv în radicale și teme). De pildă morfemele flexionale din limba rusă *-a, -u, -om, -e*, cum bine se știe, au realizări diferite în cadrul sistemului flexional al unor serii de cuvinte în dependență de locul accentului în cuvânt și de particularitățile accentologice ale paradigmelor respective. De comparat: [stol-], [stAlá], [stAlú], [stol-], [stAlóm], [stAl'é] și [górət-], [górədə], [góradu], [górət-], [górədəm], [górəd'ě]. Însă această diferență de realizare a fonemelor în dezinente este condiționată în întregime de legea fonetică de reducere calitativă și cantitativă a vocalelor în pozițiile neaccentuate și ca atare avem de a face cu factori fonetico-fonologici. Susținem, la fel, că particularitatea după care, de exemplu, fonemele /a/, /o/, /e/ se realizează într-un fel în dezinente și sufixe finale, și alt fel în alte poziții sau existența neutralizării modului de articulație a fonemelor /t/ și /s/ la anumite joncțiuni și lipsa sau inconsecvența acestora la altele, poate fi apreciată ca fiind, de asemenea, o determinare fonetico-fonologică și nu poate fi vorba, pe plan sincron, de morfologizare, adică de folosirea fenomenului fonetic respectiv în scopuri morfologice. În aceste ultime cazuri, și în altele de acest gen, avem acoperiri de ordin strict fonetico-fonologic, întrucât la baza acestora stau legile fonetice actuale, modificate doar în sfera lor de acțiune²⁴.

Așadar, conform accepțiunii conturate în ultimele două decenii, în competența morfonologiei intră doar două probleme din cele stabilite, în anul 1931, de N. Trubetzkoy²⁵. Această îngustare a sferei morfonologiei atrage după sine și o restricție în sensul că morfonologia nu mai poate fi înțeleasă conform tradiției pragheze ca o parte specifică a fonologiei cuvântului²⁶. Particularități în structura fonematică a diferitelor tipuri de morfeme (de componente gramaticale) ca, de exemplu, din cele 34 foneme consonantice ale limbii ruse, în dezinentele verbelor apar doar câteva (ș, t, m); o vocală nu poate constitui un radical; radicale constituite dintr-o singură consoană însă se găsesc, ca de exemplu [š-i], [ž — n — u]; sau existența alternanțelor de tipul k/č, g/ž, s/š, z/ž etc. în cadrul paradigmelor unor categorii de verbe, pe plan sincron, nu au nici o determinare cu

²⁴ Aici se impun două precizări: 1. posibilitatea de a utiliza unele fenomene legate de anumite joncturi morfologice ca semne demarcativă nu anulează justetea tezei menționate; 2. este un fapt deja stabilit în fonetica generală că unele joncțiuni morfologice manifestă tendințe de fuzionare, iar altele se caracterizează printr-o tendință de aglutinare.

²⁵ N. Trubetzkoy, *Gedanken über Morphologie*, p. 161—162.

²⁶ Așa este interpretată în *Projet de terminologie phonologique standardisée*, TCLP, 1931, 4, p. 321.

caracter propriu-zis fonetic-fonologic, întrucît nu există vreo lege fonetică activă care ar putea motiva, în actualul sistem al limbii ruse, existența acestor particularități.

În consecință, admitem existența unui fenomen numit morfonologic doar atunci cînd o particularitate de distribuție a anumitor foneme nu este determinată de vreo lege activă din fonetică, adică, atunci cînd un fenomen sonor în cadrul cuvintelor și a componentelor lor morfologice nu mai aparține nivelului fonologic și încă nu a ajuns în sfera gramaticii²⁷. Cele amintite mai sus (structura fonematică a morfemelor și alternanțele corelative) nu aparțin nivelului fonetico-fonologic, întrucît manifestarea lor nu-și găsește nici-o motivare în sfera legilor fonetice actuale. Ele au o condiționare morfologică, dar nu aparțin nici morfologiei, deoarece pe planul funcțiunilor morfologice acestea sînt sau redundante (alternanțele corelative) sau neesențiale (din cîte foneme sînt alcătuite dezinențele, care este raportul dintre vocale și consoane în diferite tipuri de component morfologic etc.).

Aici se impune o precizare cu privire la alternanțele corelative și ne referim la cea făcută de A. A. Reformatskij. Conform acestei restricții, fenomene morfonologice sînt considerate alternanțele corelative (tradiționale, istorice), dar nu și flexiunile interne care, funcțional, sînt elemente pur gramaticale (cf. u/i: *foot* — *feet* în engleză, a/e *Vater* — *Väter* în germană etc.)²⁸.

În urma precizărilor făcute cu privire la obiectul morfonologiei, putem reafirma că influența componentelor morfologice, exercitată asupra modului de realizare a unor foneme sau unei serii de foneme (vezi exemplele din rusă citate mai sus), nu modifică nici esența, nici valoarea funcțională a elementelor fonice respective, nici locul acestora în ierarhia unităților lingvistice. Atît motivarea modului respectiv de realizare cît și realizarea fonetică propriu-zisă rămîn în sfera fonologiei. În consecință, pozițiile respective, în pofida „amestecului“ morfologiei, rămîn determinate fonologic (și nu morfonologic).

*

Fără îndoială însă, „amestecul“ componentelor morfologice în lanțul vorbirii asupra realizării unor foneme este o dovadă a existenței interdependenței permanente dintre fonologie și morfologie²⁹. Menționăm că în cazurile puse în discuție poate fi vorba doar despre o formă „inferioară“ a interdependenței celor două nivele lingvistice manifestate pe planul funcțiilor perceptive, pe planul sistemului de variație a inventarului fonematic. Bineînțeles, trebuie acceptată, de asemenea, existența interdependenței celor două nivele lingvistice, concretizate în domeniul

²⁷ T. V. Bulygina, *Pražskaja lingvističeskaja škola*, „Osnovnye napravlenija: strukturalizma“, Moscova, 1964, p. 82.

²⁸ A. A. Reformatskij, *O sootnošenii fonetiki i grammatiki (morfologii)*, p. 102.

²⁹ Cum, de altfel, o interdependență permanentă există între fonologie și sistemul lexical, fonologie și formarea cuvintelor, etc.

funcțiilor distinctive ale fonemelor³⁰: folosirea ca mijloc auxiliar sau principal a distincțiilor fonologice în scopul diferențierii morfologice.

Astfel, sub aspectul interdependenței funcțiilor lingvistice, două fenomene delimitate net din punctul de vedere sincronic, ajung în contact din punct de vedere diacronic în sensul că ceea ce urmează să fie delimitat sincronic, din punctul de vedere diacronic, în foarte multe cazuri, arată o legătură cauzal-consecutivă. E suficient să ne referim, în această ordine de idei, la istoria limbilor slave care ne oferă multe date privitoare la faptul că o interdependență, interacțiune dintre fonologie și morfologie concretizată într-o perioadă doar la domeniul sistemului de variație a fonemelor, poate să aibă reperculsiuni de ordin distinctiv asupra ambelor compartimente într-o altă perioadă. Ca exemple pot fi aduse reflexele palatalizărilor mutative în limbile slave, istoria africatelor în aceste limbi și altele.

Menționăm, în sfârșit, că influența morfologiei asupra modului de realizare a fonemelor în limba rusă literară merită toată atenția și din punctul de vedere al cercetării tendințelor actuale ale dezvoltării fonetismului rusesc. În asemenea influențe deseori se întrezăresc în forme embrionale, fenomenele unor schimbări esențiale pe planul funcțiilor distinctive ale fonemelor. Această problemă merită o examinare aparte.

К ВОПРОСУ О ФОНОЛОГИЧЕСКИХ ПОЗИЦИЯХ И ВЗАИМОЗАВИСИМОСТИ ФОНОЛОГИИ И МОРФОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ИХ ВЫДЕЛЕНИЯ

(Резюме)

В статье показывается, что помимо контекстуально-просодических факторов на реализацию фонем может влиять и природа или место морфологических компонентов слов в речевом потоке.

Установив этот факт, автор пришёл к выводу, что влияние морфологических компонентов, оказанное на способ реализации некоторых фонем, не изменяет ни их функциональной значимости, ни их места в иерархии лингвистических единиц.

ON PHONOLOGIC POSITIONS AND THE INTERDEPENDENCE BETWEEN PHONOLOGY AND MORPHOLOGY IN THEIR DISCLOSING PROCESS

(Summary)

The fact that, besides the contextual-prosodic factors, the phonemes may also be influenced by the nature or place of the morphological components of the words in the chain of speech, is emphasised.

The conclusion is reached that the influence exercised by the morphological components upon the way of achieving some phonemes, modifies neither their functional value nor their place in the hierarchy of the linguistic unities.

³⁰ Pentru studierea interdependenței dintre fonologie și morfologie, pe planul funcțiilor distinctive, în limba română vezi: E. Petrovici, *Analiză fonologică și morfonologică. În legătură cu statutul fonologic al africatelor dentale aromâne*, CL, VIII, 1; *id.*, *Trăsăturile distinctive ale fonemelor românești*, CL, VII, 2; I. Pătruț, *Morfologie și fonologie. Despre fonemele consonantice moi ale limbii române*, CL, V, 1—2; *id.*, *Morfologie și fonologie. II. Referitor la sistemul fonologic consonantic al limbii române*, CL, VII, 2; Gr. Rusu, *Probleme de morfonologie în Atlasul lingvistic român*, CL, VIII, 1.

„GURA SATULUI“ ÎN PERIOADA COLABORĂRII LUI IOAN SLAVICI
(1872—1875)

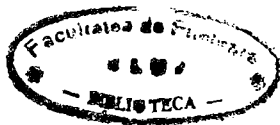
de
LIVIA GRĂMADĂ

Întors acasă în 1872, după ce studiasse dreptul la Viena, I. Slavici se oprește întâi la Șiria, apoi petrece un răstimp mai îndelungat la Arad, angajându-se cu un salariu modest de 40 fi. în cancelaria lui Mircea B. Stănescu, pentru a-și face practica de avocat.

În acest timp, comitatul Aradului era frământat de o intensă luptă politică, provocată de tentativele autorităților austro-ungare de a înlătura limba română din administrație și justiție. Datorită intervențiilor sale în dietă și a acțiunilor îndreptate împotriva măsurilor abuzive ale guvernanților, M. S. Stănescu se bucură de o mare popularitate, iar faima cancelariei sale avocațiale atrage mulți împetricinați, mai ales dintre țărani nedreptățiți. Plecat adeseori la Pesta, el lasă rezolvarea cauzelor în grija noului său practicant, care muncește 8—9 ore pe zi, nemulțumit că nu se poate consacra literaturii și totodată îngrijorat că îndeletnicirile sale avocațesti îl vor izola pentru totdeauna în zona anonimului¹. De aceea, curînd, Slavici „se desface de cătră ceata juriștilor“, dar nu și de maestrul său, alături de care colaborează la „Gura Satului“. Continuatoare a „Umoristului“, foaia apare săptămînal la Pesta între anii 1867—1870, sub conducerea avocatului George Ardeleanu, apoi a lui Iosif Vulcan. Cel din urmă o părăsește în iulie 1870, cedînd-o amicului său M. B. Stănescu, după ce a „spus cu gluma / Multe vorbe cam sărate / Adevăruri piperate / Multe vorbe mușcătoare / Și unor pițigătoare /“, și s-a convins că a contribuit la „clarificarea opiniei publice“². Noul redactor o mută în martie 1871 la Arad, unde este „vatra românească“ și unde cheltuielile de imprimare sînt mai reduse. Tot atunci își asociază un prieten, pe Ba-

¹ Cf. I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. II, București, 1932, p. 194.

² „Gura Satului“, X, 1870, nr. 26, p. 101. Numerotarea anilor începe cu 1861, cînd apare „Tutti Frutti“, continuat de „Strigoiul“ (1862) și apoi de „Umoristul“ (1863—1866).



siliu Petricu, „unul dintre cei mai ingenioși și diligenți colaboratori“ ai foii, ca „girante răspunzător și coredactor“³.

Schimbarea conducerii revistei e semnalată cititorilor de un articol redacțional și de poezia *Rămas bun*, semnate de I. Vulcan, apoi de două desene intitulate sugestiv: *Despărțirea* și *Schimbarea Ministerului „Gurei Satului“*. Cu prilejul mutării la Arad, noul redactor asigură publicul că „jurnalul nu va fi *local*, menit numai pentru interesele particulare ale comitatului Arad, ci a măsurat programului său, va rămâne și pre mai departe ca jurnal *general*, pentru toate interesele comune ale națiunii române...“⁴. În ciuda acestor declarații, foaia înregistrează de aici înainte un sensibil regres, devenind tot mai mult ecoul unor fapte sau evenimente mărunte, petrecute prin părțile Aradului și ale Lugojului⁵. Abia spre sfârșitul anului 1872 și, mai ales, în cursul celui următor, preocupările ei devin mai variate, depășind sfera unor interese strict provinciale.

În general, însă, revista lui Stănescu dispune de posibilități limitate în câmpul beletristicii, fapt semnalat cu nemulțumire de Slavici, care „se simte jenat să-și subscrie numele“, de teamă să nu-și piardă „creditul literar“, dobândit pînă atunci. Lipsit de mijloace de trai, își continuă totuși colaborarea, scuzîndu-se în glumă cu o vorbă de duh.

Preocupată în primul rînd de situația românilor din Transilvania în epoca regimului dualist, „Gura Satului“ e citită de un public larg, format nu numai din românii din Transilvania ori de peste munți, ci chiar din maghiarii sau germanii din Austro-Ungaria. O parte din cititori sînt „prenumeranți“, corespondenți ori colaboratori, cu care redactorul se întreține la rubricile *Poșta Gurei Satului*, *Moara*, *Melița* sau *Toaca Redacțiunii*⁶.

³ Doctor în medicină la Viena în 1861, Basiliu Petricu este și autorul unui volum de *Poezii naționale*, publicat la Lugoj în 1860. Cf. József Szinnyei, *Magyar irók élete és művei*, Budapesta, 1891—1914, vol. X, col. 1050). El colaborează la „Gura Satului“ cu proză și mai ales cu versuri, semnate de obicei cu pseudonimele *Văsieșiu P.*, *Văsieșiu*, *Vasilica* ș.a.

⁴ „Gura Satului“, XI (1871), nr. 10, p. 35. În continuare vom nota titlul revistei cu inițiale.

⁵ Cf. „G. S.“, XI, 1871, nr. 17, p. 63, nr. 18, p. 68—69, nr. 23, p. 88—89 etc.

⁶ Abonaților maghiari și germani li se răspunde în limba lor maternă. Cei mai numeroși abonați sau corespondenți sînt din Transilvania (Arad, Oradea, Timișoara, Lugoj, Reșița, Baia de Criș, Deva, Lancrăm, Uioara, Gherla, Jibou etc.), din Ungaria (Pesta, Seghedin, Vámos Udvarhely etc.) și România (București, Craiova, Cîmpulung, Sucevița ș.a.).

La rubricile de corespondență sînt înregistrate și numele unor abonate (Dna *Smaranda Tarnovsca* sau dsoara *Sofia Ciobota*). Revista este solicitată apoi de multe societăți literare ale tineretului din Năsăud, Blaj, Cluj, Sibiu, Societatea de lectură a sătenilor din Iladia (Banat), Societatea gimnaziștilor români din Seghedin, Societatea academică „România Jună“ din Viena ș.a., cărora li se acordă foaia gratuit. Aceleași rubrici de corespondență atestă legături strînse cu asociații ori periodice din România sau Austro-Ungaria (*Clubul Uniunea liberală* din București, revistele „Convorbiri literare“, „Revista contemporană“, „Revista științifică“, „Kolozsvári kör Kelet“ etc.). Mai multor redacții li se propune continuarea schimbului de publicații. Astfel „administrațiunile jurnalelor din România, cari primesc ziarul nostru sînt rogate a ni trimite și pre al lor regulat...“ („G. S.“, XI, 1871, nr. 4, p. 16).

Între anii 1870—1873, „Gura Satului” se alimentează mai ales din versurile lui M. B. Stănescu și B. Petricu, la care se adaugă materialele trimise de unii colaboratori „estranei”, cum sînt: F. Hossu Longin, I. Grozescu, M. Bota, I. Tripa ș.a. Nu lipsesc nici contribuțiile unor scriitori din România, ca: G. Sion, G. Tăutu sau I. C. Drăgescu, precum și reproducerile din presa de dincolo de Carpați, („Charivari”, „Ghimpele”, „Telegraful”, „Trompeta Carpaților”, „Lucrătorul”, etc.). Cei mai zeloși colaboratori rămîn însă cititorii, cărora li se oferă în schimb revista gratuit. Printre aceștia se numără și „un plugar din Șomcuta Mare”, autorul unei poezii, publicate cu o reală satisfacție, izvoită din convingerea că „cultivarea trebuie făcută de jos în sus, spre a putea avea bune rezultate pentru întreaga națiune”⁷.

Tuturor „colucătorilor” li se reamintește mereu programul revistei, ce țintește la „corecțiunea viciilor, ridiculizarea vanităților și ambițiilor proaste, înfierarea dezbinătorilor și vinzătorilor de națiune, fie de la palat, fie de la colibă...”. Pentru realizarea lui, va lupta „glumind și pre mai departe, căci de regulă prin glume se vindecă răul mai sigur”⁸. Tocmai de aceea, corespondențele „prea serioase” sînt refuzate sau „străpuse” la „Familia”.

Asaltat de numeroși corespondenți, redactorul e „năpădit cu materialul din toate părțile”, încît abia reușește să-l „cenzureze”. Selectarea și prelucrarea acestuia depășesc adeseori puterile sale, pentru că „n-are cunoștință literară”, nici „gust-are numai ambițiunea de a trece de literat”⁹. Pronunțată de Slavici, judecata e aspră și dreaptă numai în parte, deoarece, prin publicarea „Gurii Satului”, redactorul, puțin preocupat să realizeze beneficii materiale sau să-și cîștige un nume strălucit în cîmpul literelor, face un real „sacrificiu” pentru „cauza națională”. De altfel, atunci cînd Slavici își exprima atît de categoric rezervele față de Stănescu, recunoștea că și propriul său „gust estetic e încă foarte nedezvoltat” și că are „foarte puține cunoștințe literare”¹⁰. Atari aprecieri vizează doar aparent cazuri individuale, pretîndu-se la o generalizare în contextul culturii transilvănene, caracterizate de Slavici cu aceeași înclinație spre exagerare, ca fiind lipsită atunci de „orice mișcare literară”. Dacă în astfel de împrejurări, scriitorul ardelean își propune să contribuie la educația estetică a publicului românesc prin presă sau beletristică, redactorul „Gurii Satului” urmărește de-a lungul activității sale publicistice obiective social-politice, desprinse din programul mișcării de eliberare a românilor din Transilvania¹¹. Avocatul arădan se ridică împotriva

⁷ „G. S.”, XII, 1872, nr. 1, p. 4. Cf. și an VIII, 1870, nr. 24, p. 94—95.

⁸ „G. S.”, X, 1870, nr. 50, p. 197.

⁹ I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *op. cit.*, p. 207—208.

¹⁰ *Id. ibid.*, p. 182 și 184.

¹¹ Recunoscînd că românii ardeleni trebuie să-și „consume toate puterile în dezvoltarea vieții sociale...”, pentru ridicarea economică a poporului”, Slavici mărturisește că nu poate întreprinde nimic „într-astă privință” și că preferă să lucreze după „putințele” lui pe „terenul literar” în România, de unde va reveni numai cînd în Austro-Ungaria „va fi cu putință o lucrare pacinică ori nu va fi de lipsă o lucrare nepacinică” (*id. ibid.*, p. 211).

„carcerierilor democrației, a asasinilor libertății“, de pe poziții declarate „de stînga“. În spiritul convingerilor sale „democrate“ și „republicane“, apără interesele „bietului popor“, căzut în „ghiarele“ politicianilor ori ale clerului, lăsat „pradă tuturor rezelor și amărăciunilor“ sau se solidarizează cu lupta comunarilor francezi¹².

Atacurile sale, stăruitoare și necruțătoare, vizează toate tarele sistemului politic dualist, dezvăluite, mai ales, cu prilejul alegerilor și al discuțiilor parlamentare. Hotărît să-și exercite „mandatul jurnalistului“ și să-și împlinească „dătorința“ M. B. Stănescu face din „Gura Satului“ un „bici“ aplicat tuturor „dușmanilor națiunii“, „domnilor de la putere“, „reneaților“, etc., proiectînd „rachetele spiritului“, acolo unde domnește „vițiu, trădarea, imoralitatea“¹³.

Nu-i scapă nici anumite neajunsuri din domeniul culturii îndeosebi cele înregistrate în învățămînt sau în activitatea de luminare a maselor.

Direcțiile variate ale criticii sînt servite prin mijloace împrumutate din bogata recuzită a comicului. Dar tonul șagălnic ironic, malițios sau sarcastic este cîteodată întrerupt de apeluri grave la unire și la luptă, adresate compatrioților¹⁴. Accentele critice revin în comentariile de politică externă. Mai pertinente sînt observațiile prilejuite de stările din România, „maltrată“ de Carol „Hopîntioler“, unde stăpînește „reacțiunea ciocoiască și venitura burcușească“. Tonul se potolește, încălzindu-se de simpatie cînd e vorba de „Comună“ și de francezi, care „cugetă cum o să plătească nemților datoria cu camete cu tot...“¹⁵.

Procurările variate ale „Gurii Satului“ pot fi urmărite în rubricile sale permanente. În fiecare număr al foii întîlnim dialogurile între *Tanda și Manda* ori *Treanca și Fleanca*, alături de care apar incidental și cele între *Ciurilă și Burilă*, *Transcarpatinul și Ciscarpatinul*, sau *A. și B.* Un spațiu întins este rezervat corespondenței particulare a „Gurii Satului“, epistolelor lui *Păcală* către *Tăndală*, și *Șiandricu* către *Todorica*, cît și relatărilor „Gurei Satului“ despre „dieta Ungariei“. Nu lipsesc nici glumele sau anecdotele risipite la rubricile *Ciguri Miguri*, *Picături de coleră*, *Urzici* ș.a., apoi știrile și noutățile grupate în *Depeșe telegrafice*, *Depeșe pe drot*, *Știri electrice*..., *Varietăți* etc. Textele sînt însoțite întotdeauna de desene și caricaturi, cîteodată ingenioase și bine executate. Din cînd în

¹² „G. S.“, XIII, 1873, nr. 26, p. 98, XII, 1872, nr. 12, p. 45, X, 1870, nr. 1, p. 3, XII, 1872, nr. 10, p. 40, XIII, 1873, nr. 37, p. 142, XII, 1872, nr. 43, p. 169—170, nr. 32, p. 128. O asemenea orientare nu e străină de influența mișcării muncitorești și a ideilor revoluționare europene, receptată de juristul ardelean cu prilejul călătoriei sale în Italia.

¹³ „G. S.“, XII, 1872, nr. 10, p. 40, XIII, 1873, nr. 52, p. 201—202, nr. 2, p. 5—6, nr. 38, p. 145.

¹⁴ Astfel, înainte de alegerile din 1872, redacția lansează o chemare la luptă „contra atacurilor de sus și de jos, contra amăgirii și corupțiunii“, încheiată cu îndemnul „la lucru“, căci „nu e timp de pierdut...“ „G. S.“, XII, 1872, nr. 16, p. 61).

¹⁵ „G. S.“, XII, 1872, nr. 12, p. 47, XI, 1871, nr. 35, p. 135, X, 1870, nr. 21, p. 81, XI, 1871, nr. 34, p. 133. Simpatia față de Franța, considerată o purtătoare a steagului libertății popoarelor, se desprinde nu numai din text, dar și din ilustrații („G. S.“, XII, 1872, nr. 16, p. 64).

cînd, cititorii pot să dezlege rebusuri sau „ghicituri”, fiind stimulați cu premii în cărți recent apărute. Pe ultima pagină, figurează răspunsurile comunicate abonaților sau corespondenților, într-o rubrică permanentă al cărui titlu e mereu modificat, după care urmează *Publicațiunile*, cu un cuprins foarte variat. Aici sînt anunțate publicului reuniunile literare, festivitățile comemorative, „prelegerile populare” organizate de Slavici, turneele trupelor lui M. Pascaly și I. D. Ionescu, concertele ș.a. O subrubrică intitulată *Bibliografie și literatură* ține la curent pe cititori cu periodicele și cărțile noi românești sau străine. În paginile „Gurii Satului” constatăm o distribuire bine proporționată a poeziei și prozei. Versurile, semmate cu diferite pseudonime, sînt de obicei satire sau epigrame, uneori fabule și mai rar poezii construite în acrostih. Dintre speciile prozei înțîlnim, mai ales, reportajul și epistola, incidental povestea „în formă de noveletă modernă” și foarte des, anecdota cu poantă naivă, lipsită de duh. Deși își propune să valorifice humorul din snoavele populare, în domeniul anecdotei „Gura Satului” eșuează iremediabil. Genul dramatic e reprezentat prin scurte scene, mici „comedii originale”, în spirit molieresc, iar uneori printr-o „tragedie comică” sau „drastică”.

În cuprinsul diferitelor genuri și specii sînt încercate procedee variate de critică nuanțată de la gluma nevinovată, la acuza severă, de la satira usturătoare pînă la caricatură. În privința realizării comicului, „Gura Satului” obține cîteva reușite prin parafrizarea unor texte biblice, a unor „sentințe de la oameni renumiți”, a unor aforisme sau „cuvinte scoase din dicționarul lui «Gura Satului», cu ajutorul portretului grotesc sau al procedeeului alegoriei și al antitezei. Remarcăm apoi o oarecare inventivitate în compunerea unor parodii după Alecsandri, Bolintineanu ori Mureșanu și o puternică concentrare, în spiritul satirei lui Caragiale, mai ales în două scurte proze, înrudite cu savurosul *La moși*¹⁶. În general însă, revista numără puține pagini izbutite de umor și satiră, pentru că resursele artistice ale redactorului și ale colaboratorilor săi sînt de cele mai multe ori modeste. Conștient de acest lucru, M. B. Stănescu anunță cu satisfacție că a angajat, începînd cu 10/22 aprilie 1873, un nou „colaborator intern regulat... pre dl. Ioan Slavici...”, al cărui nume „este deja cunoscut la mare parte a publicului român din scrierile sale, în special din cele apărute în «Convorbirile literare din Iași»”. Totodată speră că „recvirînd nouă puteri pentru jurnal... on. public va profita, primind în viitor o lectură din ce în ce mai bogată”¹⁷.

Slavici, la rîndul său, pornește la lucru cu entuziasm și proiectează, în cazul că numărul abonaților va crește, un format mai mare, precum și publicarea unor „materii mai lungi, — umoresc, novelete etc.”. În același timp, animat de dorința de a întări „legăturile sufletești între românii de aici”, organizează „prelegeri publice”, încearcă să întrunească tineretul în „ședințe literare”, să deschidă o „expoziție de manufactură”, ș.a.¹⁸. Colaborarea sa la „Gura Satului” începe încă din cursul anului

¹⁶ *Epitafie* „G. S.”, XII, 1872, nr. 24, p. 93 și *Noi avem, ibid.*, nr. 30, p. 118.

¹⁷ „G. S.”, XIII, 1873, nr. 15, p. 57.

¹⁸ I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *op. cit.*, p. 200 și 207—208.

1872, înainte de a fi intrat în redacție. El semnează cu diferite pseudonime: *I. Slavici Borlescu* sau *isb*, *Ioanei Lenei Savului* lui *Mihai Bogii*, *Floarea Fichii*, *Nipocopo Laviciu*, *Stan Pățitul*, *Ion Ciocirlan*, *Cotrihaița*, *Moș Niția*, *Nasone Sclavix* etc.¹⁹.

Debutul și-l face cu anecdote sau povești în genul producțiilor folclorice (*Nărodul curții*, *Peștele pe brazdă*, se pare că și *O recomandare*, al cărei erou e un șirian „ocoș”²⁰). În această epocă, Slavici manifestă un interes deosebit pentru poveștile populare, fiind de pe acum preocupat să adune „variantele” lui *Sfarmă Pietre*, *Cară Lemne*, *Pipăruș Petru* și date despre viața lui *Păcală și Tândală*. Tot acum descoperă „un gen cu totul nou în poezia populară: cîntecele satirice cu obiect politic”, pe care intenționează să le culeagă, pentru că unele au valoare „estetică”, iar altele sînt „importante în studiul poporului de aici”²¹. Astfel de cîntece sînt *Io-s român*, „poezie la renegații români” și *Cîntec românesc*, expresie a revoltei țaranului nedreptățit:

„Ardă-te focul dreptate,
Căci de tine nu am parte:
De merg la notar în sat,
Să-mi facă vre un atestat, —
Stă să-mi iei pielea jos
— Mă despoaie pînă-n os . . .
Aid-acum dreptate-n țară,
Căci soartea-mi e mult amară,
Să pot trăi mai ușor,
În vatra strămoșilor; . . .”²².

În redacția „Gurii Satului” creația folclorică se bucura de o mare prețuire. Aici, Slavici are prilejul de a-și adînci cunoștințele de folclor românesc, făcîndu-și totodată ucenicia într-un domeniu din care se va alimenta consistent viitoarea sa operă literară.

Un alt aspect al colaborării scriitorului la „Gura Satului” se încadrează în ofensiva deschisă de redactor împotriva regimului dualist. Acuza de „daco-românism”, cu care autoritățile austro-ungare întîmpinau orice tentativă de emancipare a românilor transilvăneni, prilejuiește lui Slavici o vehementă replică în paginile foii arădane. Dezbaterea sa e axată în jurul acțiunilor diversioniste ale guvernanților, în virtutea cărora orice

¹⁹ I s-au atribuit și alte pseudonime ca: *Văsieșiu*, *Păcală și Tândală*, *Tanda și Manda*, *V. de Cucureaza* etc. (Cf. D. Vatamaniuc, *Ion Slavici și lumea prin care a trecut*, București, 1968, p. 149) dar cu acestea semnează o seamă de colaboratori, încît atribuirea lor lui Slavici rămîne o ipoteză nedovedită. Astfel, de pildă, *Văsieșiu* este pseudonimul lui Basiliu Petricu, iar *V. de Cucureaza* este probabil un corespondent din părțile Năsăudului, care în cuprinsul dialogurilor între *Tanda și Manda* sau în unele versuri relatează fapte petrecute în această regiune a Transilvaniei.

²⁰ „G. S.”, XII, 1872, nr. 41, p. 160, nr. 43, p. 168, XIII, 1873, nr. 7, p. 38.

²¹ I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *op. cit.*, p. 192—193 și 212.

²² „G. S.”, XII, 1873, nr. 29, p. 109 și nr. 34, p. 129.

formă de rezistență a românilor în fața politicii de deznaționalizare e calificată drept „demonstrațiune“, „agitațiune“, „intreprindere“, sau „aspirațiune daco-romană“²³.

Inaugurând rubrica lui *Moș Niția*, Slavici prezintă antitetice „stările noastre de odinioară și de astăzi“, cu ajutorul unui ingenios joc de cuvinte, încheiat prin concluzii stabilite în urma unor deducții logice: „Nemeșii“ de altă dată aveau „piei de ciine și iobași“, iar cei de azi n-au „piei de ciine“, ceea ce înseamnă să-și ascund „ciinia“ și că „acești aristocrați noi sînt nu numai mai răi, dar totodată și mai ridicoli decît aceia după sistemul vechi...“. Continuînd pe linia aceluiași paralelism, autorul adîncește acuza adusă privilegiilor feudale, apoi își îndreaptă asociațiile antitetice asupra „inteligenței“ ardelenene, a cărei infatuare merită pe deplin aprecierile sale încărcate de sensuri ironice. În trecut erau mai puțini români „ce făceau pretensie la înțelepciune“, pe cînd azi, fiecare român se consideră „«sarea pămîntului» și pentru aceea este viața noastră atît de sărată“²⁴.

Procedeul antitezei e aplicat și în comentariile despre viața culturală a românilor transilvăneni. Astfel, față de laborioasa „România Jună“ de la Viena, activitatea societății „Petru Maior“ din Pesta i se pare lipsită de substanță și de dinamism²⁵. Tot pe planuri contrastante sînt urmărite și problemele de limbă legate de exagerările latiniste ale epocii. Pe cînd vechile „slove“, „potcoave“ ori „buchii“ acopereau un conținut real, noile „litere“ încetează să redea un „înțeles românesc...“. De aceea, odinioară, deși existau puține „bucfare“, se citea mai mult, în timp ce azi sînt mai multe „opuri“ și totuși se citește mai puțin. După ce ajunge la constatări similare cu privire la publicistica noastră, scrisă în limba „măiastră“ a „păsărarilor români“, autorul este încredințat că în viitor vom avea în sfîrșit „o foaie scrisă pentru *popor*...“²⁶.

Altă dată, părăsind terenul primejdios al comparațiilor, *Moș Niția* apelează la insinuarea ironică, atunci cînd are în vedere rezervele „lumii

²³ „G. S.“, XIII, 1873, nr. 18, p. 72.

²⁴ „G. S.“, XIII, 1873, nr. 2, p. 6, nr. 1, p. 4. Redacția anunță încă în nr. 52 din anul 1872 că sub „titlul“ *Moș Niția*, va începe „un nou șir de articoli interesanți în rubrică osebită“.

²⁵ „G. S.“, XIII, 1873, nr. 9, p. 34, nr. 19, p. 74. Tot la Societatea „Petru Maior“ din Pesta se referă și un *Program la Mulatság* din „G. S.“, XIII, 1873, nr. 22 și 23, p. 85, *Statutele societății „Petru Maior“*, *ibid.*, nr. 11, p. 42 sau „România Jună“ și „Petru Maior“, *ibid.*, nr. 19, p. 75.

Comparînd cele două societăți studențești, Slavici nu are în vedere faptul că „România Jună“ și-a putut desfășura mai liber activitatea cultural-politică, datorită unor împrejurări favorabile, mai întîi poziției sale excentrice față de zona de stăpînire a aristocrației maghiare, prezenței în sinul ei a unor tineri din toate provinciile românești, posibilității de a stabili contacte cu românii de peste Carpați și cu ideile avansate ale Apusului. (Cf. V. Curticăpeanu, *Mișcarea culturală românească pentru unirea din 1918*, București, 1968, p. 140—162).

²⁶ „G. S.“, XIII, 1873, nr. 2, p. 7, nr. 3, p. 10. Nu lipsesc nici aluziile la exagerările latiniste, concretizate într-o „epistolă deschisă“ tradusă din limba maghiară „în mînă cu gramatica lui Ti — Cipariu și cu un dicționar latin“ pe care, *Moș Niția*, ca „specialist în limbistică“ trebuie să o „întregească cu tîlcuiri și explicări întregitoare și întregiri explicatoare“ (*ibid.*, nr. 10, p. 39).

bune“ față de spectacolele teatrale ale trupelor românești. Potrivit acestora, teatrul nu este decât un mod de a ne storce banii, iar „teatrul, actorul ori artistul... un pierde vară, un hoț privilegiat, care-ți scoate cu vorbe frumoase banii din pungă“. Simulând că aprobă astfel de opinii, Slavici subliniază misiunea teatrului: teatrul „este cel mai potrivit mod pentru răspindirea culturii...“, iar actorii, „apostoli ai unității sufletești a poporului român“, poartă „firele legăturilor sufletești între românii de dincoace și de dincolo de Carpați...“, ei deșteaptă și nutresc gustul și iubirea pentru gândirea frumoasă...“. Pe cei ce minimalizează importanța teatrului, scriitorul îi socotește vrednici de a fi țintuiți la stâlpul infamiei. Nu meriă alt tratament nici clerul, ale cărui moravuri sînt comentate malițios, cu ocazia pregătirilor în vederea alegerilor de episcop.

În articolul *Ad rem* (titlu utilizat și cu alt prilej în revista „Lumina“), campania electorală i se pare inutilă, deoarece alegătorii nu trebuie să aprecieze însușirile viitorului prelat, avînd în vedere că „cele religioase le vor isprăvi popii, — cele politice le vor isprăvi civilii, iară alesul va sta încălțat, vreau să zic încatenat“²⁷.

Satira lui Slavici își găsește și un alt cîmp de manifestare în cuprinsul epigramelor sale în proză, remarcabile prin diversitatea lor tematică și prin utilizarea unor mijloace variate, capabile să nuanțeze tonul de la umor, pînă la limitele acidulate ale sarcasmului²⁸.

Dar, cea mi valoaroasă contribuție a lui Slavici din perioada colaborării sale la „Gura Satului“ este *Revoluția din Pîrlești*²⁹, „roman tragic în 5 părți, scos din niște manuscrise de la Ispania“, al cărui punct de plecare este un fapt autentic, azi bine cunoscut, petrecut în timpul practicii lui avocațiale din cancelaria lui Stănescu³⁰. Într-o notă, redacția recomandă publicului „în deosebită atenție acest picant roman, ce are să apară în mai mulți numeri cu ilustrațiuni“. În realitate, Slavici compuse o navelă, tratată la modul donquijotesc, care pune la contribuție o gamă întinsă de mijloace literare, procedee comice și virtuozități stilistice, utilizate cu intenția de a satiriza pînă la șarja grotescă și la caricatură spaima autorităților în fața mișcărilor maselor nemulțumite³¹.

La început, autorul își propune să zugrăvească în „colori pe cît se poate de vii“ un „tablou“ al orașului Pîrlești și al împrejurimilor sale.

²⁷ „G. S.“, XII, 1872, nr. 52, p. 204, XIII, 1873, nr. 34, p. 165. Observațiile despre importanța teatrului i-au fost prilejuite de turneul din 1872 al lui I. D. Ionescu în comitatul Aradului, unde Slavici îl însoțește.

²⁸ „G. S.“, XIII, 1873, nr. 18, p. 71, nr. 21, p. 84. Uneori, Slavici semnează epigramele sale cu un pseudonim prescurtat *ib.*, care-i descoperă nemijlocit identitatea.

²⁹ „G. S.“, XIII, 1873, nr. 14—24, p. 54—55, 59—60, 62—63, 66—67, 70—71, 73—74, 79—80, 82, 86—87, 92—93.

³⁰ Cf. I. Niciu, *Un moment din viața lui Slavici: revolta de la Păuliș*, „Limbă și literatură“, VII, 1963, 64, p. 405—410 și I. Pervain, *Ioan Slavici, Revoluția din Pîrlești (1873)*, „Studia Univ. Babeș—Bolyai, fasc. I, 1967, p. 39—48.

³¹ De altfel, „Gura Satului“ înfățișa adeseori pe guvernânți în această ipostază, fie în cuprinsul unor dialoguri, ca cel dintre *Treanca și Fleanca*, fie al unor rubrici, cum sînt: *Correspondență*, *Talmeș-balmeș* sau *Telegrame* („G. S.“, XIV, 1874, nr. 3, p. 11, nr. 20, p. 79, XV, 1875, nr. 29, p. 93, XXI, seria II, 1901, nr. 19 și 20, p. 7).

Descrierea anticipează o pagină din viitoarea sa nuvelă, *Popa Tanda*. La fel ca Sărăcenii, Pîrleștii se află într-o vale, comparată aici cu o „căldare de leșie”, pentru că — adaugă prozatorul, cu o evidentă intenție satirică — „într-astă vale au fost o mulțime de oameni opăriți...”. Descripția se desfășoară sistematic cu ajutorul enumerării elementelor caracteristice așezării și oamenilor, ca și în *Popa Tanda*, apoi se încheie într-o tonalitate comică, obținută prin utilizarea repetiției și inversiunii epitetului: „Laturile căldării sînt munții pleșugi ce înconjoară Pîrleștii din toate părțile; fundul căldării este riulețul Pirlita ce curge peste vale, iară punctele cele ruginite sînt casele liberilor cetățeni și liberei cetate, Pîrlești”.

Un spațiu mai întins este rezervat prezentării personajelor. Grupul românilor e condus de juristul Iuliu Marcu Brutu Catone August Spulber, al cărui corespondent este avocatul Romulus Tiberian din *Crucile roșii*. Despre Spulber se spune că este un om periculos pentru „țară, dinastie și popor”, un agitator „daco-roman”, un „anteluptător național”, deoarece era „născut român...” fuma tutun din România, nu purta pîteni și mustăți „cătrănite”. Liniile caricaturale ale portretului său se îngroașă în scena de tip caragialesc a serenadei și declarației de amor, apoi de-a lungul peripețiilor sale donquijotești, atingînd limitele extreme ale grotescului.

Reprezentanții taberei adverse sînt comitele suprem, contele Frikosy de Frica și vicecomitele Rabiatosy, nobil de Spaima, personaje tot atît de comice ca și Bátor Ferencz sau Vitéz Ádám din *Crucile roșii*. Caracterizați deopotrivă prin lașitate, la care face aluzie numele lor, ei sînt înspăimîntați de ideea „daco-românismului” și a reinvierii vremurilor lui Horia. În timp ce citea „un op istoric” intitulat „Răscoala lui Horia — Cloșca”, Rabiatosy e avertizat că românii pregătesc o revoluție și atunci „perii lui erau ridicăți spre cer, ochii ieșiseră de trei degete din cap și tot trupul lui era cuprins de o tremurare convulsivă”. La fel contele de Frica „tremura pînă-n călcîi” la auzul veștilor alarmante aduse de unul dintre „spionii” săi, Mitru Florii Pascului, personaj al cărui nume e reluat de Slavici într-o altă variantă în nuvela *Gura Satului*. După declanșarea intrigii, scriitorul urmărește pregătirile înfrigurate ale autorităților în vederea zădărnicii mișcării „daco-românești”. Conflictul ingenios condus, desfășurat în scene dramatice, încărcate de sensuri comice și satirice, capătă în final o rezolvare tragi-comică.

Revoluția din Pîrlești prefăcează creația nuvelistică a lui Slavici, anunțînd mai ales pe autorul *Crucilor roșii*. Ea ne sugerează numeroase asociații cu subiectul, personajele, anumite momente ale acțiunii, dezno-dămîntul cu maniera tratării umoristice sau satirice din *Crucile roșii*. Similitudinile sînt izbitoare și în privința stilului și a limbii. Procedeele stilistice acomodate intențiilor satirice ale prozatorului, precum și prezența ostentativă în lexic a unor expresii neologice ca: *a depeșa, telegramă, baterie* sau *fusiladă, a bivuaca, patrouile* „patrulă”, *rabiatiat* „turbat”, *șiar-mant* etc., detașează cele două proze de celelalte nuvele ale lui Slavici.

După două săptămâni de la publicarea *Revoluției din Pîrlești*, redacția „Gurii Satului” anunță publicului că „Dnul Ion Slavici Borlescu, pre un timp oarecare avînd a se îndepărta de la Arad, nu mai poate face pre colaboratorul intern al acestui jurnal; ne-a asigurat însă că în absența Dsale, ni va rămînea fidel... colaborator estraneu”³². De fapt, Slavici mai publică incidental în revista lui Stănescu pînă în 1875, cînd își încheie definitiv colaborarea. Pînă atunci, numele său mai e amintit în paginile foii cu prilejul unor anunțuri sau la rubrica de corespondență cu cititorii. Astfel, în legătură cu reuniunea politică a românilor din comitatul Aradului, convocată de Stănescu în 1873, cu scopul dezbaterii „unor chestiuni vitali românești și apărarea lor vis-a-vis de stăpînii zilei”, redacția menționează printre puținii participanți și pe Slavici. La rubrica *Buciumul redacțiunii, Cărțarul satului* sau *Dobașul satului*, redactorul se întreține cu fostul său colaborator, îndemnîndu-l să-i trimită material pentru revistă. Altă dată îl pomenește în răspunsul dat corespondentului său, I. Tripa, căruia îi scrie: „Ai o limbă ușoară și plăcută și mai ai și o venă poetică, dară îți lipsesc încă gustul estetic și ideile fundamentali. Dta, pe lîngă un studiu mai serios, ai putea să te faci un adevărat poet. Astfel este și judecata unui amic al meu din București despre Dta”. „Amicul” este Slavici și lui i se va adresa astfel, de aici înainte, la rubrica de corespondență³³.

Ultima colaborare importantă la „Gura Satului”, semnată de Slavici cu pseudonimul Ion Ciocîrlan, este *Laturomachia*³⁴, o mică epopee eroi-comică nerminată, în versuri, alcătuită din 4 cînturi. Autorul o numește, urmîndu-l pe Beldiman, „o jalnică tragedie despre acea grozavă întîmplare...”. Într-o notă, redacția precizează că textul a fost găsit „pe doasca unei vechi psaltiri”... Lucrarea începe cu o defilare grotescă a popoarelor subjugate din imperiul habsburgic, reluînd în miniatură un episod al poemului lui Budai-Deleanu:

„... Alătura cu sașii ce vin de prin Ardeal,
Cu fețele deschise, ca luna-n spre apus,
Rusnecii de la Muncaci, obrazuri gâlfezite
În focul vitejiei, Socații, Bunevații,
Paloții și Croații, Secuii și Ciangăii,
Slavonii și Croații, tot neamuri din vechime
Ursite-n cîmp de luptă — a străbunilor maghiari
Și azi unite-n cuget, în soarte și dorințe...
Aici sînt și țigani, vestita făurime,
Cu foile gătițe, cu clește și ciocan...”

Ajunșind la granița României, ceata poposește, iar momentul este surprins de asemenea într-o viziune de epopee eroi-comică. Scena se rea-

³² „G. S.”, XIII, 1873, nr. 26, p. 100.

³³ „G. S.”, XIV, 1874, nr. 1, p. 2, XV, 1875, nr. 35, nr. 36, p. 116, XVI, 1876, nr. 9, 10, p. 32.

³⁴ „G. S.”, XV, 1875, nr. 32, 33, 34, p. 104, 109—110.

lizează prin aglomerarea unor verbe, într-un ritm dramatic, impetuos, amintindu-ne încă o dată de *Țiganiada*:

„Din valea strîmtorită, în care stau de loagăr,
Oștirile maghiare și fierb și coc și frig
Și țiasălă, adapă și dau ovăz la cai,
Cîmpesc boconci purtate, călcîi își pun la cisme
Și coasă cite-un petec în fundul de nădrag...
Apoi cu toți îndată s-aruncă la gustare
Și chiotă și cîntă și zbeară și înjură
Și joacă-n urmă „csardas“-uri, straila cea nemțească
O scenă desmățată încît ai crede lumea
C-o iau în cap întreagă și fug cu ea zburdalnic
Se dau cu ea d-avalma prin vecinicul văzduh...”

În timp ce armatele se ospătează, străjile lăsate de pază, rămînînd flămînde, se revoltă:

„Nainte dar cu toții la vatra cu tigăi
La pâinea cu slănină, la buțile cu vin
Să mînce și să bee, acela care poate!
Bătrînul Noico pleacă zicînd o vorbă astfel:
— Stăpîni sîntem pe vetre, stăpîni și pe tigăi,
Stăpîni voim a fire pe loagărul întreg!
Și volbura pornește prin loagărul noptatec...”

În sfîrșit, asistăm la încăierarea cetelor înarmate, în timp ce „moșii și românii” păzesc hotarul României, după care întreruperea epopeii e motivată în glumă: „Poate aici a morit poetul — de îngrijire”.

Cu *Laturomachia*, Slavici își încheia colaborarea la „Gura Satului”, deși Stănescu îl îndeamnă s-o continue și să mai trimită și „altele”. Legăturile dintre scriitor și redactor se mențin de aici înainte doar în cu-prinsul corespondenței. La rubrica *Dobașul satului*, Stănescu răspunde unei „epistole” a lui Slavici, în care acesta îi cerea material pentru ziarul „Timpul” din București. Deși se afla în posesia unor informații despre sinodul de la Arad, el ezită să le comunice, vrînd să afle mai întîi dacă paginile ziarului bucureștean nu sînt „prea angajate” cu evenimentele „cele proaspete” din România. Altă dată îl consultă pe Slavici în privința poetului I. Tripa, apoi îl roagă să fie și mentorul unui alt tînăr ardelean plecat la București. Tot atunci îi cere deslușiri referitoare la criza ministerială din România, îl întreabă dacă nu-l interesează un post vacant de profesor la Preparandia din Arad și îi mulțumește pentru „complimentele” făcute jurnalului său³⁵.

La numai trei ani de cînd părăsise redacția, se pare că Slavici își revizuieste opiniile, renunțînd la rezervele formulate odinioară față de Stănescu și de revista acestuia. El recunoaște că în redacția foii arădane

³⁵ „G. S.”, XVII, 1877, nr. 8, p. 32, XVI, 1876, nr. 11, p. 36.

a învățat să facă și „glume“, s-a deprins să scrie „o mulțime de prostii înțelepte“, din care unele îi plac „fără seamă“³⁶.

Colaborarea la „Gura Satului“ a constituit pentru scriitor o bogată experiență și un exercițiu pentru opera sa de mai târziu, în primul rând pentru „humorescul“ *Crucile roșii*, apoi pentru nuvelele *Gura Satului*, *Popa Tanda* și *Budulea Taichii*, ultima reprezentând culmea atinsă de Slavici în domeniul prozei noastre umoristice.

„GURA SATULUI” В ПЕРИОД СОТРУДНИЧЕСТВА ИОАНА СЛАВИЧА

(1872—1875)

(Резюме)

В годы своих первых литературных шагов трансильванский писатель Иоан Славич проявил себя как публицист на страницах юмористического журнала „Gura Satului“, печатавшегося в г. Араде под руководством адвоката Мирча Б. Стэнеску. Программа журнала преследовала во-первых осуществление общественно-политических целей освободительного движения румынского народа Трансильвании, защищаемых с явных „левых“ позиций, в духе „демократических“ и „республиканских“ убеждений. Редактор пытается осуществить многочисленные и разнообразные направления критики беллетристическими средствами, стремясь использовать в рамках различных жанров и видов специфические элементы, предоставляемые богатым реквизитом комического. Однако в целом журнал содержит мало удачных страниц юмора и сатиры, так как художественные средства редактора и его сотрудников являлись большей частью скромными. Сознвая это, М. Б. Стэнеску с удовлетворением сообщил, что нанял начиная с апреля 1873 г. нового внутреннего сотрудника, писателя И. Славича. Сотрудничество последнего в журнале „Gura Satului“ начинается ещё в 1872 г. и продолжается — даже после того, как он покинул редакцию — до 1875 г. Славич публикует здесь под различными псевдонимами сказки и сатирические песни вроде фольклорных произведений, цикл репортажей, основанный на злободневных вопросах, небольшую героикокомическую эпопею, сродную с *Цыганиадой* И. Будай-Деляну.

Наиболее важным и ценным вкладом писателя в период его сотрудничества в редакции журнала „Gura Satului“ является *Revoluția din Pîrlești*, трагикомический роман в 5 частях, исходной точкой которого является подлинное событие, происшедшее в краях Арада. В действительности проза Славича является повестью, трактуемой донкихотским образом, в которой используется широкий диапазон литературных средств, комических приёмов и стилистических виртуозностей, с намерением высмеивать до гротескного шаржа и до карикатуры страх властей перед движениями угнетённых масс.

Короткий период сотрудничества в редакции журнала „Gura satului“ дал возможность писателю накопить опыт, являясь упражнением для создания последующих произведений — повестей *Popa Tanda*, *Crucile roșii* и *Budulea Taichii*.

„GURA SATULUI“ DANS LA PÉRIODE DE COLLABORATION DE I. SLAVICI

(1872—1875)

(Résumé)

Dans ses années de début, l'écrivain transylvain I. Slavici s'est affirmé comme publiciste, dans les pages de la revue humoristique d'Arad „Gura Satului“ („La Parole du Village“), dirigée par l'avocat Mircea B. Stănescu. Le programme de cette publication avait d'abord en vue les objectifs politiques et sociaux du mouvement

³⁶ I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *op. cit.*, p. 207—208.

de libération de la population roumaine en Transylvanie, objectifs liés à des positions déclarées „de gauche“, inspirées de convictions „démocratiques“ et „républicaines“. Le rédacteur s’efforce de se conformer aux directions multiples et variées de la critique par des moyens proprement littéraires et il tente, dans le domaine des divers genres et espèces mis en oeuvre, d’utiliser des éléments spécifiques offerts par les ressources abondantes du comique. Mais, dans l’ensemble, la revue ne comprend que peu de pages d’humour et de satire réussies, les ressources artistiques du rédacteur et de ses collaborateurs étant souvent des plus limitées à cet égard. Conscient de la situation, M. B. Stănescu annonce avec satisfaction qu’il a engagé, à dater d’avril 1873, un nouveau collaborateur interne, l’écrivain I. Slavici. La collaboration de ce dernier à „Gura Satului“ avait commencé en fait dès 1872 et elle continua même après qu’il eut quitté la rédaction, jusqu’en 1875. Signant de différents pseudonymes, Slavici publie des récits et des chansons satiriques dans le genre des productions du folklore, un cycle de reportages axé sur des questions d’actualité, une petite épopée héroï-comique, apparentée à la Tsiganiade de I. Budai-Deleanu.

La contribution la plus importante et la plus intéressante de l’écrivain à „Gura Satului“ est la „*Revoluția din Pirlești*“, roman tragique en cinq parties dont de point de départ est un événement authentique, arrivé dans la région d’Arad. En réalité, l’ouvrage de Slavici est une nouvelle traitée sur le mode donquichottesque et qui met en oeuvre une gamme étendue de moyens littéraires, de procédés comiques et d’habiletés stylistiques, dans l’intention de pousser la satire jusqu’à la charge grotesque, en caricaturant la crainte qu’éprouvaient les autorités en face des masses persécutées.

La brève période passée à la rédaction de „Gura Satului“ donna à l’écrivain l’occasion d’enrichir son expérience en s’exerçant en vue de ses ouvrages ultérieurs, les nouvelles *Popa Tanda*, *Crucile roșii* et *Budulea Taichii*.

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA CONSTRUCȚIEI „ACCUSATIVUS CUM INFINITIVO“ ÎN LIMBILE ENGLEZĂ, FRANCEZĂ, ROMÂNĂ ȘI GERMANĂ

de

RICHARD LANG

Precum se știe, construcția „Accusativus cum Infinitivo“ (A.c.I.) este foarte frecventă în limbile clasice, latina și greaca, mai puțin în sanscrită¹. În limbile moderne, însă, această construcție se găsește destul de rar, în afară de limba *engleză*, unde este folosită pe o scară foarte largă. Acest fenomen ni se pare foarte interesant, iar prezentul studiu caută să găsească unele cauze, nu referitoare la importanța ei în limbile clasice (ref. la aceasta există o literatură foarte vastă), ci pentru frecvența aceeași tocmai în limba *engleză*.

Să pornim de la un exemplu cât se poate de simplu: se spune

fr. je veux qu'il apprenne
germ. ich will, dass er lerne
rom. vreau (ca el) să învețe,

dar:

lat. volo eum discere
engl. I want him to learn (!)

La prima considerație, din exemplul de mai sus reiese:

1. Limbile franceză și germană întrebuințează pronumele personal, ca subiect, atât în propoziția principală, cât și în cea secundară completivă directă, pe când acest pronume apare engl. numai în propoziția principală, iar lat. și rom. nu apare de loc.

2. Între forma infinitivului, folosită în lb. latină — pe de o parte — și *engleză* — pe de altă parte, există o deosebire esențială: în lb. latină avem un infinitiv simplu, iar cea *engleză* folosește „infinitivul complet“ (Complete Infinitive), avînd în față prepoziția „to“. Această prepoziție, ca atare, are înțelesul de „spre“, indicînd deci o *direcție*, și eo ipso cau-

¹Cf. Matei Nicolau, *Originile propozițiunii infinitive în limbile clasice*, ed. „Les belles lettres“, Paris—București, 1938, p. 11 sq.

zează deci o *tensiune* de la acuzativ „spre“ infinitiv, inexistentă în limba latină².

Din acest punct de vedere al „tensiunii“, o comparație dintre A.c.I. din latină și engleză ar putea fi înfățișată în felul următor:

lat. volo eum discere,

dar:

engl. I → want him to → learn.

I. În limba engleză³, construcția A.c.I. se folosește — ca și în latină — după următoarele verbe:

1. Verbele care exprimă o voință, o dorință sau un ordin (verba hortandi): to desire (a dori), to expect (a aștepta), to want (a vrea), to wish (a dori), to allow (a permite), to let (a lăsa), to permit (a permite), to suffer (a îngădui), to recommend (a recomanda), to command (a comanda), to order (a ordona), etc. de ex.

engl. I let him read the book

lat. desidero eum librum legere.

dar:

fr. Je desire qu'il lise le livre

rom. doresc să citească cartea

germ. ich wünsche, dass er das Buch lese (liest), deci fără construcția A.c.I.

În felul acesta vom avea aceeași structură la oricare din verbele de mai sus, în afara verbului „to let“ (a lăsa), care poate fi considerat verb auxiliar și se construiește fără prepoziția „to“ (germ. „zu“), deci:

engl. I let him read the book

germ. ich lasse ihn das Buch lesen

fr. je le laisse lire le livre.

2. După „*verba sentiendi*“: to feel (a simți), to hear (a auzi), to see (a vedea), to notice, to observe, to perceive (a observa), to watch (a observa), to hate (a urî), to like (a iubi, a plăcea), to dislike (a nu plăcea), to prefer (a prefera) etc.

Primele trei verbe pot fi construite cu A.C.I. și în limbile germană și franceză, întrucât pot fi considerate verbe ajutătoare, fiind construite cu „Incomplete Infinitive“ (fără prepoziție), de ex.

fr. je le sens venir, je le vois venir, je l'écoute venir

germ. ich fühle ihn kommen, ich sehe ihn kommen, ich höre ihn kommen,

la fel engl. I feel him come, I see him come, I hear him come, deși în engleza modernă pare mai frecvent: I feel him coming, I see him coming, I hear him coming.

Celelalte verbe de mai sus sînt posibile cu A.c.I. numai în limbile engleză și latină.

² Este vorba de înțelesul original al prepoziției „to“.

³ La înșirarea verbelor urmez ordinea dată de Alice Bădescu, *Gramatica limbii engleze*, Ed. Științifică, București, 1963, p. 346 sq., dar cf. o altă clasificare în O. Jespersen, *A Modern English Grammar*, George Allen and Unwin LTD, London, 1961, vol. V, p. 280 sq.

3. *Verba dicendi* (în sensul cel mai larg): to believe (a crede), to assume (a presupune), to consider (a considera), to declare (a declara), to find (a găsi), to guess, to suppose (a presupune), to imagine (a-și imagina), to intend (a intenționa), to judge (a judeca), to know (a ști), to mean (a fi de părere), to suspect (a suspecta), to think (a gândi), to understand (a înțelege), to acknowledge (a recunoaște), to deny (a nega), to pronounce (a pronunța), to state (a stabili), to bear (a suferi), to prove (a dovedi), to report (a raporta), etc.

Toate verbele de mai sus nu suportă construcția A.c.I. decât în limbile engleză și latină; A.c.I. în fr., rom., germ. este imposibil, de ex. engl. I believe him to be a good boy

lat. credo eum puerum bonum esse (sau: eum puerum bonum esse puto),

dar în:

fr. je crois qu'il soit un bon garçon

(nu: je crois le être un bon garçon)

rom. cred că este un băiat bun

(nu: îl cred pe el a fi un băiat bun)

germ. ich glaube, dass er ein guter Junge ist

(nu: ich glaube, ihn ein guter Junge zu sein).

4. *Verbe cu complement prepozițional*: to belong to (a aparține, to care for (a se îngriji de), to count on (a conta pe), to depend on (a depinde de), to rely on (a se baza pe), to look for (a căuta), to look to (a se îngriji de), to send for (a trimite după), to wait for (a aștepta), etc.

Și aceste verbe — ca și cele de la punctul 3 — nu se construiesc cu A.c.I. decât în engleză și latină, de ex.:

engl. I wait for you to speak first

lat. exspecto te primum loqui

dar în:

fr. j'attendrai que tu parlerais le premier

rom. aștept ca tu să vorbești primul

germ. ich erwarte, dass du als erster sprichst.

O formă specială a construcției A.c.I. se găsește numai în limba engleză, anume construcția *for* + A.c.I.⁴, de ex.:

eng. I hope for everyone to get a book

lat. spero quemque librum recipere,

dar în:

fr. j'espère que chacun reçoit un livre

rom. sper ca fiecare să primească o carte

germ. ich hoffe, dass jeder ein Buch erhält.

Comparând construcția A.c.I. din limba latină cu *for* + A.c.I. din cea engleză, observăm că construcția engleză include două elemente purtă-

⁴ Cf. A. Bădescu, *l.c.*, p. 348—349.

toare de tensiune, și indicând o direcție, anume prepozițiile „for“ și „to“, inexistente în limba latină. Această tensiune intervine între „for“ și „everyone“ și între „to“ și „get“, deci:

engl. I hope for → everyone to → get a book.

II. În limba germană modernă⁵, construcția A.c.I. nu se mai găsește decât după următoarele verbe: fühlen (a simți), hören (a auzi), sehen (a vedea), heissen (numai în sensul de a ordona), lassen (a lăsa), lehren (a învăța pe cineva), și machen (a face)⁶.

Spre deosebire de engl. și lat., în limba germană aceste verbe pot fi urmate și de o propoziție completivă directă, introdusă prin conjuncția „dass“, afară de „heissen“, „lassen“ și „lehren“ deci:

germ. ich fühle dich kommen (simt că vii), dar la fel de corect și:

ich fühle, dass du kommst,

ich höre dich kommen, dar și:

ich höre, dass du kommst,

ich sehe dich kommen, dar și:

ich sehe, dass du kommst,

ich mache dich singen (te fac să cânti), dar și:

ich mache, dass du singst.

Făcând abstracție de verbul „heissen“, astăzi învechit (în loc de „ich heisse dich singen“), astăzi se spune „ich befähle, dass du singst“ = îți ordon să cânti), în lb. germană modernă nu rămân decât verbele „lassen“⁷ și „lehren“ care trebuie construite cu A.c.I., deci din numărul imens de verbe numai două, ceea ce dovedește clar că construcția A.c.I. nu corespunde specificului limbii germane.

III. Limba franceză folosește construcția A.c.I. aproape după aceleași verbe ca și limba germană, anume în urma verbelor: sentir, écouter, entendre, voir, regarder, faire și laisser, la care numai în propozițiile relative se mai adaugă: savoir, dire și croire⁸. În cazul când acuzativul este exprimat printr-un pronume personal, construcția A.c.I. nu apare atât de clar, prin faptul că acuzativul se plasează înaintea, infinitivul însă în urma verbului principal, construcția fiind astfel scindată. De aceea gramaticile franceze o denumesc doar „propoziție infinitivală“ (Proposition infinitive)⁹. Spre exemplificare, vom sublinia părțile componente ale construcției A.c.I.:

fr. je le vois venir,

⁵ În germana veche, construcția A.c.I. a fost mai frecventă: cf. Hermann Paul, *Deutsche Grammatik*, ed. 4-6, Halle, 1958/59, vol. IV, p. 109.

⁶ Cf. Walter Jung, *Grammatik der deutschen Sprache*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1967, p. 75.

⁷ Dar fără compunerile, ca „zulassen“ (a îngădui), veranlassen (a iniția), etc.

⁸ Cf. *Grammaire Larousse du XX-e siècle*, Librairie Larousse, Paris, 1936, p. 95/96.

⁹ *Grammaire Larousse, l.c.*, p. 96.

dar:

engl. I see *him come*
 germ. ich sehe *ihn kommen*
 lat. video *eum venire*
 rom. îl văd venind, sau văd că vine (fără A.c.I.).

Totuși, acuzativul exprimat prin substantiv se plasează *după* verbul din propoziția principală, astfel încît construcția A.c.I. reiese mai clar, de ex.

fr. je vois l'homme s'en aller
 engl. I see the man go away
 germ. ich sehe den Menschen fortgehen
 lat. video hominem proficisci
 rom. văd că omul pleacă (fără A.c.I.).

Verbele „savoir“, „dire“ și „croire“ nu pot fi construite cu A.c.I. decît în propozițiile relative, de ex.:

fr. la personne que je sais être ici, ...
 engl. the person I know to be here ...
 lat. persona quam hic esse scio ...

dar:

rom. persoana despre care știu că este aici ... (fără A.c.I.)
 germ. die Person, die ich hier weiss ... (fără A.c.I.).

Am încercat, în cele de mai sus, să demonstrăm că construcția „Accusativus cum Infinitivo“, atît de frecventă în limbile latină și greacă, dintre cele patru limbi moderne tratate aici, nu se folosește pe scară largă decît în limba engleză. Care poate să fie cauza acestui fenomen? Limba engleză este o limbă germanică, cea latină este limba de origine pentru toate limbile romanice. Limba engleză se vorbește astăzi, limba latină s-a vorbit acum 2000 ani. Limba engleză se vorbește pe insulele Britanice, deci în nord, cea latină a fost vorbită în Italia, deci în sudul Europei. Unde se găsesc puncte comune de tangență, care ar putea explica asemănarea celor două limbi din acest punct de vedere structural? Ea nu poate fi găsită în categorii pur gramaticale, întrucît gramatica latină clasică se deosebește profund de gramatica limbii engleze contemporane, nici în strădaniile clasiциștilor englezi din sec. al XVII-lea (Milton, Dryden, ș.a.), întrucît larga răspîndire a construcției A.c.I. în limba engleză contemporană nu este limitată la vorbitorii culți, ci cuprinde pe toți vorbitorii limbii engleze contemporane.

Credem că o explicație ar putea fi găsită în considerente de psihologia limbii. Este știut că limba latină clasică, prin excelență, are posibilități de exprimare concisă: construcțiile infinitivale și participiale¹⁰. Acest

¹⁰ Cf. tratarea foarte minuțioasă a A.c.I. în lb. latină, la Iwan Müller, *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft*, München, 1890, vol. II: *Griechische und lateinische Sprachwissenschaft*, p. 478—491.

spirit de concizie este inerent și limbii engleze. Se remarcă prin tendința generală spre monosilabizare în pronunțare: rădăcina cuvântului este accentuată foarte mult, astfel încît în limba vorbită (F. de Saussure: „la parole“), terminațiile nu poartă nici un accent, fiind considerabil neglijate la pronunțare.

În această ordine de idei — credem — se poate include și frecvența construcției A.c.I. din limba engleză. O construcție este întotdeauna mai scurtă, mai concisă decît o propoziție secundară. Un studiu ulterior va dovedi abundența limbii engleze și în construcții participiale și gerundivale, foarte frecvente și în limba latină, dar nu în aceeași măsură întrebuintate în lb. franceză sau lb. română, și aproape inexistente în limba germană.

О КОНСТРУКЦИИ „ACCUSATIVUS CUM INFINITIVO” В АНГЛИЙСКОМ, ФРАНЦУЗСКОМ, РУМЫНСКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ

(Резюме)

Конструкция „Accusativus cum Infinitivo” (A.c.I.), столь часто встречающаяся в латинском языке, используется очень много и в современном английском языке, однако появляется гораздо реже во французском и немецком языках, а в румынском языке она не существует. В настоящей статье автор проводит сравнение между конструкцией A.c.I. в латинском и английском языках, показывая затем гораздо более ограниченное её употребление во французском и немецком языках. Автор даёт каждый пример на 5 языках: латинском, английском, французском, немецком и румынском, останавливаясь на параллелизме между латинским и английским языками, по отношению к остальным трём языкам.

Следует перечисление случаев, в которых конструкция A. c. I. всё же может употребляться и во французском и немецком языках, причём автор показывает, что и в этих случаях A. c. I. не существует в румынском языке. Наконец, автор пытается дать психологическое объяснение для употребления в широком масштабе конструкции A. c. I. в современном английском языке.

SOME REMARKS ON THE CONSTRUCTION "THE ACCUSATIVE WITH THE INFINITIVE" IN ENGLISH, FRENCH, ROMANIAN AND GERMAN

(Summary)

In discussing the use of the construction "The Accusative with the Infinitive" (A.c.I.), the author refers to its high frequency in Latin and English, while being seldom used in French and German, and not at all in Romanian. In dealing with each example in the five languages, an interesting analogy appears between Latin and English; on the other hand, the author tries to prove that in French and German but few verbs are followed by A.c.I.

Finally the author concludes on the frequent use of the A.c.I. in English by giving psychological reasons, English generally preferring short and concise expressions.

UNE REPRÉSENTATION INSOLITE DU POÈTE: L'ARAIGNÉE

ION GHEORGHE

En dehors du fil qu'il sécrète et de la toile qu'il en fabrique, rien ne semble désigner *a priori* l'aranéide à être pris pour une image flatteuse du producteur de poèmes. Tout au contraire, son aspect physique, plutôt repoussant, son métier de piègeur, son venin, son entomophagie, ce sont autant de contre-indications. En dépit de la mythologie qui voit dans l'araignée, Arachné, la jeune fille si experte dans l'art de tisser qu'Athéna, jalouse, la métamorphosa, ce sont les femmes surtout, soucieuses de la propreté ménagère, qui abhorrent et persécutent l'inopportune bestiole. Il n'y a jusqu'à certains dictons populaires tels que „araignée le matin, chagrin“ — même compensé par „araignée le soir, espoir“ — ou „avoir une araignée au plafond“, qui ne déconseillent l'emploi de cet arthropode comme symbole du Poète.

Et pourtant il s'est trouvé des poètes qui se sont comparés à l'araignée, le plus sérieusement du monde.

Le premier à l'avoir fait à l'époque moderne de la littérature française est Henri de Latouche, qui y est amené par un détail anecdotique de la vie de Pellisson, écrivain du XVII^e siècle. Incarcéré pour avoir défendu le surintendant Fouquet tombé en disgrâce, Pellisson, dans sa cellule, avait apprivoisé une araignée. Latouche, dans un de ses *Adieux*, en fait cette application:

La muse est, dans ce siècle prison,
L'insecte familier visitant Péllisson(*sic*).
Laissez ourdir, au moins, quand tout honneur se voile,
avec ce compagnon notre invisible toile.

(*L'or et la rêverie*¹)

Donc, dans un univers concentrationnaire avant la lettre, le modèle des poètes sera l'araignée qui leur apprendra à tramer une „invisible

¹ Henri de Latouche, *Adieux*, Imprimerie de Lacour et Maitiasse, Paris, 1844, p. 328.

toile“, oeuvre de consolation résignée, plutôt que de révolte ou de subversion. Tout en appréciant la hardiesse stylistique de cette muse pénitentielle, on ne peut s'empêcher de regretter que le premier éditeur d'André Chénier n'ait davantage développé son allégorie.

François Coppée lui aussi fait une allusion heureuse (une fois n'est pas coutume!) aux propriétés poétiques des fils d'araignée:

Et Mab m'a prêté le fuseau
A filer le fil de la Vierge
(Prologue²)

La grâce légère d'une triple évocation — la féerie shakespearienne, la magie de la filandre des champs et le merveilleux d'une légende chrétienne — s'exprime dans ces deux charmants petits vers par le rythme alerte de l'acte de filer et par la fluidité des *f* et des *l*, qui forment la trame de la toile prosodique, ici, tout comme dans *La fileuse*³ de Paul Valéry.

C'est justement à ce dernier qu'appartient une autre image du poète araignée, en prose cette fois-ci.

Désespérant d'arriver par la pure analyse à une vision précise et complète du travail intérieur qui doit aboutir à la composition du poème et où l'analyste distingue notamment la recherche de „mots qui n'existent pas toujours“, de „coïncidences chimériques“ entre le son et le sens, l'attente passionnée et recueillie, à l'affût de l'élément dont on a besoin, l'auteur de *La jeune Parque* a recours à une analogie: „j'imagine ce poète, un esprit plein de ressources et de ruses, faussement endormi au centre imaginaire de son oeuvre encore incréée, pour mieux attendre cet instant de sa propre puissance qui est sa proie. Dans la vague profondeur de ses yeux, toutes les forces de son désir, tous les ressorts de son instinct se tendent. Là, attentive aux hasards entre lesquels elle choisit sa nourriture; là, très obscure au milieu des réseaux et des secrètes harpes qu'elle s'est faites du langage, dont les trames s'entretissent et toujours vibrent vaguement, une mystérieuse Arachné, muse chasserresse, guette“.

(„A propos d'Adonis“⁴)

Certes, l'image de Paul Valéry a d'abord un but didactique, avoué d'ailleurs et réalisé. Elle éclaire le processus de la création poétique que l'auteur avait décrit auparavant en termes plus ou moins abstraits. A cet égard elle rappelle les analogies dont se servent Taine et Bergson. Toutefois, même amenée et préparée par un contexte théorique, l'image de Valéry est plus qu'une allégorie illustrative. Détachée de son contexte, elle garde l'autonomie d'un court poème en prose qui ne différerait pas essentiellement d'un poème en vers du même auteur ayant un sujet analogue, comme *Les Pas* ou *Poésie*.

² François Coppée, *Poésie*, Lemerre, Paris, 1892, t. II, p. 91.

³ Paul Valéry, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1933, p. 9.

⁴ Paul Valéry, *Variété* [I], Gallimard, Paris, 1924, p. 69—70.

⁵ Louis Bouilhet, *Oeuvres complètes (Dernières Chansons)*, Lemerre, Paris, 1891, p. 363.

..Cependant, ce n'est pas à un de ces poèmes que nous allons comparer „la muse chasserresse“ de Valéry pour en prouver la valeur poétique indépendante, mais à *L'oiseleur*⁵ de Louis Bouilhet qui développe une image similaire. En effet les oiseaux que l'oiseleur parnassien fait métier de prendre sont les „Idées“. Mais son traquenard, „un beau trébuchet fait avec des rimes“, est bien inférieur au piège qu'Arachné s'était fait „des réseaux et des secrètes harpes [...] du langage, dont les trames s'entretissent et toujours vibrent vaguement“. Et tandis que le chasseur d'idées attend assez gauchement, „sans, voix, sans haleine, L'oreille et les yeux tendus sur son traquenard“, le guet de la chasserresse valéryenne ne s'immobilise définitivement au centre de son filet qu'au bout d'un mouvement spiralé, aux tours de plus en plus serrés: „Là, attentive [...] ; là, très obscure [...], une mystérieuse Arachné, muse chasserresse, guette“.

L'araignée a tenté également le regard et l'imagination d'un grand poète roumain Tudor Arghezi (1880—1967), qui lui a consacré au moins trois poèmes, dont deux en vers et à signification nettement symbolique: *L'araignée noire*⁶, qui met en scène l'exploiteur des peuples, et *L'araignée*⁷; où c'est le poète lui-même qui s'assimile à l'arachnide. Nous reproduisons cette dernière pièce dans une version *ad hoc*, dont l'unique présentation est de rester fidèle à l'original.

Aujourd'hui dès le matin,
 A la fenêtre du jardin,
 Le paillasse m'a dit bonjour
 En jouant à contre-jour.
 Une roue de soie et de lumière
 Auréolait ce chérubin
 Que le sort m'a donné pour voisin.
 Son empire de frissons d'or et d'eaux — une toile
 Pas plus large qu'une paume —
 Est aux confins de mon royaume
 Ourdi de rayons et d'étoiles.
 La nouvelle lune, d'un même trait,
 Brise le fil grège de nos filets,
 Le même vent les déchire tous deux
 Aux minuits noirs et orageux.
 A tout moment, comme au début,
 Le compas mesure et calcule,
 Recommencant sans cesse le supplice originel
 De réparer toujours les dégâts du destin.
 Que de peines, que de soie
 Pour une si maigre proie!

Le mot „paillasse“ annonçant le héros de la fable ne surprendra pas le lecteur de la poésie du XIX^e siècle qui aura remarqué que le bouffon, le

⁶ Tudor Arghezi, *Versuri*, E.S.P.L.A., București, 1959, p. 542.

⁷ Tudor Arghezi, *ibidem*, p. 334.

clown, le jongleur ou le saltimbanque sont autant de variantes de la même figure sarcastique, symbolisant le barde chez les romantiques tardifs, tels que Baudelaire ou Théodore de Banville, dont le poète roumain n'ignorait peut-être pas les *Odes funambulesques*, qui avaient valu à l'acrobate Pindare le compliment de „danseur sur un fil de la Vierge“⁸.

Le paillasse d'Arghezi fait son apparition dans une gloire qu'il doit à une interférence de son propre travail et du soleil. Il y a là une transfiguration qui s'accorde à la fois avec les traditions romantico-religieuses du poète-martyr et avec les images familières du ci-devant moine orthodoxe. Suit le parallèle assez appuyé des deux empires „voisins“, celui de l'araignée, moire frissonnante d'or liquide, et celui du poète tissu de fils étoilés: deux filets de soie grège, sans cesse endommagés par un destin ennemi — faucille lunaire ou tourmente nocturne — et sans cesse raccommodés par la technique savante des deux artisans. La morale de la fable s'étonne de la disproportion entre les moyens et la fin, entre l'énorme dépense de matières précieuses et le chétif insecte capturé.

La signification de ce dernier détail métaphorique reste poétiquement imprécise. Dans l'image de Valéry, la proie que l'esprit créateur veut attraper dans les réseaux tendus et frémissants de ses facultés et de ses projets, c'est l'apogée de „sa propre puissance“ qui lui procurera par à-coups ce qui lui est nécessaire pour transformer l'imaginaire en réalité extérieure. Chez Arghezi, où la toile ne représente plus la structure intérieure qui engendre l'oeuvre, mais cette oeuvre même, une fois créée, l'insecte que la toile retient pourrait signifier le lecteur que l'oeuvre prend dans ses rets aussi bien que le grain de vie, d'énergie ou de vérité qu'elle capte de l'univers environnant, ou bien, tout bonnement, le gain matériel et moral — la subsistance et la renommée — que l'oeuvre de poésie apporte à son auteur.

Si l'on compare du point de vue sémantique les trois images arachnéennes qu'on vient d'analyser, on constate que seule l'image du poète roumain possède les dimensions et la richesse d'un poème au sens habituel.

Pour Latouche l'araignée, réduite à son schéma le plus simple, n'est qu'une métaphore amère, une pointe indirecte à l'adresse d'une société ignoble et oppressive. C'est un emblème qui dit aux poètes: „Dans le cachot où l'on vous détient, continuez à tisser votre toile“. On pense au mot de Vigny: „J'y tresse de la paille“⁹.

Pour Valéry, plus intéressé par la genèse d'un poème que par le poème lui-même, l'araignée au milieu de sa toile est l'image de l'opération créatrice de l'esprit.

Arghezi, tout en utilisant les traits analogiques, dont les poètes antérieurs avaient également tiré parti — la toile, l'isolement, l'hostilité so-

⁸ Auguste Vacquerie, *A Théodore de Banville*, in *Théodore de Banville, Odes funambulesques*, Michel Levi, Paris, 1859, p. 8.

⁹ Alfred de Vigny, *Poésies et Journal d'un poète*, Collection des grands classiques, Paris, p. 259.

ciale, l'ingéniosité du tissage, le guet de la proie — fait valoir encore des aspects de l'image que ses prédécesseurs avaient négligés parce que non requis par ce qu'ils voulaient signifier: la beauté somptueuse de la toile, la glorification de l'araignée grâce au nimbe de son oeuvre, l'adversité aveugle du cosmos, le supplice sisyphique de la création, l'insignifiance de la capture.

Pour ce qui est de la poésie, à-peu-près „invisible“ dans les quatre vers de Latouche, elle semble relever, dans la phrase valéryenne, du parfait ajustement entre le moi frémissant du poète aux écoutes de ses voix intérieures, l'image de la chasseresse se prolongeant par tous les fils de son réseau, et le discours poétique, qui, par le sens et l'ordre des mots, par sa courbe rythmique et mélodique, reproduit le mouvement giratoire et l'arrêt précis d'Arachné au centre de son polygone.

Il est naturellement plus malaisé de juger de la qualité poétique d'une pièce à travers l'écran d'une traduction de dilettante. On en est réduit à croire sur parole le traducteur quand il affirme que la „fable“ d'Arghezi a quelque chose de l'attrait de La Fontaine. D'ailleurs le poète roumain a dû se sentir une certaine affinité avec l'illustre fabuliste, dont il a adapté nombre de fables. Mais par un certain contraste voulu entre, d'un côté, la familiarité du ton, l'ingénuité de l'image, la nonchalance apparente de la démarche, et de l'autre côté, la gravité et le pathétique du „message“, „l'apologue“ de Tudor Arghezi fait penser davantage aux *Chansons des Rues et des Bois*. On trouve justement dans l'oeuvre de Victor Hugo — que ne découvre-t-on pas dans cette oeuvre inépuisable? — une allusion à l'image dont nous nous occupons ici. Cependant, dans *Le Satyre*, de *La Légende des Siècles*, ce n'est pas le Poète, c'est la lyre, emblème de la Poésie, qui se métamorphose en toile arachnéenne.

Entre les mains de ce faune qui se met à croître démesurément jusqu'à s'identifier à Pan, le grand Tout, l'instrument d'Apollon grandit proportionnellement, et les sept cordes en deviennent „la chaîne“ immense d'un tissu sans trame où les vents géants s'empêtrent comme de petites mouches:

Les ouragans étaient dans les sept cordes pris
Comme des moucherons dans de lugubres toiles¹⁰.

Outre le procédé, cher à Hugo, de l'amplification cosmique („élargir jusqu'aux étoiles...“), on peut remarquer, dans cette lyre transformée en harpe éolienne, le croisement de deux symboles de la poésie, la musique et le piège, croisement que Valéry et Arghezi évoquent également en faisant vibrer ou frémir les filets de leurs araignées.

Quant à la convenance de la figure signifiante au signifié, l'exemple de l'araignée, adoptée comme image du Poète par des poètes venus

¹⁰ Victor Hugo, *La légende des Siècles*, Nelson, Paris, tome 2^e, p. 249

d'horizons tout-à-fait différents, fournit la preuve qu'il suffit aux „enfants de la muse“ d'une seule analogie fondamentale — en l'occurrence la production d'une oeuvre admirable — pour qu'ils s'identifient à n'importe quel être: „Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux...“

O REPRESENTARE INSOLITĂ A POETULUI: PĂIANJENUL

(Rezumat)

În afară de pinza lui și de mitul Arahnei, tot ce ține de păianjen — înfățișarea lui fizică, obiceiurile, superstițiile iscate de apariția lui —, totul pare să-l facă impropriu pentru a simboliza creatorul de poezie. Și totuși au existat poeți care s-au asemuit păianjenului, fie aluziv, fie prin metafore mai mult sau mai puțin dezvoltate.

Un studiu semantic și stilistic al acestor figuri la Henri de Latouche, Victor Hugo, François Coppée, Paul Valéry și la românul Tudor Arghezi, arată că fiecare din acești poeți, cu excepția, poate, a ultimului, nu utilizează decât o parte din analogiile care se pot descoperi între „insecta“ țesătoare și plămuitorul de poeme. În jurul analogiei fundamentale, pinza=poezia, care se găsește la toți, chiar dacă, uneori numai în filigran, Latouche reține doar munca singuratică, ferită de o lume dușmănoasă; Hugo pune în relief ceea ce se captează cu ajutorul operei; Coppée, acțiunea ei magică; Valéry, iscusința proiectului-capcană și pinda vânătoarească; Arghezi, la toate acestea adaugă reluarea neîncetată a trudei creatoare și somptuozi-tatea operei, derizoriu răsplătită cu un rol de măscărici, cu un nimf de sfânt și cu o musculiță.

Păianjenul acestuia din urmă apare nu numai ca imaginea cea mai bogată în semnificații, dar și cea mai realizată pe plan artistic.

НЕОБЫЧНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПОЭТА: ПАУК

(Резюме)

Кроме его паутины и мифа Арахны, всё то, что относится к пауку — его внешний вид, обычаи, суеверия, связанные с его появлением — всё кажется, что делает его непригодным для символизации творца поэзии. И всё же существовали поэты, которые уподобились пауку либо намеками, либо посредством более или менее развитых метафор.

Семантическое и стилистическое исследование этих тропов у Анри де Латуш, Виктора Гюго, Франсуа Коппе, Пола Валери и у румына Тудора Аргеши показывает, что каждый из этих поэтов, возможно за исключением последнего, использует лишь часть аналогий, которые можно установить между ткущим „несекомым“ и создателем поэм. В отношении основной аналогии, паутина = поэзия, которая наблюдается у всех названных поэтов, даже если иногда только в филigrани, Латуш останавливается лишь на одиноком труде, предохранённом от враждебного мира; Гюго выявляет то, что можно уловить с помощью творчества; Коппе — его магическое действие; Валери — ловкость проекта-ловушки и охотничья за-сада; Аргеши добавляет ко всему этому непрерывное возобновление творческого усилия и пышность творчества, смехотворно вознаграждённого ролью шута, ореолом святого и муш-кой.

Паук у Аргеши является не только самым богатым значениями изображением, но и наиболее реализованным в художественном плане.

PREDAREA LIMBII PRIN MIJLOACE LINGVISTICE

de

A. TROFIN

Vorbind despre rolul laboratorului de limbă în procesul de predare și însușire a unei limbi străine, John P. Hughes afirmă că laboratorul se adaptează cel mai bine „metodei lingvistice“ de predare¹. Este prima dată când ne întâlnim cu această denumire pentru ceea ce mai frecvent este cunoscut sub numele de metode moderne de predare — într-un sens mult mai larg decât referirea obișnuită la folosirea mijloacelor audio-vizuale —, cum ar fi metoda intensivă sau, cum o numește Robert Lado, predarea limbii prin „apropiere lingvistică“², adică prin mijloace lingvistice.

Folosind acești termeni R. Lado și John P. Hughes opun această metodă modernă celor vechi tradiționale. „Metoda lingvistică“ are la bază noua atitudine a lingviștilor față de predarea limbii străine, impunerea necesității ca lingvistica să nu fie numai disciplină teoretică ci și practică. Lingvistica aplicată este concretizată în încercările de a găsi noi soluții, mai eficace și mai rapide de predare și însușire a limbii. Se vorbește tot mai mult de legătura ce trebuie să existe între profesorul de limbă străină și lingvist, de ajutorul pe care lingvistica l-a dat procesului de predare ca pînă la urmă să se ajungă la concluzia că profesorul de limbă străină trebuie să fie în primul rînd un bun lingvist. Iată de ce se consideră că succesul muncii în laborator depinde de pregătirea lingvistică a profesorului³.

Care sînt metodele tradiționale și ce dezavantaje prezintă? Foarte larg răspîndită a fost metoda *traducerii gramaticale*. Această metodă folosită și astăzi la noi este apreciată pentru însușirea noțiunilor strict gramaticale, pentru exerciții gramaticale de traducere, dar nu poate fi substituită folosirii limbii ca metodă de însușire a limbii străine deoarece

¹ John P. Hughes, *The Science of Language* (An Introduction to Linguistics), New-York, 1963, p. 270.

² Robert Lado, *Language Teaching* (A Scientific Approach), New-York, 1964.

³ John P. Hughes, *op. cit.*, p. 270.

traducerea este și o problemă de îndemânare, dacă depășim stadiul strict gramatical. De altfel experiența a dovedit că studenții care rezolvă bine aceste exerciții nu sînt capabili să folosească limba vorbită ca mijloc de comunicare. Or, în ultimă instanță aceasta este menirea limbii. Această metodă dă rezultate numai cu studenții dotați, majoritatea clasei obținînd rezultate mediocre. Una din condițiile pentru asigurarea succesului în însușirea limbii este renunțarea la metoda traducerii gramaticale ca mijloc de predare⁴. Nu trebuie să uităm că pentru a putea fi însușită limba trebuie să fie folosită în comunicare.

Din experiența pe care o avem în munca cu studenții noi nu recomandăm folosirea traducerii ca mijloc de însușire a limbii. Traducerea poate fi folosită pentru a verifica anumite cunoștințe de vocabular — sinonime sau expresii idiomatice — sau de gramatică, dar numai pentru aceste scopuri restrînse. În ceea ce privește traducerea literară o considerăm o problemă de îndemânare care nu poate fi însușită în clasă. În cazurile traducerii literare este greu să stabilim ce trebuie tradus: cuvîntul, situația gramaticală dată sau sensul contextului.

Ideea centrală care stă la baza *metodelor directe* este asocierea cuvintelor și propozițiilor cu înțelesul lor prin demonstrații sau prin folosirea diferitelor obiecte. În timp ce metoda traducerii gramaticale a dat rezultate numai cu elevi buni, metoda directă a dat rezultate cu întreaga clasă. Metoda directă consideră că mecanismul însușirii unei limbi străine este la fel cu cel al învățării limbii materne, adică limba străină fiind expusă direct ea se imprimă perfect în mintea celui care o învață. Susținătorii acestei teorii uită că psihologia învățării celei de a doua limbi diferă de cea a învățării limbii materne. Copilul este „forțat” să învețe limba maternă deoarece el nu are alt mijloc de exprimare a dorințelor sale. Învățînd o nouă limbă el știe că în caz de nevoie poate face uz de limba maternă. Apoi, limba maternă, sau prima limbă, pe care o învață se imprimă mai ușor, pe cînd cea de a doua limbă găsește deja anumite modele, structuri imprimate și trebuie fie să se suprapună cu unele din ele în cazurile cînd ele sînt asemănătoare, fie să se „strecoare”⁵ printre ele. Ținînd cont de această realitate s-a putut stabili că limbile ale căror structuri se aseamănă se însușesc mai ușor decît cele între care sînt deosebiri mari. Pînă acum, deoarece metoda care a dominat a fost cea a traducerii gramaticale, dificultatea limbii era apreciată după dificultățile strict gramaticale, în special cele legate de conjugarea verbelor. Numai așa se explică subaprecierea nefondată cu privire la ușurința de însușire a limbii engleze, unde în aparență, și numai în aparență, problemele de morfologie par simple. Cu toată această impresie de ușurință în învățarea limbii engleze faptele dovedesc că pentru vorbitorul român însușirea limbilor franceză sau italiană se face cu mai mult succes decît a limbii engleze, deși gramatica acestor limbi este mai complicată. Explicația aces-

⁴ E. V. Gatenby, *Conditions for Success in Language, Learning*, în Harold B. Allen, *Teaching English as a Second Language*, New-York, 1965, p. 14.

⁵ Robert, Lado, *op. cit.*, p. 5.

tui lucru rezidă tocmai în existența multor structuri asemănătoare⁶ datorate originii comune, romanice a acestor limbi.

Predarea limbii prin mijloace lingvistice nu înseamnă altceva decât predarea limbii prin ea însăși, folosirea limbii străine ca mijloc de predare și însușire, renunțarea la traducere, deci folosirea limbii care se învață ca mijloc de comunicare. Cum se poate realiza acest lucru?

1. prin memorarea unor propozițiuni de bază care se întâlnesc în conversația obișnuită;
2. diferite explicații cu privire la redarea intonației și a modelelor structurale ale limbii străine;
3. exerciții pe bază de modele structurale care să ducă la transformarea automată a acestor modele în obișnuințe;
4. folosirea materialului de laborator pentru exerciții de ascultare și pronunțare atât în clasă cât și în afara ei;
5. crearea posibilității de a folosi limba în conversație și nu în exerciții de traducere;

La cerințele indicate mai sus privind însușirea limbii, unii lingviști⁸ recomandă predarea și însușirea ritmului propozițiunii ca parte integrantă a fiecărei lecții. În fiecare lecție să se rezerve câteva minute de exerciții de ritm imediat după exercițiile de pronunțare a cuvintelor. De altfel nu se recomandă altceva decât trecerea de la exersarea cuvintelor izolate la exersarea lor în propozițiuni.

Am considerat necesar să subliniem acest lucru deoarece mult timp în școala elementară și medie, dar și în învățământul superior de specialitate, exercițiile de pronunțare se făceau cu cuvinte izolate, neglijând faptul că în vorbire cuvintele se găsesc întotdeauna în propozițiuni și fraze și niciodată izolat.

Pentru memorarea propozițiunilor de bază este bine să se folosească dialoguri, dar nu este exclusă folosirea anumitor citate sau poezii. Memorarea se poate face ca temă de casă, iar în clasă profesorul să urmărească atât redarea conținutului textului însușit cât și probleme de ritm și intonație. Exerciții de memorare cu rezultate foarte bune se pot face și în clasă. Se scrie pe tablă textul de memorat — dialog sau poezie. Textul e citit de doi, trei studenți, apoi profesorul începe să ștergă pe rând anumite părți de vorbire de același fel. Studenții citesc din nou textul ca și cum acesta ar fi pe tablă în întregime. Astfel, să zicem, se șterg la început pronume, apoi substantive, adjective, verbe auxiliare, etc., iar de fiecare dată când se șterge un anumit număr de cuvinte textul se citește în întregime. Se ajunge ca până la urmă să nu mai existe nimic scris pe tablă și totuși elevii să citească textul inițial. Este o metodă foarte rapidă de memorare, dar nu e bine să se facă abuz de ea pentru a ne rămâne

⁶ Prin structură nu înțelegem numai construcții (structuri) gramaticale, ci luăm în sens larg toate problemele de limbă, adică fonetică-fonologie, vocabular și gramatică (morfologie și sintaxă).

⁷ Robert Lado, *op. cit.*, p. 8.

⁸ *Some Likely Areas of Difficulty for Spanish Students of English*, în Harold B. Allen, *op. cit.*, p. 153.

timp pentru exerciții de conversație. Noi am încercat această metodă cu rezultate foarte bune folosind următoarele texte:

- a) It's necessary for my brother and me to go to Chicago next week.
 — I want my sister to see Chicago, too. It's an interesting city to visit.
 — How far is it from here?
 — I don't know exactly how far it is. It's farther from Ann Arbor than Detroit is.
 — It's larger than Detroit, too.
 — Yes, and some people think (that) it's much more interesting.
 b) All thoughts, all passions, all delights,
 Whatever stirs this mortal frame,
 All are but ministers of Love
 And feed his sacred flame. (S. T. Coleridge).

Deși mai lung, textul în proză fiind sub formă de dialog, a fost însușit tot atât de ușor și de repede ca și textul în versuri.

Pentru însușirea corectă a limbii sînt necesare și unele explicații cu privire la ritm, intonație și compararea cu limba maternă a unor construcții sintactice sau idiomuri.

Prea puțin se face la noi în ceea ce privește însușirea formelor slabe, neaccentuate în propozițiune, așa cum sînt verbele auxiliare și modale, pronumele și prepozițiile. Am constatat că de fapt greutatea în înțelegerea unui străin nu se datorează numai faptului că el vorbește repede, dar și că străinii, și limba vorbită în general, fac uz de formele slabe ale cuvintelor. Or, studenții noștri trebuie să facă exerciții de acest fel atât în clasă cît și în laborator. De exemplu:

I can go there (ai kən gəu ðeə) unde grupul de verbe *can*

go se pronunță aproximativ ca numele propriu Congo (kɔŋgəu)

sau *I must do some telephoning* (ai məz du səm telifəʊnɪŋ) unde grupul verbal *must do* (məz du) se pronunță ca și cum am avea un singur cuvînt. Din 18 studenți din anul I care au trebuit să reproducă aceste propozițiuni pe care le-au auzit în laborator doar doi au reușit. Dificultatea a fost creată de pronunțarea slabă, de fapt normală, ca în limba vorbită, a grupului de verbe *can go* și *must do*.

Spuneam mai sus că un mare rol în predarea limbii străine are comparația cu limba maternă. Charles C. Fries⁹ arată că greutatea sau ușurința în însușirea unei limbi nu constă în ea însăși ci în limba maternă, de aceea este necesar ca unele construcții să fie explicate dar mai ales exersate. De exemplu folosirea verbului „a fi” (to be) în engleză în idiomuri în care în românește se folosește verbul „a avea” (to have):

El are 20 de ani „= *He is 20 years old.*

El are dreptate = *He is right.*;

sau folosirea articolului nehotărît pe lângă substantive care denumesc profesioni în timp ce în românește se folosește substantivul nearticulat:

El este profesor = *He is a teacher.*

⁹ C. C. Fries and Agnes C. Fries, *Foundations for English Teaching*, Tokyo, 1963, p. 11.

De asemenea se pot da o serie de comparații privind pronunțarea diferitelor sunete. Dar considerăm că nu orice asemănare sau deosebire trebuie explicată. Aceste comparații trebuie cunoscute, făcute de către profesor, dar multe dintre ele trebuie învățate practic fără a insista asupra aspectelor teoretice. Unii lingviști¹⁰ susțin chiar că noua structură nu trebuie explicată, ea trebuie însușită în mod automat și că ea trebuie exersată pînă ea însăși își dezvăluie înțeleșul. De exemplu, zic ei, dacă exersăm substantive la singular și plural sau verbe la persoana a treia singular (modul indicativ, prezent) în limba engleză din apariția desinenței -s studenții își vor da singuri seama că acesta este semnul pentru plural la substantive și semnul pentru persoana a III-a singular la verbele principale. În ceea ce ne privește nu sîntem împotriva explicațiilor, în măsura în care timpul ocupat de ele nu este în detrimentul timpului afectat pentru exerciții. Adică, explicații scurte și precise și exerciții cât mai multe.

Referitor la explicarea pronunțării formelor accentuate și neaccentuate a ritmului și intonației sînt oțeva reguli generale cu privire la poziția cuvîntului în propozițiune, cu privire la intonație în propozițiunile afirmative, negative, interogative, disjunctive și imperative. Astfel propozițiunile interogative care cer un răspuns afirmativ sau negativ (yes/no questions) se pronunță cu ton urcător, în timp ce cele care cer un alt răspuns referitor la subiect, la locul și timpul acțiunii se pronunță cu ton coborîtor.

De exemplu:

Are you ready ? Yes/No

Who is ready ? John

When is he ready ? Now/Tomorrow.

(Propozițiunile care se pronunță cu ton coborîtor încep cu cuvinte interogative ca who, what, when, where, etc.).

Exercițiile pe bază de modele structurale se pot face:

- repetînd după profesor și memorînd;
- prin exerciții de transformare (din propozițiuni afirmative date de profesor studenții fac propozițiuni interogative sau negative, trec de la prezent la trecut, de la activ la pasiv);
- formînd propozițiuni proprii pe baza unui material lexical însușit, folosînd ca stimul o serie de desene reprezentînd acțiuni și subiecte legate de ceea ce s-a însușit anterior sau, mai simplu, pe baza unor modele de propozițiuni luate din texte cunoscute.

Exercițiile de substituire au ca prim scop însușirea ordinii cuvintelor în propozițiune:

Subiect

— He is a teacher — I

I am a teacher

¹⁰ C. C. Fries, *op. cit.*, p. 19 și John P. Hughes, *op. cit.*, p. 270.

Predicat

— He *speaks* English — studies
He *studies* English

Nume predicativ

— It is *red* — blue
It is *blue*
He is *a teacher* — a doctor
He is *a doctor*

Complement direct

He teaches *English* — French
He teaches *French*

Complement indirect —

He teaches *the students* English — me
He teaches *me* English

Poziția adverbelor —

He is *at home*
He is *always* busy
He *always* studies
He is busy *at nine o'clock*.
He is *always* busy *at nine o'clock*.

Exerciții combinate de substituire

He is at home	I
I am at home	At School
I am at school	You
You are at school, etc.	

Exerciții de transformare

- a) Afirmativ — interogativ
He is a teacher — Is he a teacher?
He teaches English — Does he teach English?
- b) Afirmativ — negativ
He is a teacher — He is not a teacher
He teaches English — He does not teach English
- c) Activ — pasiv
He writes the letter — The letter is written by him.

Verificarea cunoștințelor este o problemă simplă dar care se impune să fie făcută după anumite criterii. În străinătate și în ultima perioadă și la noi s-a experimentat folosirea unor teste prin care se urmărește verificarea unui anumit aspect de limbă. Până acum verificarea cunoștințelor se făcea la noi prin exerciții de traducere sau retroversiune, citire și conjugarea câtorva verbe. Încercările noastre au fost mult mai complexe. Ele au cuprins exerciții de recunoaștere a sunetelor, notarea diferitelor cuvinte în transcriere fonetică și în scriere ortografică, exerciții de dictare și exerciții orale și scrise de transformare.

Verificarea aceasta a dus la dezvoltarea unor greșeli comune care fac parte din greutățile de percepere a anumitor sunete pentru vorbitorul român, cum ar fi deosebirea dintre (i) și (i:), (æ)-(e)-(e a), sau consoanele (f)-(v)-(θ)-(ð), (s)-(z)-(θ)-(ð), (θ)-(ð)-(t)-(d), (k)-(g), ultimele două în special în poziție finală.

Din experimentele făcute rezultă că cele mai bune rezultate în însușirea limbii ca mijloc de comunicare se obțin prin predarea limbii prin ea însăși. De aceea recomandăm folosirea în clasă în mai mare măsură a exercițiilor orale începând cu cele mai simple, când studentul formulează primele întrebări transformând o propozițiune afirmativă dată de profesor, pînă la formularea primelor întrebări proprii care nu sînt altceva decît un început de conversație. Exercițiile de pronunțare să nu se facă numai cu cuvinte izolate ci în context, unde intervine și intonația, iar unele cuvinte sînt folosite în forma lor slabă. Să nu cerem traducerea românească a cuvîntului luat izolat, ci numai în context englezesc. Sînt nenumărate cazuri cînd cuvîntul are înțelesuri diferite în funcție de poziția lui în propozițiune, de exemplu: *This is my book* (substantiv — *carte*), *I book tickets for theatre from the box-office* (verb — *a cumpăra, a reține* (bilete)).

Exersarea modelelor structurale să se bazeze pe modelele din lecția care se studiază și în mare măsură pe material lexical cunoscut. Lecția să înceapă cu exerciții orale și apoi scrise. Exercițiile scrise să se facă cu material lexical exersat oral și nu cu cuvinte necunoscute, pentru a se însuși concomitent și forma orală și cea scrisă. În felul acesta nu ne scapă din vedere rolul limbii ca mijloc de comunicare. Nu sîntem împotriva traducerii ca formă de verificare a unor cunoștințe gramaticale sau lexicale în care construcțiile englezești au forme diferite în limba română, dar folosirea traducerii ca mijloc de însușire a limbii, traducerea care se face ad literam, nu a dat și nu va da niciodată rezultatele scontate.

După cum rezultă din cele susținute mai sus, predarea limbii prin mijloace lingvistice îmbină în mod armonios predarea, însușirea și verificarea cunoștințelor. În același timp ea nu este o creație a noilor lingviști, ci o consecință firească a dezvoltării lingvisticii moderne, este un mod nou de a aprecia și aplica vechile metode. Datorită rezultatelor pe care le dă, ea cucerește din ce în ce mai mulți susținători.

ПРЕПОДАВАНИЕ ЯЗЫКА С ПОМОЩЬЮ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ

(Резюме)

Автор защищает взгляды Роберта Ладо и Джона П. Хьюза относительно способа преподавания и усвоения иностранного языка.

После анализа традиционных методов — метода грамматического перевода и прямого метода, автор излагает пространно преимущества современных методов, названных „linguistic approach” Робертом Ладо и „linguistic method” Джоном П. Хьюзом.

В заключение показываются некоторые общие затруднения, встречаемые студентами-румынами в усвоении английского языка.

ON TEACHING LANGUAGES THROUGH LINGUISTIC DEVICES

(Summary)

The author states the case for Robert Lado's and John P. Hughes' opinions as to the way of teaching and learning foreign languages.

After analysing the traditional methods: the grammatical translation and the direct method, the author sets forth the advantages of the modern methods called "linguistic approach" by R. Lado "linguistic method" by John P. Hughes.

The author concludes by revealing some difficulties — in the case of Romanian students — in assimilating the English language.

MONTAIGNE DESPRE AUTENTICITATEA, ORIGINALITATEA ȘI IMITAȚIA LITERARĂ

de

LIDIA BOTÈ

Cine studiază cu oarecare atenție concepția literară a lui Montaigne, integrată întregii sale filozofii și raportată, în același timp, aspectelor și ideilor literare predominante ale epocii, nu poate să nu observe orientarea net „naturalistă“ a gândirii și gustului său estetic. Faptul, evident, n-a scăpat în trecut atenției, chiar dacă cercetările anterioare pot fi reluate și adâncite dintr-o perspectivă modernă.

În urmă mai bine cu un secol, E. Moët, autorul unei lucrări despre opiniile literare ale lui Montaigne, observă cu deplină justețe: „Sentimentul dominant al lui Montaigne în literatură, pe care-l găsim la baza tuturor judecăților sale, este gustul pentru natural“.¹

Un studiu de sinteză despre opera lui Montaigne, din păcate lipsește. Dar atunci când acesta va fi scris, el nu va putea să nu demonstreze rolul fundamental pe care ideea de „adevăr“ și „natură“ îl joacă în estetica moralistului francez, a cărei originalitate derivă, în primul rînd, din poziția sa istorică.

În plin Umanism și Renaștere, care introduc în literatură și în teoria literară a epocii ideea și forma clasicizantă, artificială, manierată, retorică, o întreagă doctrină a „imitației“, Montaigne afirmă o concepție diametral opusă, care poate fi definită prin noțiunea centrală de „autenticitate“. Deși modernă, ea ni se pare a traduce cel mai bine esența concepției despre artă a lui Montaigne, singura care exprimă însăși principiul gândirii sale estetice. Autenticitatea constituie în *Eseuri* o noțiune centrală, de prim ordin, o adevărată, „cheie“ a definițiilor de bază. Este ceea ce vor căuta să demonstreze cele ce urmează.

Redusă la definiția cea mai simplă, autenticitatea este noțiunea care exprimă adevărul și fidelitatea cu sine însuși a scriitorului, traducerea pe plan artistic a fondului său originar, natural, nefalsificat de convenții,

¹ E. Moët, *Des opinions et des jugements littéraires de Montaigne*, Auch, 1859.

dogme și constrîngeri, reacțiunea spontană, directă și naturală a personalității sale artistice. La Montaigne autenticitatea constituie o tendință în același timp temperamentală, genuină, și un reflex intelectual (atunci cînd o teoretizează) al filozofiei stoice, profesată cu consecvență, cel puțin într-o anumite perioadă a gîndirii sale. A trăi conform naturii este un principiu fundamental de etică stoică, îmbrățișat de Montaigne cu toată adevărată. În baza lui, moralistul neagă simularea, falsificarea, afectarea, artificialitatea, combătînd pedagogia prea riguroasă care stilizează excesiv sufletul și purtările copilului.

Nu alta va fi teza centrală din *De l'institution des enfants* (1. I, ch. XXV), unde nu se admite pentru gentilomul curtezan nici un fel de „affectation“. Dimpotrivă, „de gaucher un peu sur le naif et méprisant“, îi stă bine. Naivitatea și tot ce provoacă disprețul societății nobile, preocupată de ceremonii și dominată de convenții, este tocmai ceea ce cultivă, în felul său, Montaigne. Respingerea, pe toate planurile, a artificialității, va fi deci poziția sa constantă, în cea mai bună tradiție stoică antică. Pentru a da doar un singur termen de referință, amintim că Marc Aureliu combătea, în acelaș mod, artificialitatea, ca nefiind conformă naturii: „Trebuie să ne purtăm și să vorbim în modul cel mai natural. O astfel de conduită te va elibera de emfază, de exagerare și de stilul figurat și artificial“.² Moralistul francez urmează această atitudine îndeaproape.

Preocuparea de a fi și a rămîne adevărat, nesimulat și nedisimulat, adică autentic, duce la Montaigne la cultivarea experienței strict personale, la o noțiune de *vray* strict individual, personal, subiectiv, idee care stă la baza tuturor generalizărilor sale estetice. Se înțelege, acest „adevăr“ nu are nici un caracter de exponență universală, nimic tipic și permanent valabil. Montaigne nu este omul esenței platonice sau sociale. Cu alte cuvinte, el nu împrumută definiția adevărului artistic din logică sau metafizică, și nici din convențiile conformismului social, ci din zona strictă a introspecției. Montaigne este omul existenței, al vieții și trăirilor proprii, care sînt „obiective“, adică reale, doar în fața conștiinței sale. În rest, moralistul se dezinteresează total dacă adevărul său va fi sau nu înțeles, primit sau împrumutat de alții. Problema sa esențială rămîne în permanență doar exprimarea fidelă de sine, autobiografică, necontaminată de nici o convenție literară sau livrescă. Răsturnarea perspectivei este radicală.

Fără îndoială că la Montaigne noțiunile de adevăr, autenticitate și fidelitate se confundă. Și toate duc la necesitatea imperioasă a transcrierii exacte, integrale, nestilizate, neartificializate, și deci nefalsificate de nici o prejudecată și convenție — cu atît mai puțin literară — a obiectului observației sale constante: eul propriu. De unde necesitatea organică, imperioasă, a auto-expresiei:

„Je suis affamé de me faire cognoistre, pourveu que ce soit vérita-
blement“.

² Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même* (1. IV, LI), tr. de Mario Meunier (Paris, Garnier, 1945, p. 76).

Mai mult: preocuparea de adevăr confesional devine o adevărată virtute, frumoasă prin simpla sa consecvență:

„La pire de mes actions et conditions ne me semble pas si laide, comme je trouve laid et lâche de ne l'oser avouer“ (I. II, ch. V).

Că această experiență autobiografică pe care o încearcă este în felul său unică, neîncercată de nimeni pînă la el (grecii n-au cunoscut „autobiografia“, iar romanii doar sub forma impulsivității satirice³), constituind o inițiativă profund originală, Montaigne își dă seama cu luciditate. Autobiografiile sînt o formă a conștiinței literare „moderne“, produsă doar de individualismul Renașterii:

„Que jamais aulcun ne penetra en sa matière pus avant, ny en espe- lucha plus distinctement les membres et suites, et n'arriva plus exacte- ment et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besongne“.

Preocuparea autenticității în transpunere artistică rezolvă și pro- blema perfecțiunii. Ea este atinsă în măsura în care adevărul este spus cît mai fidel, sincer și curat posibil:

„Pour la parfaite, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité: celle là y est, la plus sincere et pure que se trouve“ (I. III, ch. II).

La Montaigne dezvăluirea adevărului confesional, intim, devine aproa- pe o obsesie, un *leitmotiv* al *Eseurilor*, o preocupare centrală, de bază, mărturisită în repetate rînduri. Uneori, numai pudoarea îl împinge să arunce asupra intimităților sale oarecare umbră:

„Je dis vray, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire“ (I. III, ch. II).

În rest, metoda va fi permanent aceeași:

„... Je parle au papier, comme je parle au premier que je rencontre. Qu'il soit vray, voicy dequoy“ (I. III, ch. I).

Că Montaigne a atras atenția, mai ales din acest motiv, unor spiri- te moderne, care se complac în autobiografic și intimitate retrospectivă, lui André Gide de pildă, nu este de mirare. În bună parte *Eseurile* sînt, în același timp, un *Journal* și *Souvenirs d'égotisme*, din aceeași familie de spirite, care cuprinde pe Gide, Stendhal și Samuel Pepys. Sînt marii biografi ai propriilor „cinisme“, inocente prin ingenuitate, profund semni- ficative pentru cunoașterea sufletului uman, prin fidelitatea observației, mereu vii, prin autenticitate. Convențiile, stilurile, măștile, se perimează și devin caduce, dar tot ce reprezintă pulsație spontană și organică tră- iește. A o corecta — firește — este posibil. Dar nu și de dorit, deoarece rezultatul ar fi falsificarea personalității, interesantă în sine, numai ca atare. Despre opera sa Montaigne chiar scrie:

„Je l'eusse fait meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eust esté moins mien: et sa fin principale et perfection, c'est d'estre exactement mien“ (I. III, ch. I).

Este un principiu estetic cu totul nou în Renaștere. Cine-l mai avea? Poate intuitiv, confuz, și numai în mică măsură, Benvenuto Cellini, în

³ Albert Thibaudet, *Montaigne* texte établi par Floyd Gray d'après les notes manuscrites, Paris, Gallimard, 1963, p. 476—477.

La vita . . . scritta da lui medesimo, și în parte autorii de memorii. Dar nici unul n-a făcut, atunci, în termeni atât de preciși, teoria explicită a autenticului confesional, n-a afirmat prioritatea personalității autorului asupra subiectului operei, n-a deplasat accentul pînă la principiul după care valoarea creației este determinată de conținutul personalității, ca să ne exprimăm astfel, explozive. De unde schimbarea totală a perspectivei, de la tratarea obiectivă a temei, poziție clasică în estetică, la subiectivitatea interpretării, fapt asupra căruia Montaigne atrage atenția:

„... C'est l'indilligent lecteur qui prend mon sujet pas moy“ (1. III, ch. IX).

Fiind vorba de răsturnarea punctului de vedere critic tradițional, în aprecierea operelor literare, avertismentul se repetă:

„... Ce sont icy mes humeurs et opinions; je les donne pour ce qui est ma créance, non pour ce qui est à croire: je ne vise icy qu'à descouvrir moy mesme, qui seray par adventure aultre demain, si nouvel apprentissage me change“ (1. I, ch. XXV).

Obiectivitatea și constanța reacțiilor scriitorului, generalizarea și permanența lor, ca temei al aprecierii critice pozitive, n-au deci nici o importanță. Dimpotrivă, autenticitatea va respinge o astfel de poziție. Obiectul său este individualitatea mobilă și irepetabilă a eului, cu personalitate precisă, desigur, dar și inefabilă. Identificarea autorului, printr-o astfel de lectură, se face de către cititor în mod intuitiv și spontan și Montaigne scoate din această împrejurare tocmai satisfacțiile pe care le urmărea:

„J'ay fait ce que j'ay voulu; tout le monde me recognoist en mon livre, et mon livre en moy“ (1. III, ch. V).

În felul acesta, unitatea dintre autor și operă se reface, asemenea unui fenomen care se produce de la sine, fără nici o preocupare de efect literar. Montaigne nu urmărește producerea ecurilor și impresiilor favorabile despre sine, ci numai exprimarea de sine, așa cum este, bun sau rău, constant sau nu, dincolo de orice convenție. Idealul său rămîne doar acesta: să se picteze „tout entier et tout nu“, însemnînd „mes conditions et humeurs“. Totul constituie o temă unică:

„Je suis moy mesme la matière de mon livre“ (*L'auteur au lecteur*).

Într-o epocă în care imitația clasicilor, împrumutul de teme și *tropi*, retorica și poetica deveneau tot mai mult articole de dogmă literară, principiul este cu desăvîrșire nou, pentru a nu spune „revoluționar“. Montaigne face, de fapt, teoria introducerii și cultivării unei noi teme literare: personalitatea morală a autorului. El aduce, în felul acesta, în Renaștere, o contribuție esențială la teoria umanizării artei, a scoaterii sale din convențiile și categoriile imitației livrești. Moralistul francez este perfect conștient de poziția sa antiretorică. El pune problema confesiunii autentice într-o perioadă în care „la façon et l'art ont tant de crédit et de commendement“. „Artă“ vrea să spună canoane tradiționale, convenționale, pe care — dacă le-ar fi urmat — opera sa ar fi ieșit, într-un sens, mai bună, mai aproape de formula curentă și deci mai „perfectă“, cum strecoară autorul. Dar acestora Montaigne le opune „des effets de

nature et cruds et simples; et d'une nature encores bien foiblette". Acestea sînt de departe mai interesante, mai puternice, mai convingătoare. Ceva mai mult: scriitorul francez întreprinde în mod conștient o acțiune la prima vedere imposibilă, într-atît respectul normelor constituie în Renaștere o obligație elementară a oricărei construcții literare:

„... Est ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art“ (1. III, ch. II).

Un astfel de scrupul sună însă ironic, deoarece conceptul de „artă“ al lui Montaigne era total în afara lui „art“, înțelege tehnică, meșteșug, virtuozitate în folosirea normelor admise:

„Les fantaisies de la musique sont conduictes par art; les miennes, par sort“ (1. III, ch. II).

Chiar dacă s-ar fi declarat partizanul „artei“ ca metodă precisă, riguroasă de creație, el este mult prea convins de ceea ce numește „foible luitte de l'art contre le nature“ (1. III, ch. V) pentru ca să creadă că, în procesul estetic, arta — ca tehnică — poate învinge natura. Scopul său esențial, precis mărturisit, constă în „naturalizarea“ artei, nicidecum în „artificializarea“ naturii:

„Je naturaliserois l'art autant comme ils artialisent la nature“ (1. III, ch. V),

principiu care, în prima redactare, a ediției din 1588 a *Eseurilor*, are o formă și mai explicită:

„Je traiterois l'art le plus naturellement que je pourrais“.

Creația devine atunci nu supunere conformistă la reguli și modele, ci — de astă dată în deplin acord cu întreaga tradiție a „inventiei“ spontane, entuziaste, cu izvor în Platon (*Ion*), reluată în Renaștere⁴ — inspirație, hazard, capriciu asociativ, imaginație.⁵ Dar și această aparentă dezordine a spontaneității formează nu mai puțin o „metodă“, tot atît de legitimă ca și cea respinsă:

„Au moins j'ay cecy selon la discipline“ (1. III, ch. II).

Și nu numai legitimă, ci pîndită — în fond — de aceeași primejdie a dogmatizării, a transformării în contrarul său, prin exagerare și exces de consecvență:

„A force de vouloir éviter l'art et l'affectation j'y retombe d'autre part“ (1. II, ch. XVII).

Dacă se poate totuși vorbi, în cazul său și al poziției sale estetice, de o „disciplină“ oarecare, aceasta nu poate fi decît cultivarea introspecției adînci și permanente, urmată de exprimarea sa integrală, adică autentică. Tot ceea ce notează în *Eseuri*, „je les donne pour ce qui est en ma créance, non pour ce qui est à croire“ (1. I, ch. XXV). Dacă Montaigne teoretizează totuși o astfel de atitudine, el o face mai puțin în vederea justificării unor principii abstracte, cît în scopul lămuririi intențiilor

⁴ Muray W. Bundy, „Invention“ and „Imagination“ in the Renaissance, in *The Journal of English and Germanic Philology*, XXIX, 1930, p. 535—549.

⁵ Charles Sécheresse, *Montaigne et l'Imagination*, in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, nr. 27, juillet-septembre 1963, p. 18—29.

sale de autor. Mulți spun „des fadaises“. Numai că moralistul le înseamnă cu și mai mare nepăsare: „Aussi nonchalament qu'elles le valent“ (I. III, ch. I). Astfel de notații au, prin ele însele, ingenuitatea, conținutul și valoarea lor. Și ceva în plus, excepțional de însemnat: farmec, frumusețe. Căci pentru Montaigne, autenticul și frumosul în esență se confundă. Până acolo încît judecata despre un scriitor trebuie să aibă în vedere, în primul rînd, coeficientul de personalitate, altfel spus de originalitate:

„Pour juger en luy les parties plus siennes et plus dignes, la force et beauté de son ame, il fault sçavoir ce qui est sien, et ce qui ne l'est point“ (I. III, ch. VIII).

Personalitatea și valoarea estetică a unui scriitor sînt date, prin urmare, de proporția de autentic și imitație pe care scrierea sa o dezvăluie. Tot ce-i este organic, propriu (textul stă mărturie) are „demnitate“, valoare „atribut care — singur — asigură operei „la force et beauté“. Frumusețe și capacitate expresivă, emoțională, acestea sînt, în ultimă analiză, caracterele autenticității artistice la Montaigne, notele esențiale ale conceptului, chiar dacă nu unice.

*

Autenticitatea presupune și proclamă originalitatea drept calitate de bază a operei de artă, produs al unei personalității specifice, individuale inegalabile. De aceea, plecînd de la premisele cunoscute ale esteticii sale, era cu totul firesc ca Montaigne să schițeze și o teorie corespunzătoare a „originalității“ artistice. Cuvîntul, ca atare, nu este folosit. Dar gîndirea moralistului francez exprimă acest concept cu cea mai mare claritate. Și prin acest nou aspect Montaigne își depășește epoca, subordonată aproape total teoriei imitației și a respectului normelor, de pe acum „clasice“. În Italia, mai ales, prin comentatorii *Poeticii* lui Aristotel, Robertello și Castelvetro⁶ și, în genere, a esteticienilor formați la școala Stagiritului (Giraldi Cinthio, Minturno, Mazzoni, Tasso⁷), doctrina imitației este absolut curentă. Chiar dacă, pe alocuri, se înregistrează unele proteste în sensul lărgirii noțiunii de imitație, chiar și dincolo de limitele aristotelice ale verosimilului și necesarului, spre „miraculos“, *id est* „fantastic“ și „creație“. Montaigne depășește toate rezervele formulate pînă la el, constituindu-și o poziție strict personală fără îndoială cea mai radicală din întreaga Renaștere franceză. Preocuparea de a se delimita față de ideile epocii, de a-și sublinia originalitatea, la Montaigne este permanent evidentă. Dacă a fost, pînă atunci, vreun autor mai conștient de ineditul experienței sale, acesta a fost el, fără îndoială:

„Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon estude; et n'est pas la leçon d'altruy, c'est la mienne“ (I. II, ch. VI).

⁶ Bernard Weinberg, *Robertello on the Poetics și Castelvetro's Theory of Poetics*, în *Critics and Criticism*, The University of Chicago Press, 1952, p. 319—371.

⁷ Texte în antologia lui Allan H. Gilbert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Detroit, Wayne University Press, 1962.

Lecția „altuia nu înseamnă altceva decît obligația imitației principiilor tradiționale, pe care Montaigne n-o urmează. Este drept că printr-o imitație ingenioasă, abilă, oricare își poate constitui, uneori, o anume originalitate. Dar ea nefiind autentică, întreaga operație nu se va reduce, de cele mai multe ori, decît la stridență și ostentație de împrumut. Ea nu are sunetul plin, profund și adevărat. De aceea, Montaigne o va respinge în mod categoric, precum orice altă falsitate:

„Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque speciale et estrangiere; moy, le premier, par mon estre universel: comme *Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poëte, ou jurisconsulte*“ (s.n.). (I. III, ch. II).

Toate categoriile sociale și profesionale amintite erau supuse, în timpul său, unor codificări, norme, tradiții și constrîngerii unanim răspîndite și acceptate. Mentalitatea epocii păstrase încă mult a_n psihologia și tehnica de lucru a corporațiilor. Artistul nu se despărțise încă de artizan, iar acesta era încadrat într-o corporație, într-o „breaslă“, care-i impunea un întreg canon estetic. Păstrînd proporțiile, același spirit pătrunde și în literatură. Începuse să se constituie așa zisa „republică a literelor“, cu constituția sa estetică, organizată de norme stricte și obligatorii. Montaigne, fără îndoială, este contemporan cu acest curent estetic-sociologic, împotriva căruia reacționează, dar pe care nu-l poate ignora. Mai mult: s-ar zice că toate digresiunile sale pe această temă reprezintă proteste polemice, o revendicare — pentru noțiunea de originalitate — a cît mai mult spațiu. Marea personalitate poetică n-are, în esență, nici precursori, nici imitatori. De aceea Montaigne aprobă din toată inima judecata antică despre Homer:

„Que n'ayant eu nul qu'il peust imiter avant luy, il n'a eu aprez luy qui le peust imiter“ (I. II, ch. XXXVI).

Așadar, în principiu, în substanța sa originală, opera de artă este și rămîne inimitabilă, dincolo de orice elaborare și reglementare rațională:

„... la bonne, la supreme, la divine, est au dessus des regles et de la raison“ (I. I, ch. XXXVI).

Cel puțin, acesta este idealul spre care trebuie să tindem și pe care creatorul de geniu, cum se va spune în perioada romantică, îl realizează. În practica literară curentă apar, nu o dată, rețete, împrumuturi, imitații diverse, în aparență seducătoare. Dar toate aceste forme exterioare pot înșela asupra adevăratei personalități a autorului. De unde necesitatea imperioasă a unei analize, în scopul identificării și separării părților împrumutate de aspectele proprii:

„... pour jüger en luy les parties plus siennes et plus dignes, la force et beauté de son ame, il fault sçavoir ce qui est sien, et ce qui ne l'est point...“

Mai mult: trebuie stabilită în orice operă, și proporția dintre conformism și noutate. Cu alte cuvinte, dacă aspectele imitate întrec sau nu, cantitativ vorbind, părțile autentic originale, „plus siennes“:

„... et, en ce qui n'est pas sien *combien* (s.n.) on luy doit, en consideration du choix, disposition, ornement et langage qu'il a fourmy.

Quoy, s'il a emprunté la matiere et empiré la forme, comme il advient souvent!⁸

Ce sens are, în definitiv, această delimitare și analiză? Afară de cazul cînd Montaigne nu face ironii (cum pare), rostul întregii operații este acela de a conduce judecata de valoare, de a preveni, în cunoștință de cauză, ce trebuie să gustăm și ce nu, să nu cădem în eroarea de a ne entuziasma de anume aspecte ale unui scriitor, care de fapt, nu-i aparțin. Privit în sine, procedul este discutabil. El amintește de teoria unor istorici literari comparațiști moderni care afirmă că pentru a putea formula o caracterizare și o judecată de valoare trebuie, în prealabil, identificare toate „influențele” și „izvoarele” puse la contribuție.

Este o poziție critică raționalistă, pe alocuri chiar dogmatică, pe care Montaigne o prefigurează și căreia i se poate răspunde că percepția estetică fină și acută intuiește spontan timbrul original al unui scriitor, fără a mai face apel la erudiția comparatistă. Dar, se-nțelege, această conștiință critică trebuie să fi ajuns la o mare experiență literară, să fi făcut multe lecturi prealabile, ca diferența specifică să reiasă spontan, și fără indicații documentare. Montaigne însă are încă nevoie de ghizi literari, pentru a putea aprecia originalitatea lecturii sale. Dar procedul identificării este mai puțin important decît preocuparea în sine care rămîne, în permanență, ideea de bază. Originalitatea rămîne obiectivul esențial și pînă ce ea nu este identificată cu precizie, Montaigne se abține de la orice apreciere:

„Nous aultres, qui avons peu de pratique avecques les livres, sommés en cette peine, que quand nous voyons quelque belle invention en un poëte nouveau, quelque fort argument en un prescheur, nous n'osons pourtant les en louer, que nous n'ayons prins instruction, de quelque sçavant, si cette piece leur est propre, ou si elle est estrangiere: jusques lors je me tiens tousjours sur mes gardes” (I. III, ch. VIII).

Problema imitației are, cu toate acestea, la moralistul francez, mai puțin un caracter obiectiv, cît unul de tehnică literară proprie. Dacă o discută cu atîta insistență, se explică prin faptul că Montaigne însuși se lovește de ea, în cursul elaborării *Eseurilor*, care într-adevăr, imită și, pe alocuri, mai ales în cartea I-a, „pastișează”. Dar să vedem în ce limite și în ce condiții, definite chiar de Montaigne. Raportată la doctrina predominantă despre imitație a Renașterii, care în Franța este reprezentată de Pleiadă, poziția sa se dovedește plină de particularități interesante. Du Bellay scrisese:

„Il n'y a point de doute, que la plus grande part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation”⁸.

Anticipînd puțin asupra rezultatelor cercetării, afirmăm că ideile lui Montaigne, la acest capitol, sînt în genere mai constante și mult mai radicale. Propriu-zis, el nu admite pentru sine nici un fel de imitație și toate restricțiile pe care le impune acestui concept sfîrșesc prin a-l alunga

⁸ Joachim du Bellay, *La Défense et Illustration de la Langue Française*, nouvelle édition, revue et annotée par Louis Humbert, Paris, Garnier, p. 58.

cu desăvîrșire. În concepția, sa, imitația încetează să mai joace un rol estetic.

Mai întâi, Montaigne ține să lămurească problema citatelor. *Eseurile* sînt pline de împrumuturi erudite care, la prima lectură, nu contribuie la consolidarea impresiei de originalitate, dimpotrivă. În realitate însă, citatele nu au altă funcție decît aceea de a-i exprima, mai precis și mai lapidar, propria-i gîndire. Ele sînt, în acest mod, asimilate, integrate în substanța cea mai intimă a ideilor sale:

„Je ne dis(cite) les autres, sinon pour d'autant plus me dire“ (I, I, ch. XXV).

Citatele îi vin mai ușor sub condei, iar spiritul său profită de pe urma oricărei anticipații fericite în formulare. Și ceea ce este valabil pentru ideologie și gîndire, este tot atît de fecund și pentru creația poetică. Joachim du Bellay va face aceeași teorie a stimulării prin asimilare (l'imitation):

„Si par la lecture des bons livres je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, qui après, venant à exposer mes petites conceptions, selon les occasions qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume (s.n.); qu'il ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées?“⁹

Într-un sens, împrumutul este cu neputință de ocolit și totul constă în atitudinea pe care scriitorul o ia în fața acestei situații inevitabile. Asimilarea, teoria „nutriției“ a lui Du Bellay, poate constitui în același timp și un stimulent creator, idee care la Montaigne este clar exprimată. Ambiția sa va fi nu numai aceea de a-și incorpora organic influențele pe care le acceptă, dar și de a le egala, ca valoare, prin sfortare proprie. Altfel spus, de a fi original prin emulație:

„Si çay je combien audacieusement j'entreprends moy mesme, à tous coups, de m'egaler à mes larrecins (s.n.), d'aller pair à pair quand-et eulx, non sans une temeraire esperance que je puisse tromper les yeulx des juges à les discerner; mais c'est autant par le benefice de mon application, que par le benefice de mon invention“ (I, I, ch. XXV).

Este exact ceea ce nu fac scriitorii timpului său. Aceștia nu-și dau seama cît de mult îi dezavantajează imitația continuă și servilă, cum o astfel de comparație nu poate fi pentru ei decît defavorabilă:

„Il fault avoir les reins bien fermes pour entreprendre de marcher front à front avecques ces gents là. Les escrivains indiscrets de notre siecle, qui, parmy leurs ouvrages de neant, vont semant des lieux entiers les anciens aucteurs pour se faire honneur, font le contraire; car cette infinie dissemblance de lustres rend un visage si pasle, si terni et si laid à ce qui est leur, qu'ils y perdent beaucoup plus qu'ils n'y gagnent“ (I, I, ch. XXV).

Modelul original pune în umbră copia. De aceea, astfel de opere par „pale“, „cenușii“, „urite“. Imitația nu aduce nici un plus de frumusețe.

⁹ Joachim du Bellay, *L'Olive* (préface), 1549, cf. Emile Faguet, *Seizième siècle, études littéraires*, 29-ème mille, Paris, Boivin, p. 214—215.

dimpotrivă. Montaigne vrea să spună că este inestetică, în sine, și compromițătoare, prin vecinătatea care umbrește sau corupe. Oricât ar fi de seducătoare, trebuie să ne abținem a o practica, întrucât riscurile sale sînt evidente. Chiar și în ce privește compoziția *Eseurilor*, precum ne previne însuși Montaigne. Uneori el cade peste un izvor care-l încintă și din care ar fi îndemnat să scoată multe idei, poate chiar toate, dar se abține:

„Je descouvris la fondriere d'ou je venois, si basse et si profonde, que je n'eus oncques fuis le cour de m'y valer“.

Și din ce cauză? Moralistul s-ar pune singur într-o situație de inferioritate:

„Si j'estoffois l'un de mes discours de ces riches despouilles, il esclaireroit par trop la bestise des aultres“ (I. I, ch. XXV).

Observația este foarte exactă. Imitația „înăbușe“ inspirația vie, spontană, cu adevărat creatoare, autentică. Din care cauză Montaigne tinde să elimine, în ceea ce-l privește, orice influență livrescă din procesul de creație:

„Quand j'escris, je me passe bien de la compagnie et souvenance des livres, de peur qu'il n'interrompent ma forme; aussi qu'à la verité les bons aucteurs m'abbattent par trop, et rompent le courage“ (I. III, ch. V).

Atît este de puternic și viu conceptul de originalitate la Montaigne, încît el privește cu „ciudă“ pînă și farmecul insidios al celui mai preferat autor, care este Plutarh. Ar voi să nu se lase subjugat de imensul său prestigiu, dar mărturisește că nu poate:

„Mais je ne puis plus malayement desfaire de Plutarque: il est si universel et si plein, qu'à toutes occasions, et quelque subject extravagant que vous ayez prins, il s'ingere à votre besongne, et vous tend une main liberale et inespuisable de richesses et d'embellissements. Il m'en faict despit, d'estre si fort exposé au pillage de ceulx qui le hanțent; je ne le puis si peu raconter, que je n'en tire cuisse ou aile“ (I. III, ch. V).

Cu aceste precizări, și poate prea lungi citate, ideile lui Montaigne despre originalitate sînt lămurite pe deplin. Ele sînt exacte, coerente, pătrunzătoare, conturînd un ideal estetic precis. Tezele enunțate sînt permanent valabile, deci actuale și azi, dar întreaga lor semnificație și valoare nu poate fi conturată pe deplin decît prin raportare la nivelul epocii. Pe aceasta Montaigne o depășește net, nu fără unele apropieri inevitabile, deși direcția spiritului său e alta. Într-o epocă în care imitația și pastișa scriitorilor antici devenise procedeu curent și adevărată dogmă literară, chiar și cele mai originale spirite erau înclinate să facă unele concesii. Nimic din toate acestea la Montaigne: el respinge pur și simplu procedeu imitației literare ca atare. Și aceasta în plină Renaștere, care-și făcuse un cult și o metodă din imitarea anticilor.

Principiul era, în același timp, vag și tiranic. El nu poate deveni clar decît prin interpretare, căci așa cum îl formulase Scaliger („Rerum est poeta imitator“) el nu lămuria, de fapt, nimic. Castelvetro face însă

o distincție netă între imitația faptelor materiale, brute, obiective, și imitația poeziei, care poate fi „una cosa tutta diversa dalle fatte“¹⁰, adică o creație propriu-zisă, ceea ce lărgeste enorm restricția „imitației“. Un alt contemporan al lui Montaigne, sir Philip Sidney va indentifica cele două noțiuni și va scrie: „Imitation or fiction“. Aceasta din urmă este o „reprezentare“, chiar o „contrafacere“¹¹, și iată-ne ajunși, plecați de la o dogmă, la libertatea cea mai mare. Între aceste două extreme, care era poziția Pleiadei franceze, singura școală literară apropiată de Montaigne?

„Teoreticianul“ său, care este Du Bellay, anticipă în multe privințe pe autorul *Eseurilor*. În *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549), el face apologia originalității literare, în termeni pe care Montaigne îi va fi acceptat fără îndoială. Începuse să se imite și să se pastîșeze autorii latini, greci, italieni și împotriva acestui servilism literar Du Bellay reacționează:

„Il voudrait beaucoup mieux écrire sans imitation que ressembler à un mauvais auteur: veu mesmes que c'est chose accordée entre les plus sçavans, le naturel plus sans la doctrine, que la doctrine sans le naturel“¹².

Poeții imitatori sînt denumiți, cu o expresie a lui Horațiu: „imitateurs, troupeau servil“. Aceștia i se par simpli „reblanchisseurs de murailles“. Imitația literară nu se reduce la o simplă operație de „transcriere“, de a reclădi cu pietre vechi, din dărîmăturile altora. Materialul trebuie asimilat, „se transformer en luy“, tema urmează a fi reînnoită conform „les vertus d'un bon auteur“. Acela este un creator original, care reia tema și o recrează cu mijloacele sale, așa cum va voi și Montaigne. Dar, spre deosebire de acesta, Du Bellay admite emulația, spiritul pozitiv de concurență, cultivarea imitației fecunde, care poate să și inspire:

„Finablement j'estimeroy l'art pouvoir exprimer la vive energie de la nature si vous pouviez rendre cette fabrique renouvelée semblable à l'antique, estant manque l'idée, de laquelle faudrait tirer l'exemple pour la r'edifier“ (s.n.)¹³.

Și Montaigne preconizează ambiția creatoare, alături de un mare exemplu, dar poziția sa este mai radicală. El nu admite nici o „reînnoire“, nici o „reedificare“, și respinge folosirea în aceste scopuri a materialului străin. Du Bellay nu este însă atît de categoric. Ba, mai mult, în directă opoziție cu spiritul profund înnoitor al lui Montaigne, poetul Pleiadei recomandă totuși o anume imitație: a lua ce este mare de la model, „ses vertus et bonnes graces“, iar nu defectele și viciile, în baza unor afinități obiective:

¹⁰ Benedetto Croce, *Estetica*, settima ed. riv., Bari, Laterza, 1941, p. 203; Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 358.

¹¹ Sir Philip Sidney, *An apologie for poetrie*, ed. by Evelyn S. Schuchburgh, Cambridge, University Press, 1938, p. 9—10.

¹² Joachim du Bellay, *op. cit.*, (I. II, ch. III), p. 83.

¹³ Idem, *op. cit.*, (I. I, ch. XI), p. 58, 72—73.

„Qu'il sonde diligemment son naturel, et se compose à l'imitation de celui dont il se sentira approcher de plus près; autrement son imitation ressemblerait à celle du singe“¹⁴.

Or, tocmai această situație nu era dorită de Montaigne. Desigur că și el respinge imitația servilă, foarte preocupat de afinitățile reale, electivă. Dar ceea ce el urmărește să exprime sînt tocmai „ses vertus et bonnes grâces“, ale lui, cele autentice, nu ale modelului. Totul în directă opoziție cu obiectivele Pleiadei, care-și propunea să „jefuiască“ întreaga literatură antică și s-o transporte în literatura franceză.

Mai apropiat de gîndirea lui Montaigne este un alt estetician al epocii, Jacques Pelletier du Mans. Acesta scrisese o *Art poétique* (1555), unde condamnă în mod categoric spiritul de imitație. Substanțial vorbind, cele două poziții sînt foarte apropiate:

„Il ne faut pas pourtant que le poete qui doit exceller soet imitateur juré, ni perpetuel. Einsi se propose non seulement de pouvoer ajouter du sien, mais ancores de prouver fère mieus an plusieurs poinz. Par seule imitation rien ne se fêt grand: c'est le fêt d'un homme pareceus et de peu de keur de marcher toujours après un autre. Celui sera toujours dernier qui toujours suivra“¹⁵.

În rest, chiar dacă nu preconizează o supunere absolută, totală, a imitației clasice, principiul imitației fiind subordonat, în ultimă instanță rațiunii¹⁶, ceilalți teoreticieni ai secolului (Scaliger, Laudun, Vauquelin de la Fresnaye) contemporani cu Montaigne, rămîn mult în urma lui și nu dau semne de îndrăzneală și originalitate de gîndire. Se înțelege că însuși conceptul de „originalitate“, ca atare, lipsea acestor esteticieni, foarte dogmatici, care au pus bazele doctrinei clasice în Franța. În opoziție cu evoluția ideilor literare ale epocii, Montaigne proclamă drepturile autenticității și originalității literare nealterate, de unde și originalitatea poziției sale estetice.

МОНТЕНЬ О ПОДЛИННОСТИ, ОРИГИНАЛЬНОСТИ И ЛИТЕРАТУРНОМ
ПОДРАЖАНИИ
(Резюме)

В статье исследуется „натуралистическая“ ориентация мышления и эстетического вкуса Монтеня. В самую пору расцвета Гуманизма и Возрождения автор *Опытов* не боится высказать диаметрально противоположный „революционный“ взгляд, который можно определить понятием „подлинности“. Его существенная, точно выраженная цель состоит в придании характера естественности искусству и никоим образом в придании искусственности природе.

¹⁴ Joachim du Bellay, *op. cit.*, (I, II, ch. III), p. 84.

¹⁵ cf. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927, p. 161—162; Raoul Morçay, *Le Renaissance*, Paris, De Gigord, 1933, vol. I, p. 380.

¹⁶ René Bray, *op. cit.*, p. 122, 140—141, 176—177.

Так как „подлинность” провозглашает „оригинальность” основным качеством произведения искусства, Монтень намечает и теорию „оригинальности” и соответственно, „подражания”, которую пытается проанализировать автор настоящей статьи.

В противоположность эволюции литературных идей эпохи, Монтень провозглашает права неискажённой литературной подлинности и оригинальности, откуда и оригинальность его эстетической позиции.

MONTAIGNE ON LITERARY AUTHENTICITY, ORIGINALITY AND IMITATION

(Summary)

The present paper aims at revealing the "naturalist" orientation of Montaigne's thought and aesthetic inclinations. At the height of Renaissance and Humanism the author of the "Essays" has the courage of asserting a totally antagonistic "revolutionary" conception that can be defined as "authenticity". His essential aim, accurately confessed, lies in "naturalizing" the art and not in "artificializing" the nature.

As "authenticity" proclaims originality to be a basic quality of the work of art, Montaigne also sketches a theory of "originality", and respectively of "limitation", which the present paper tries to analyse.

In contrast with the evolution of literary ideas of the period, Montaigne proclaims the rights of unaltered literary authenticity and originality, proving in this way his own original aesthetic standpoint.

ANALIZA ȘI SINTEZA VORBIRII ÎN FONETICA EXPERIMENTALĂ*

de

I. T. STAN

În etapa actuală a dezvoltării lingvisticii un rol deosebit în analiza materialului sonor al limbii îi revine și aparatului, în special celei electronice, utilizate pentru analiza și sinteza vorbirii sonore.

Dacă, în general, pentru analiza și sinteza vorbirii se menționează aparatul din ultimii douăzeci de ani, nu e mai puțin adevărat că preocupările pentru construirea și utilizarea unor diverse aparate în scopul cunoașterii părții sonore a limbii sînt mult mai vechi, ele putînd fi semnalate și în secolul al XVIII-lea. Astfel, în anul 1780 Academia de Științe din Petersburg lansează spre rezolvare două probleme: a) care este trăsătura și caracterul vocalelor *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, atît de diferite între ele, b) dacă nu s-ar putea construi mijloace tehnice pentru reproducerea acestor vocale. Acestei solicitări îi răspunde Kratzenstein care, după mai mulți ani de muncă, reușește să construiască un aparat cu ajutorul căruia a descris cu exactitate poziția limbii în timpul rostirii acestor vocale, ajungînd la o concluzie valabilă și astăzi: că vocalele se deosebesc între ele după timbrul lor¹.

Un mare succes al secolului al XVIII-lea îl constituie și construirea de către Hongrois von Kempelen (1795) a așa-numitei *mașini de vorbit*. Această „mașină de vorbit“ — după opinia lui B. Malmberg — nu era o festă, adică nu era pus un pitic în mașină pentru a pronunța sunete și cuvinte, ci a constituit o încercare serioasă de imitare a rezonatoarelor organelor fonatoare umane. Această tentativă de a produce sunete pe cale artificială n-a fost un eșec și a presupus o bună cunoaștere a principiilor după care se formează sunetele². În secolul al XIX-lea cresc în mod considerabil posibilitățile studierii sistematice a domeniului sonor al

* Comunicare prezentată la Sesiunea de comunicări a Univ. „Babeș—Bolyai“ cu prilejul aniversării a 25 de ani de la eliberarea României de sub jugul fascist.

¹ Vezi L. R. Zinder, *K istorii fonetiki v Rossii*, în „Voprosy fonetiki“, 1960, p. 10.

² B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, Paris, 1966, p. 151—152.

limbii, prin realizări remarcabile în domeniul fiziologiei și analizei acustice, printre care cea a lui Jean Baptiste Joseph Fourier, care formulează, în 1832, teza sa celebră conform căreia o curbă complexă poate fi descompusă într-un număr de curbe sinusoidale simple, dând astfel punctul de plecare pentru analiza vibrațiilor sonore și pentru determinarea compoziției acustice a sunetelor vorbirii, teză aplicată apoi de Weber și Schnebely (1878) la studierea curbelor sonore.

Inventarea chimografului, în 1847, de către psihologul german Karl Ludwig, a oferit cercetărilor de fonetică un mijloc practic de înregistrare a mișcărilor organelor fonatoare, aparat care a fost utilizat cu mult succes de-a lungul anilor și, perfecționat, utilizabil și astăzi în cercetările fonetice, fiziologice, psihologice.

Înregistrarea grafică a undelor sonore, pe o hîrtie înnegrită, s-a realizat și cu ajutorul aparatului numit phonograph, construit în 1857 de francezul Edouard Léon de Martinville³.

De o deosebită importanță pentru cercetările de acustică a sunetelor este teoria despre rezonanță a fizicianului german Herman von Helmholtz, publicată în 1863 în „Die Lehre von den Tonempfindungen“ și corectată apoi de Ludimar Herman prin teoria sa despre formații sunetelor vocale, în stabilirea zonei armonicilor lor specifice.

Tot în această perioadă remarcăm inventarea și utilizarea de către Oakley Coles a primului palat artificial (1871), perfecționat apoi de P. Grützner, M. Normann și W. Kingsley spre sfîrșitul secolului.

Descoperirile de pînă acum își găsesc apoi aplicabilitatea în cercetările lingviștilor din diferite țări, printre care Abatele Rousselot, L. Roudet, M. Grammont (Franța); G. Pancocelli-Calzia, E. Sievers, W. Viëtor (Germania); E. W. Scripture, L. E. Armstrong (Anglia); A. Gemelli, G. Pastori (Italia); H. Fletcher, F. J. Carmody (S.U.A.); V. A. Bogorodickij, L. V. Șerba (Rusia); Navarro Thomas, Gilj Gaya, M. V. Alvarez Puebla de Chaves (Spania); I. Popovici, E. Petrovici, Al. Rosetti (România).

Trebuie remarcat că, deși s-au obținut rezultate deosebite în domeniul fonetic aplicînd metodele încetățenite încă din secolul al XIX-lea, pînă în anii treizeci ai secolului nostru ele au rămas în general aceleași și obiectul foneticii neschimbat, adică: studierea articulației și fiziologiei sunetelor utilizate în actul comunicării, părții acustice a procesului vorbirii acordîndu-i-se puțină atenție. Pe baza fiziologiei e înțeleasă toată fonetica tradițională, toate manualele de fonetică după care se conduc profesorii în predarea foneticii în școală.

Aplicarea la studiile fonetice a razelor X, metodă preconizată de Ernst Meyer, pentru cercetarea poziției organelor în timpul producerii sunetelor, completată apoi de cea numită roentgeno-cinematografie, utilizată la început de Paul Menzerath, apoi de George Straka, Péla Simion (Franța) și de Franklin Cooper, John Lotz (S.U.A.), N. I. Jinkin (U.R.S.S.), a dus la obținerea unor date mult mai exacte despre articularea sunetelor în timpul producerii lor decît prin metoda palatografică.

³ Pierre R. Léon, *Laboratoire de langues et correction phonétique*, Paris, 1962 p. 24—25.

Un aport deosebit în analiza și sinteza vorbirii l-a adus, începînd din anii treizeci, oscilografii și mai apoi filtrele acustice și spectrografii, aparate bazate pe progresele electro-acusticii și electronicii. Astfel, fonetica contemporană dispune de un aparat de analiză acustică mult mai bun decît rezonatoarele lui Helmholtz sau diapazoanele lui Hugo Pipping. Oscilografii, la care s-a anexat apoi foto-recorderii, oferă începînd din anul 1936, posibilitatea studierii vibrațiilor sonore, a oscilațiilor armonice care se fixează cu ajutorul unei raze electrice pe un film sau pe o hîrtie specială, putînd fi păstrate timp nelimitat. În analiza oscilografelor este utilizată teoria lui Fourier amintită mai sus, oscilațiile electrice ale sunetelor fixate pe film putînd fi analizate și descompuse în formanții lor, cu mare precizie.

Cu mult succes poate fi utilizat osciloscopii și în studierea intonației și a accentului, numai că această posibilitate nu prea este materializată fiind foarte costisitoare.

Cu ajutorul așa-numitelor filtre acustice pot fi izolate, unele de altele, diferite frecvențe din care pot fi reproduse unele părți, obținîndu-se un spectru complet al sunetului. Spectrul sunetului mai poate fi obținut și prin descompunerea unei unde sonore în părțile ei componente, adică în formanții săi caracteristici.

În perioada celui de al doilea război mondial, și după această perioadă, în procesul analizei și sintezei vorbirii se produce o adevărată cotitură prin inventarea spectrografii sonore, în special al tipului „Visible Speech“, care permite să se prezinte vizual trăsăturile acustice ale sunetelor — corelația de frecvență și intensitate, amplitudinea oscilațiilor, schimbarea acestora în timp etc. Deci, prin acest tip de spectrograf numit și sonograf se analizează un semnal complex ca funcție, sonograma indicînd pe verticală frecvența, iar pe orizontală timpul, redîndu-se și intensitatea sunetului.

În anii celui de al doilea război mondial a fost descoperit și principiul funcționării magnetofonului, a înregistrării semnalelor pe bandă magnetică (pe baza așa-numitei polarizări de înaltă frecvență, ce constă în agitatarea într-un ritm rapid a granulelor magnetice ale unei benzi, în scopul fixării lor conform cu semnalele care s-au suprapus acestei agitații), de către von Braunmühl și Weber. După cum se cunoaște, magnetofonul a devenit un aparat indispensabil oricăror cercetări de fonetică experimentală în direcția analizei și sintezei vorbirii.

Utilizarea complexului magnetofon-filtre-spectrograf a determinat o nouă orientare în științele foneticii din ultimul timp în special în ce privește corelația dintre fonetică și fonologie; dacă într-un timp acestea erau considerate științe separate, mai nou, după expresia lui B. Malmberg, se conturează între ele o nouă unitate bazată pe utilizarea aparatului în cercetările de acustică a sunetelor. Sînt remarcabile în acest sens cercetările efectuate de către Martin Joos⁴, (care a folosit primul sonografii pentru analiza științifică a sunetelor), de către Franklin Cooper (în laboratoarele

⁴ Vezi *Acoustic Phonetics*, Baltimore, 1960.

Haskins, New York), de către Roman Jakobson, Gunar Fant și Morris Halle (de la Institutul Tehnologic din Massachusetts), sau cele de la Phonetics Department din Edinburgh etc.

Lucrarea lui Jakobson, Fant și Halle, *Preliminaries to Speech Analysis*, este considerată începutul unei noi etape în analiza acustică a sunetelor, pe baza așa-numitelor *distinctive features*, în număr de 12 perechi, valabile în analiza acustică a oricărei limbi. De mare importanță în stabilirea proprietăților acustice ale vocalelor e și lucrarea lui Gunar Fant, *Acoustic Theory of Speech Production*, din 1960.

Analiza vocalelor și a consoanelor nu pe baze pur fiziologice, ci pe baza calităților lor acustice, pe baza conținutului lor în formanți, a constituit cea mai de seamă realizare pentru viitoarea sintetizare a vorbirii. Astfel urechea omului poate percepe sunetele fie naturale, fie sintetizate, în funcție de păstrarea calităților lor acustice.

Utilizarea metodelor sintetice moderne în lingvistică a deschis largi posibilități pentru cercetările experimentale asupra sunetelor limbii. Ele sînt utilizate în primul rînd pentru a crea limbaj artificial, voce artificială.

Originea metodelor moderne de sinteză⁵ trebuie căutată în vocoderul lui Dudley (1939), care reconstituie un mesaj vocal pornind de la elementele informative furnizate de la un alt mesaj vocal analizat, pronunțat în prealabil la microfon. Vocoderul e compus din 24 de filtre și 2 generatoare de semnal. Semnalele ce intră în filtre sînt transformate la ieșire în 24 de „ordine“ electrice, ce sînt transmise părții de sinteză. Dintre cele două generatoare unul are un spectru continuu adaptat părții melodioase, iar altul, un generator vocalic cu spectru foarte bogat, ce cuprinde întreaga gamă acustică. Semnalele acestor generatoare „atacă“ apoi alte 24 de filtre, identice cu cele de analiză, a căror amplitudine relativă este comandată de o serie de „gating“ electronici comandați de „ordinele“ provenite din filtrele de analiză, care redau game echivalente de importanță egală cu cea pe care i-o atribuie filtrul de analiză, ansamblul lor fiind apoi condus spre un receptor sau magnetofon ce înregistrează vocea artificială astfel obținută. Pe lângă acestea mai există o serie de accesorii ce asigură sistemului o frecvență corespunzătoare și modulează amplitudinea. De menționat că acest vocoder al lui Dudley realizează sinteza pornind de la o analiză prealabilă, de la discursul unui dicator. El realizează mai degrabă o reconstituire controlată a vorbirii decît o sinteză „ex nihilo“, dar e important pentru înțelegerea diferitelor modificări de limbă⁶.

O sinteză veritabilă a vorbirii a fost realizată însă pe bază de sonograme, de pe care s-au reconstituit toate caracteristicile vocii. Această sinteză s-a realizat prin dispozitivul numit „play-back“ în laboratoarele Haskins. Principiul de reconstituire constă în a desena pe o bandă transparentă o sonogramă, după un dicator, sau construită artificial, după anu-

⁵ Vezi și James L. Flanagan, *Speech analysis synthesis and perception*, New York, 1965, p. 222 și urm.

⁶ Abraham A. Moles, *Phonétique et phonation*, Paris, 1966, p. 44—47.

mite reguli. Această bandă trece prin fața unei celule fotoelectrice; pe banda de celuloid se reliefează evoluția formațiilor dați de analiza spectrografică și se proiectează apoi o serie de 50 de fascicule luminoase, pentru a da fiecăruia dintre formații o frecvență convenabilă. Fasciculele luminoase sînt juxtapuse și modulate de un disc de sticlă, pus în rotație de un motor pe care sînt înscrise cu negru modulațiile luminii. Semnalul cules de celula fotoelectrică este amplificat apoi și redat de un microfon sub formă de voce artificială.

Un alt procedeu prin care se realizează sinteza vorbirii este cel utilizat de Gunar Fant începînd din 1956, numit sintetizator de formații. Aparatul acționează ca rezultat al unei combinații între ideea unei comenzi pregătite dinainte și ideea de sinteză, plecînd de la formații, care, după unii lingviști, au devenit ABC-ul foneticii. Prin acest procedeu frecvențele și intensitățile celor 3 generatoare de formații se determină prin deplasarea unui indicator pe o diagramă. Sintetizatorii de formații comportă o bandă de comandă pe care se înscrie evoluția, în funcție de timp, a celor 3 formații principale, comanda permanentă a unui generator de zgomot și frecvența unui generator vocalic, modulația de amplitudine și cîteva alți parametri înscriși pe bandă cu o cerneală conductoare. Banda e derulată apoi într-un sistem de potențiometre constituit din cîteva serii de rulouri de cacuiuc, care vor restitui semnalele electrice.

Alte modele de sintetizatori sînt cele ale lui Matthews, Pierce, și Gutman în laboratoarele Bell, cele bazate pe ordinatori (mașini de calcul) prin diferite programe, în laboratoare din Franța (Strasbourg), Suedia (Uppsala), Anglia (Edinburgh) etc.⁷

În România, de o analiză a vorbirii prin intermediul aparatului se poate vorbi de la începutul sec. al XX-lea, prin activitatea lui Iosif Popovici și Emil Petrovici, la Cluj și a lui Al. Rosetti, la București. Necesitatea utilizării aparatului în studierea părții sonore a limbii a fost văzută și de B. P. Hasdeu, care afirma că pentru o clasificare științifică a sunetelor e nevoie de aparate precise, iar pentru descompunerea sunetelor de tipul „t” e nevoie de o ascultare inversă. El considera necesară și găsirea unei metode de a face vizibilă vibrația sonoră pentru a o putea analiza obiectiv.

Dacă pentru analiza fiziologică a sunetelor s-au utilizat diferite aparate ca: palatograful, chimograful, magnetofonul (pentru ascultarea inversă), cinematografia (pentru segmentare), fonograful și altele, abia după anul 1961, cînd C.C.F.D. din București a fost dotat cu un sonagraf de tipul „play-back”, au început să fie studiate mai intens probleme de acustică a sunetelor, pe baza celor 12 perechi de trăsături stabilite de Jakobson, Fant și Halle, de către Andrei Avram și Valeriu Șuteu.

Care este importanța practică a studiilor de analiza și sinteza vorbirii?

Pe lîngă larga utilizare a foneticii în predarea limbilor străine, în elaborarea metodicii predării cititului și scrisului, în crearea de alfabet

⁷ Ibid. p. 47—50.

pentru popoarele ce încă nu le au, în însușirea unei rostiri corecte și a unei citiri expresive, în fonopedie și logopedie, în școlile speciale, prin analiza și sinteza vorbirii se rezolvă o serie întreagă de probleme din domeniul telefoniei și radiotehnicii, ale mașinilor de informare, care în viitor vor răspunde la întrebări orale ale mașinilor orale de tradus, etc.

„Fonetica experimentală modernă — după opinia lui Bertil Malmberg — a devenit o știință folositoare în cel mai mare grad pentru o serie de discipline practice și în afara lingvisticii, ca tehnica sunetului, tratarea auzului, tratarea defectelor de vorbire, învățarea limbilor străine, transpunerea automată a vorbirii în scris și viceversa”⁸.

Finalizarea cercetărilor de analiză și sinteză a vorbirii își va găsi expresia în construirea unor aparate electrice analoge aparatului de vorbire uman, în posibilitatea transmiterii efective a vorbirii pe canale cu fir sau fără fir, mult mai mult solicitate, în viitor, pe baza asocierii metodelor teoriei informației și fonologiei, permițând astfel aprecierea cantității de informație transmisă de om prin lanțul sonor de foneme. Aceasta e necesar, pentru că acum sistemele de legături din telefonie, de exemplu, sînt construite neeconomic, întrucît ele transmit o mare cantitate de informație neesențială din punct de vedere lingvistic, cînd ideală ar fi transmiterea prin canale doar a acelor semnale ce poartă informație fonologică, adică, care să servească la distingerea unităților limbii⁹.

În prezent diferența dintre capacitatea de transmitere a canalului și cantitatea de informație transmisă prin intermediul limbii sonore e de o mie de ori mai mică, fiind aproximativ egală cu cea a unei dactilografe experimentate sau a unui pianist, care pot transmite semnale cu o viteză de 25 de unități duble de informație pe secundă.

Situația s-ar putea îmbunătăți prin analiza și sinteza automată, în care enunțurile transmise prin canal să fie „purificate”, înlăturîndu-se semnalele de prisos și fiind admise doar semnalele purtătoare de informație; la celălalt capăt al semnalului să fie un aparat care să sintetizeze vorbirea sonoră pe baza semnalelor primite. Acest procedeu ar avea urmări considerabile atît pe plan economic cît pentru rezolvarea comunicațiilor în societate: în locul unui enunț transmis în condițiile actuale pe un canal, putînd fi transmise cîteva zeci de comunicări. În acest sens în U.R.S.S., S.U.A., Japonia, Anglia, Suedia se fac cercetări intense¹⁰.

Cu ajutorul spectrografelor actuale într-o secundă pot fi pronunțate doar cca 10 foneme, fiecare dintre ele purtînd cel mult 7 unități duble de informație, iar numărul maxim de foneme al oricărei limbi din lume nu trece de 80. Deci, capacitatea de transmitere a spectrografului actual conduce la cifre astronomice de modele posibile care ar trebui transmise. Astfel, la o analiză automată a frazelor engleze de lungime medie, de 20

⁸ B. Malmberg *op. cit.*, p. 177.

⁹ R. M. Fano, *The information theory point of view in speech communication*, în *The Journal of the Acoustical Society of America*, 1950, nr. 6, p. 691, apud *Novoe v lingvistike*, II, Moskva, p. 150.

¹⁰ V. Ivanov, *Modelul fonetic și aparatura*, în *Novoe v lingvistike*, II, Moskva, 1962, p. 149.

de cuvinte, prin care mașina de calcul trebuie să-și aleagă cuvintele și să construiască propoziții de aceeași lungime, ar trebui să aleagă din 10^{42} propoziții. Acest număr întrece cantitatea secundelor de la formarea Pământului și numărul centimetrelor ce desparte pământul de cea mai îndepărtată stea¹¹. La cifre asemănătoare ar duce și încercarea de construire a sistemelor unităților purtătoare de sens și combinările lor în semantica limbilor naturale.

Pentru depășirea acestei situații, fonologia își aduce un pretios aport, care, pe baza trăsăturilor distinctive ale fonemelor, permite transmiterea doar a informației, fără alte elemente de prisos, fiecărui fonem fiindu-i corespunzător doar un anumit etalon corelat cu un semnal acustic.

După cum se poate constata, analiza și sinteza vorbirii în etapa actuală, dar mai ales în viitor, are o mare importanță teoretică și practică, vorbirea sintetizată găsindu-și un larg câmp de aplicabilitate.

АНАЛИЗ И СИНТЕЗ РЕЧИ В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ФОНЕТИКЕ

(Резюме)

Автор излагает важнейшие этапы развития исследовательской аппаратуры в области фонетики и показывает широкое поле применения исследований по анализу и синтезу речи в различных секторах деятельности.

SPEECH ANALYSIS AND SYNTHESIS IN EXPERIMENTAL PHONETICS

(Summary)

The main stages in developing phonetical research apparatus as well as the large field of applicability that studies of speech analysis and synthesis have in various spheres of activity are presented in the paper.

¹¹ G. H. Matthews, *Analysis by synthesis of sentences of natural languages*, Massachusetts, Institute of Technology, Memo, 1961—1962.

ESTETICA FRUMOSULUI LA BAUDELAIRE

de
VASILE VOIA

„L'étude du beau est un duel où l'artiste
crie de frayeur avant d'être vaincu“.
(„Le Confiteor de l'Artiste“)

Poet al idealului, Baudelaire nu ignoră atracțiile terestre care ne seduc și întreaga sa operă freamătă de ciocnirile acestui epuizant duel. André Ferran observa că „acest strigăt disperat al sufletului care nu vrea să se prăbușească este una din plîngerile cele mai mișcătoare care s-au făcut auzite după Pascal“¹. Frumosul în conștiința baudelaireană este aspirația spre infinit și infinitul aspirației. Căutarea frumuseții este cheia de boltă a *Florilor Răului*, iar neputința atingerii ei creează drama artistului, ca rezultat al inadecvării sale fatale la ideal. Poetul e răvășit de „infernala dorință“, umilit și revoltat de păcat, de „dubla postulație“. Omul baudelairean este o natură contrastantă, „interferență, cum spunea Sartre, a două mișcări opuse dar egal centrifuge“, una însemnând ascensiune, cealaltă coborîre, „mișcări fără mobil, transcendente...“². Această constantă dualitate umană, „suflet și corp, oroare de viață și extaz al vieții, exprimă supliciul sfîșierii spiritului său. Pentru că el a vrut în același timp să fie și să existe (être et exister), fiindcă a fugit fără întrerupere de existența în ființă și de ființa în existență, el nu mai este decît o rană vie, larg deschisă și toate actele sale, fiecare din gîndurile sale comportă două semnificații, două intenții contradictorii care se domină și se distrug una pe alta. El menține Binele pentru a putea săvîrși Răul și, dacă face Răul, este pentru a aduce omagiu Binelui“³. Chiar straniul și seducătorul titlu; „Les Fleurs du Mal“, stabilește această dualitate, prin raportul dintre *Rău*, un rău metafizic, obsesiv, operă a lui Satan, și *Florile* care evocă, desigur, frumusețea, frumusețea de o emanație demoniacă, răspîndindu-și parfu-

¹ *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris, Hachette, 1933, p. 571.

² *Baudelaire*, Gallimard, 1947, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 99.

murile „corrompus, riches et triomphantes“. Este, cu alte cuvinte, raportul dintre rău și poezie.

Baudelaire reprezintă conștiința unui artist superior care, deși ia act de limitele artei, trăiește o nostalgie a frumosului într-o neconținută aspirație romantică spre perfecțiunea artistică. Frumusețea absolută își are lăcașul în profunzimile cele mai ascunse ale sufletului, iar artistul numai o dată cu moartea va avea revelația ei. În „La Mort des Artistes“ sentimentul eșecului se va asocia cu această speranță funebră:

„C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,

Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!⁴

„Conștiința morții și a neputinței artei dă astfel naștere unei noi arte, unei arte cu desăvârșire modernă“⁵.

Gândirea estetică a lui Baudelaire manifestă o constantă dinamică și diversitate în complexitatea ei. Astăzi critica este tentată să vorbească nu despre „o estetică“ a lui Baudelaire, ci despre „les esthétiques de Baudelaire“⁶. Poetul a trebuit să „inventeze“ mai multe sisteme, cărora apoi le-a „abjurat“ rînd pe rînd. Baudelaire este creator al unei noi concepții despre frumos, concepție care, chiar dacă va fi diferită de la un sistem la altul și care, în cele din urmă, va defini sistemul respectiv, oferă o unitate. Tentativa definiției „Frumosului“, dar a unui „de mon Beau“, din „Fusées“, a dus la revelarea trăsăturilor sale caracteristice. De la bun început, este ceva de „ardent și de trist“, „un pic vag“. Pornind de la un „obiect sensibil“, înfățișarea unei femei, Baudelaire va desprinde elemente ca: misterul, regretul, voluptatea și tristețea, melancolia și lășitate, sau ardoarea, dorința de viață, sau disperarea. Frumosul este învăluit în mister, care ascunde durerea. El sălășluiește într-un templu sacru care nu e accesibil decît Poetului, cel care revelă misterul și interpretează durerea. Frumosul deci este o revelație, dincolo de elementul contingent, un reflex al sufletului. Principala sa trăsătură este sentimentul Nenorocirii (du Malheur). Bucuria este un ornament artificial, pe cînd Melancolia, atît de specifică temperamentului romantic, este intrinsecă spiritului uman. Prototipul frumuseții virile atunci este Satan, — „à la manière de Milton“. După Baudelaire deci, Frumosul „păstrează o înfățișare mistică și seducțiile voluptății. Totuși, în chiar misterul care-l înfășoară în ipoteze și presupuneri, el poartă tristețea sufletelor moderne. Gustul nenorocirii, alcătuit din elanuri decepționate și amărăciune refulată, conferă esteticii lui Baudelaire semnul său de originalitate“⁷.

În lucrările teoretice, poetul, revenind la frumos, îl asociază cu noțiunea de *dublu*: „... Frumosul este întotdeauna, inevitabil, de o compoziție dublă, deși impresia pe care el o produce este una singură; căci dificultatea de a discerne elementele variabile ale frumosului în unitatea de

⁴ Citatele din opera poetului trimit la ediția *Oeuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1961.

⁵ Jean Starobinski, *Sur quelques répondants allégoriques du poète*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France“, april-juin, 1967, p. 412.

⁶ Félix W. Leakey, *Les esthétiques de Baudelaire; le „Système“ des années 1844-1847*, „Revue des Sciences humaines“, fasc. 127, juillet-septembre, 1967, Lille.

⁷ André Ferran, *op. cit.*, p. 212.

impresie nu infirmă cu nimic necesitatea varietății în compoziția sa. Frumosul este format dintr-un element etern, invariabil, a cărui cantitate este excesiv de dificil de determinat, și dintr-un element relativ, circumstanțial, care va fi, dacă vreți, rînd pe rînd sau în ansamblu, epoca, moda, morala, pasiunea... Eu nu cred că se găsește o mostră oarecare de frumusețe care să nu conțină aceste două elemente" (*La peintre de la vie moderne*, I). Problema estetică a Frumosului la Baudelaire este configurată de către unii comentatori, ca Michel Deguy, de exemplu, în termenii metafizici ai tradiției platoniciene, ca „problemă de articulare, sau de «participare», de la multiplu la unul, de la singular la universal, de la individual la ideal"⁸. În Epilogul la „Cratil“, în „Hippias maior“, „Fedru“ sau în „Banchetul“, Platon vorbește despre frumosul în sine care este separat de lucrurile frumoase. Astfel că din punctul de vedere al experienței umane totul se schimbă: „frumosul «în sine», deși original, joacă *pentru noi*, pentru privirea noastră, rolul de «double» [în sensul de copie], în timp ce prin raportarea la Idee, din punctul de vedere al Ideii, dacă se poate spune, lucrurile frumoase sînt acelea care sînt < doubles > [copii]; pentru noi frumosul e cel care trece îndărătul lucrurilor frumoase, în afara contactului direct [hors de prise]⁹. Platon afirmă un Frumos absolut, etern și imuabil, pe care-l caută Socrate. În concepția sa, Frumosul există doar pe planul ideii, desprins de contingent și nerevelat de simțuri, ci cunoscut de rațiune. Acest *sine* (fiind vorba de frumosul în sine) devine în timpul chiar cînd noi vorbim un alt sine „care fără știrea noastră evadează“, nu se mai comportă la fel, și de aceea nu mai este frumos. Frumosului nu-i sînt prin urmare caracteristice varietatea, schimbarea. Dacă Baudelaire gîndește frumosul ca *dublu*, sensul e altul decît la Platon: *dublu* este, cum s-a văzut, ansamblul unui element peren și al unui element schimbător, platonismul invariabilului și relativismul trecător. Dualitatea în artă este consecința dualității naturii umane. „Partea eternă este sufletul în artă, partea variabilă este corpul“¹⁰. Acest element „relativ și circumstanțial“ face evident elementul etern care poate scăpa naturii umane.

Elementul relativ este adeseori bizarul. „*Frumosul este totdeauna bizar*,“ afirma Baudelaire. „Nu vreau să spun că el este înadins, calculat bizar, căci în acest caz ar fi un monstru ieșit din făgașele vieții. Eu zic că el conține întotdeauna o parte de bizarerie, de bizarerie naivă, nevoită, inconștientă, și că această bizarerie este cea care mai ales îl face să fie frumos. Aceasta este înmatricularea, caracteristica sa“ („Exposition universelle, — 1855, Beaux-Arts“). Frumosul, prin urmare, nu mai e separat [de lucrurile frumoase], ca la Platon, ci e confundat cu bizarul. O diferențiere totuși se păstrează chiar în această inseparabilitate a eternului de relativ.

⁸ Michel Deguy, *L'Esthétique de Baudelaire*, „Critique“, août-septembre, 1967, p. 712.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 712.

¹⁰ André Ferran, *op. cit.*, p. 470.

Vorbind despre acest dublu, elementul peren, etern și cel relativ, André Ferran conlucldea că „în fața lui Delacroix și Poe, Baudelaire admitea viziuni de extaz și concepea artistul ca revelatorul mistic al unei lumi transcendente. Iată-l acum în afara planului ideal, participând la viață. Frumosul care încinta în extaz, în viziuni incommunicabile pe autorul „Principiului poetic“, devine accesibil, tot atât de bine, profanului, ca și artistului, prin adăugirea acestui element variabil și circumstanțial“¹¹. Prin legătura cu viața, Frumosul se umanizează. Artistul deci numai în efervescența vieții la care participă va însufleți elementul durabil al Frumosului. Rolul său este, într-un cuvânt, de a extrage „eternul din tranzitoriu“¹². Unitatea eternă e întrezărită prin varietatea sensibilului.

Ideile esteticii Frumosului dezvoltate în lucrări teoretice se regăsesc în opera poetică. Creația baudelaireană pare obsedată de enigma Frumuseții¹³ ale cărei atribute, „déesse et immortelle“, „mystérieuse et passionnée“, „étrange et symbolique“ etc., reamintesc notele definitorii ale Frumosului. Frumusețea e un abis care-l atrage cu vraja ei pe poet. Baudelaire mărturisea în „Mon Coeur mis à nu“ permanenta senzație de abis, „al acțiunii, al visului, al amintirii, al dorinței, regretului, remușcării, frumosului, numărului etc.“. În „La Beauté“ frumusețea ia forme dintre cele mai felurite. O dată primește simbolul de seninătate și majestate al artei antice, fiind „un rêve de pierre“. Apoi devine subjugătoare și malițioasă,

„Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour“,
inspiratoarea pasiunii eterne și tăcute ca materia, iriantă de nenorocire și mister,

„Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris“.

Ideea de mister se va asocia cu aceea de eternitate și de căutare dure-roasă a secretelor Frumuseții de către poet, și totodată cu infinitul care în ochii acestui sculptural „sphinx incompris“ este o tensiune titanică a cunoașterii:

„Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!“

Sonetul e dominat de senzația glacială de statuar. Artistul are sentimentul inaccesibilității atingerii Frumuseții. Ea poate fi cunoscută, sugerează Baudelaire, pe calea studiului auster și nu prin retransarea în imaginație. Poeții sînt „amanții docili“ ai Frumuseții ce-i fascinează cu „oglinzile clare care fac toate lucrurile mai frumoase“ și acest nimb de lumină în care se încheie poemul evocă din nou infinitul Frumuseții și drama aspirației. Este sentimentul inadecvării artistului la idealul Frumuseții a cărei imagine o păstrează clară în spirit, dar căreia nu va reuși să-i dea cu mijloacele de care dispune decît un reflex tern. Este sentimentul inaccesibilei Frumuseți absolute, spre care tinde eroul solar al lui Baudelaire, Icar, ars și el de „l'amour du beau“.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 471.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 472.

¹³ Vezi și Françoise Han, *La recherche douloureuse de la beauté*, „Europe“, nr. 456—457, april-mai, 1967.

Dar gustul infinitului, al cărui sens adevărat i-l va revela experiența sa de artist, continuă să-l atragă pe poet spre abis și disperare. Frumuseții îi va închina un vibrant imn de adorație („Hymne à la Beauté“), dar acum a dispărut acea impresie de sculptural. Originea Frumuseții este incertă și Răul s-a interpus în relațiile sale cu poezia:

„Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme“?

Ideea „frumuseții particulare a răului“, a „frumosului în oribil“ o regăsim în lucrările estetice baudelairiene. Dualismul moral al poetului, dubla postulație a omului se aplică și Frumuseții care este „infernale et divine“, care „verse confusément le bienfait et le crime“. În ochiul ei e cuprins „le couchant et l'aurore“, sărutările ei sînt „un philtre et ta bouche une amphore“, care face „le héros lâche et l'enfant courageux“. Echivocul continuă să domine la întrebarea dacă Frumusețea apare din abis sau din lumile stelare și întreg tragismul se concentrează în versul:

„Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien“.

Frumusețea e bucurie și dezastru, atotstăpînitoare și indiferentă. Ea strivește cu dispreț morții căci giuvaierurile ei sînt Groaza și Omorul. Întruparea concretă cea mai des întîlnită a Frumuseții este femeea voluptuoasă, capricioasă și crudă. Din seducțiile ei face parte Răul, căci îndrăgostitul înclinat spre ea

„A l'air d'un moribond caressant son tombeau“.

Poetul revine obsesiv la căutarea originilor Frumuseții, celeste sau infernale, dar de data aceasta cu conștiința superiorității artistului de geniu:

„qu'importe,

O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!

Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte

D'un Infini que l'aime et n'ai jamais connu?“

Prin urmare, căutarea Frumuseții este o tensiune pe Infinit. Dar depărtarea de romantici e enormă: la aceștia era vorba de un infinit pe plan etic (titanismul romantic e meliorist), pe cînd la Baudelaire este un infinit pe plan estetic. E o dorință de fuziune cu acest Infinit spre care aspiră poetul care, chiar dacă se limitează la o evaziune, ca multe altele la Baudelaire, este cea mai înaltă și cea mai dureroasă. Această tensiune de impetuositate a evadării scade treptat în strofa ultimă, ca rezultat al revenirii la realitate. Elanul a dispărut. Frumusețea, indiferent că vine de la Satan sau de la Dumnezeu, este Înger sau Sirenă, indiferent că dă „rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!“, n-are importanță, dacă este chemată să facă „l'univers moins hideux et les instants moins lourds“. Poetul a recăzut în elementul său apăsător, plictisul, „peisajul interior al lui Baudelaire“, cum l-a denumit Sartre, uritul care ucide sufletul, după ce a călătorit un moment pe tărîmul idealului. Întreaga dramă intelectuală a poetului se consumă între aceste două extreme acut psihologice. Sensul Frumosului și tensiunea căutării la Baudelaire înseamnă o ascensiune dureroasă, sub semnul aceluși dublu al eternului și perisabilului, al absolutului și relativului.

ЭСТЕТИКА ПРЕКРАСНОГО У БОДЛЕРА

(Резюме)

Автор изучает эстетический вопрос прекрасного как в теоретических работах, так и в поэтическом творчестве Бодлера. Прекрасное в его сознании является стремлением к бесконечности и бесконечностью стремления. Это стремление к бесконечности, в эстетическом плане, означает титаническое напряжение познания. Бодлер понимает прекрасное *двойным*, но не в платоновском смысле, а как совокупность постоянного, вечного элемента и элемента переменного, относительного. Эта двойственность в искусстве является следствием двойственности человеческой природы. „Относительный и зависящий от обстоятельств“ элемент выявляет вечный элемент, который человеческая природа может не уловить. Прекрасное больше не разделяется (от красивых вещей) как у Платона, а смешивается со странным. В поэзии Бодлера художник имеет чувство недоступности абсолютной красоты, в результате мучительного искания.

L'ESTHÉTIQUE DU BEAU CHEZ BAUDELAIRE

(Résumé)

L'auteur étudie le problème à la fois dans les écrits théoriques et l'oeuvre poétique de Baudelaire. Le beau, dans la conscience de Baudelaire, est l'aspiration à l'infini et l'infini de l'aspiration. Cette aspiration à l'infini, sur le plan esthétique, implique une tension titanesque de la connaissance. Baudelaire conçoit le beau comme *double*, non au sens platonicien, mais comme ensemble d'un élément éternel et d'un autre, changeant et relatif. Cette dualité en art est la conséquence de la dualité de la nature humaine. L'élément „relatif et circonstanciel“ rend évident l'élément éternel qui peut échapper à la nature humaine. Le beau n'est plus séparé des choses belles comme chez Platon, mais se confond avec le bizarre. Dans la poésie de Baudelaire, l'artiste a le sentiment de l'inaccessibilité de la Beauté absolue en tant que résultat d'une recherche douloureuse.

TOPONIMIA SATELOR GENUNENI ȘI POPEȘTI (JUD. VÎLCEA)

de
M. OROS

Satele *Genuneni* și *Popești* sînt așezate la 21 și respectiv 20 km sud-est de orașul Horezu. Cele două localități sînt înconjurate de păduri și dealuri. Populația acestor sate este în exclusivitate română. Principala ocupație a locuitorilor este agricultura și pomicultura.

Satul *Genuneni* este o așezare relativ veche. Prima atestare sigură, identificată de noi, este însă destul de tîrzie, și anume din anul 1614, cu același nume ca și azi; în documentul respectiv al moșnenilor din *Genuneni* se arată că o moșie din hotarul satului a fost cumpărată „din partea lui Vidat încă în zilele Mihniei Vodă“, adică pe la anul 1508—1509¹. Creдем însă că satul este mult mai vechi decît această dată.

Numele satului are la bază apelativul *genune* „bulboană, loc cu apă liniștită într-un repeziș“² + sufixul „local“ *-eni*³.

Satul *Popești* este atestat începînd cu anul 1557⁴. *Popești* < n. p. *Pop(a)* + suf. *-ești*.

Toponimele cele mai importante din cele două sate sînt numele râurilor *Bistrița* (G) și *Luncavăț* (P)⁵. Rîul *Bistrița* izvorăște din Munții Căpățînei și se varsă în Olt în comuna Băbeni. Acest hidronim este atestat în documente din anul 1508, cînd Mihnea Vodă dăruiește cîteva sate „mănăstirii cu hramul fecioarei Maria, înălțată pe rîul numit *Bistrița*“⁶. Mai tîrziu și mănăstirea a primit numele rîului *Bistrița* < sl. *Bystrica* „repedea“.

Rîul *Luncavăț*, care curge prin satul *Popești* și se varsă în Olt la sud de Băbeni, este atestat în documente începînd cu anul 1615⁷. N. Drăganu

¹ Documente privind istoria României, B. Țara Românească, vol. II, București, 1951, p. 247 (abreviat DIR).

² DA, vol. II, partea I, p. 248.

³ Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963, p. 512.

⁴ DIR, B. Țara Românească, vol. III, p. 59.

⁵ Litera (G) arată că numele topic respectiv este din satul *Genuneni*, iar (P) din satul *Popești*.

⁶ DIR, B. Țara Românească, vol. II, p. 247.

⁷ *Ibid.*, p. 404.

afirmă că „*Cernișoara, Oltețul și Luncavățul* sînt derivate românești, cel dintîi cu un sufix de origine latină, celelalte două din urmă cu un sufix de origine slavă⁸. Nu putem fi de acord cu părerea lui N. Drăganu, deoarece în limba română nu există un sufix *-avăț*. Acest toponim este incontestabil slav. Tratamentul *un* al vocalei nazale sl. c. *ǫ* ne-ar putea face să credem că *Luncavățu* este un toponim foarte vechi, și anume din perioada în care în graiurile sud-slave orientale (graiurile macedo-bulgare) vocala slavă comună *ǫ* era în stadiul *o* nazal, ca în apelativele *muncă, luncă, scump* etc. Este însă bine cunoscut faptul că pe teritoriul țării noastre nu avem toponime cu *un* sau *um* în locul vocalei sl. c. *ǫ*. Credem că slavii, în perioada asimilării lor de către români au pronunțat vocala sl. c. *ǫ* din acest toponim ca un *ă* nazal. O formă ca **Lăncavăț, *Lîncavăț* a fost apropiată de români de apelativul *luncă*, devenind *Luncavățu*⁹.

Un element deosebit de important în toponimia celor două localități îl constituie numele diferitelor părți ale satului, ele reflectînd condițiile social-istorice în care s-au dezvoltat aceste sate. Partea de vest a satului *Genuneni* poartă numele *Moșteni* sau *Moșneni*, toponim format de la apelativul *moșnean (moștean)* „om liber“. În partea de sud-vest a *Genuneni*-lor a fost un schit construit în secolul al XVI-lea, ceea ce i-a făcut pe oamenii de aici să numească acea parte a satului *Schitu*. Partea de sud a localității este cunoscută sub numele de *Mînailești*. Această parte a satului în secolele XVI-XVII era un sat aparte, cu timpul însă el s-a contopit cu satul *Genuneni*¹⁰. *Mînailești* este pluralul de la *Mînailescu* < *Mînaîlă* sau *Mănaîlă* (în documente este atestată și forma *Mănailești*) < *Manuel* respectiv *Emanuel*¹¹.

Subdiviziunile satului *Popești* sînt următoarele: *Ciumulești*, parte a satului bîntuită de ciumă în anii 1912—1913; *Mehedinți*, cătun: „în această parte a satului s-au așezat trei familii de țărani veniți, în jurul anilor 1800, din *Mehedinți*“ (MI); *Drumul lui Cuza*: „aici s-au construit case în urma reformei lui *Cuza*“ (MI).

Din numărul mare de nume topice existente în cele două localități vom analiza doar pe cele care ni s-au părut mai interesante și mai semnificative, iar la sfîrșitul articolului publicăm un mic glosar care cuprinde toate numele topice de pe teritoriul celor două sate.

Majoritatea numelor topice din aceste localități, așezate între dealuri pe un teren foarte accidentat, denumesc variatele forme de teren, numărul lor ridicîndu-se la 30% din totalul toponimelor de aici. Reținem dintre ele următoarele: *Crivina* (P), arături. În localitățile de care ne ocupăm apelativul *crivină* este folosit într-o accepție mai largă, sensul lui fiind mult generalizat față de sensurile indicate în DA¹². Acest apelativ nu-

⁸ Nicolae Drăganu, *România în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei și a onomasticeii*, București, 1933, p. 557.

⁹ E. Petrovici, *Daco-slava*, în „Dacoromania“, vol. X₂, p. 247.

¹⁰ DIR, B. *Țara Românească*, vol. II, p. 337 și vol. III, p. 213—14.

¹¹ N. A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, București, 1963, p. 100.

¹² DA, vol. I, partea II, p. 416.

mește terenul de pe malul unui râu, fără nici un fel de referiri la natura (proprietățile) lui, sau la vegetația care crește pe el. În *Gîrlici* (G), vale îngustă. Din cele cinci sensuri ale apelativului *gîrlici* indicate în DA, DM reproduce doar pe următoarele două: 1. Gîtul unei sticle, 2. Intrare într-o încăpere mai largă. Și acest apelativ este folosit în satele de care ne ocupăm într-un sens mai larg și anume acela de „intrare, cap de vale, estuar“ (ID). În *Ponoare* (G), pădure și pășune pe un teren foarte accidentat: *ponor* „coastă prăpăstioasă formată prin prăbușirea, ruperea sau alunecarea unor straturi; povirniș“¹³, cf. și verbul *a se ponori* „a se surpa, a aluneca pămîntul“ (BD). În *Șleu* (G), vale: *șleu* „drum natural de care, vale, șanț plin cu apă“ (ID). *Hududoiu Mangului* (G), vale foarte adîncă < *hududoiu* „vale strîmtă și adîncă pe unde curge o apă zgomotoasă, rîpă“ < n. p. *Mangu*. În *Bîrici* (G), arături și livezi pe un deal mic. DA înregistrează verbul *a bîrica* „a se cătăra“. În satul Genuneni nu este cunoscut verbul *a bîrica*, în schimb sînt cunoscute sensurile substantivului *bîrică* „deal, coastă mică“ (ID). Credem că verbul *a bîrica* provine din substantivul *bîrică*. La *Hiroagă* (G), vale mică și rîpoasă: *hiroagă*, forma mai puțin răspîndită a apelativului *viroagă*. *Padina* (G P), fînațuri pe un platou < *padină* „loc mai așezat pe creasta unui deal, platou“.

Dintre numele topice care denumesc arăturile, fînațurile, pădurile, drumurile etc. vom menționa doar cîteva, celelalte avînd o etimologie foarte clară. *Branîște*, pădure de stejar. În aceste sate apelativul *braniște* are doar sensul de pădure¹⁴. *Comarnic* (G), arături și fînațuri: cf. *comarnic* „colibă mică în care locuiesc ciobanii, umbrar pentru ciobani“. Probabil cîndva pe acest loc a fost o colibă. *Conacele* (P), ochi de pădure unde a fost țarc pentru vite: cf. *conac*, „loc, popas de odihnă“. *Drumu Sărarilor* (G; P), drum de care; el, este un toponim vechi și se întîlnește aproape în toate satele de la Ocnale Mari și pînă la Drăgășani. Pe acest drum era transportată sarea cu căruțele sau pe cai. *Dirjanu*, (G), deal acoperit de pădure de foioase < n. p. *Dirjanu*. *Fața* (P), pădure pe partea sudică a unui deal. Numele i se datorește faptului că e cu fața la soare (MI). În *Făsuiște* (G), grădină < *făsu* „fasole“ + suf. *-iște*. În *Jaroste* (G), arături provenite în urma defrișării pădurii prin ardere < *jar* + suf. *-oste*. În *Leși* (G), fînațuri și pășune presărate cu tufișuri < *leş* „grămadă de lemne, mărăciniș“ (ID). În *Leurdă* (P), arături și fînațuri < *leurdă* „usturoi sălbatic“ (MI). În *Plecșoare* (G), pășune săracă cu iarbă puțină și mică. În *Runc* (G), arături; *runc*¹⁵ „deal în formă de semicerc“ (ID). În *Socet* (G), pădure mică < *soc* + suf. *-et*. La *Bocșe* (G), loc unde au fost *bocșe* „gropi în care ardeau lemne pentru făcutul cărbunilor“. La *Prastol* (P), locul unde a fost vechea biserică: „după ce se surpă biserica se îngrădește locul unde a fost altarul și unde se păstrează moaștele“ (MI) < *pristol*. La *Teasc* (G), arături pe malul râului Bistrița < *teasc* „capcană pentru anumite animale“. *Prigonirea* (G), arături < verbul *a prigoni* „a lua cu jașca, prin

¹³ DM, p. 641.

¹⁴ Pentru celelalte sensuri ale apelativului *braniște* vezi DM, iar pentru diferitele toponime formate de la el vezi Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 86 și 440.

¹⁵ Vezi și Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 23, 361 și 458.

judecată nedreaptă, pământul de la moșneni“ (ID). *Secile Mari* și *Secile Mici*, poiene în pădure provenite în urma defrișării. Credem că aceste toponime au la bază „...apelativul *secătură* «tăietură de pădure», laz, runc“¹⁶. *Su Buda*, arături < *budă*. Dintre numeroasele sensuri ale apelativului *budă* credem că în cazul de față cel mai potrivit este acela de „pădure, loc împădurit“. *Știubeiu lui Stan: știubei* „fântină adâncă“ (BD). *Urlătoarea* (G), loc pe riul Bistrița. Probabil aici a fost o cascadă și în cădere apa urla¹⁷.

GLOSAR

Numele topice de pe teritoriul satului Genuneni

<i>Aninoasa</i> , fînături	<i>La bocșe</i> , pășune
<i>Apa roșie</i> , baltă	<i>La Grădescu</i> , arături
<i>Bistrița</i> , riu	<i>La goruniș</i> , pădure
<i>Braniște</i> , pădure	<i>La hiroagă</i> , pășune
<i>Budulanu</i> , arături	<i>La mesteceni</i> , pădure
<i>Chiriloaia</i> , vale	<i>La ripă</i> , vilcea
<i>Comarnic</i> , arături	<i>La sora</i> , arături
<i>Covergi</i> , pășune	<i>La teasc</i> , arături
<i>Crivina</i> , arături	<i>La trupini</i> , pășune
<i>Dirjanu</i> , pădure	<i>La zăgaz</i> , dig pe Bistrița
<i>Drumu luncii</i> , potecă	<i>La ulm</i> , arături
<i>Drumu sărarilor</i> , drum de care	<i>Lunca</i> , arături
<i>Dumbrăvița</i> , pădurice	<i>Malu cu chica</i> , deal
<i>Făget</i> , pădure	<i>Malul calului</i> , deal
<i>Gruiețe</i> , arături	<i>Mălurelu</i> , arături
<i>Hebedeu</i> , vale	<i>Meiște</i> , deal
<i>Hududoiu Mangului</i> , vale	<i>Meret</i> , livadă de meri
<i>Izlazu bisericii</i> , fînături	<i>Moșteni (Moșneni)</i> , parte a satului
<i>În chilii</i> , deal	<i>Ogrăzi</i> , livadă
<i>În duji</i> , livadă	<i>Padina</i> , fînături
<i>În fâsuiște</i> , grădină	<i>Peret</i> , livadă de peri
<i>În girlici</i> , vale	<i>Peste riu</i> , parte a satului
<i>În jaroste</i> , arături	<i>Peste vale</i> , arături
<i>În leși</i> , pășune	<i>Pietriș</i> , deal
<i>În pașiște</i> , pășune	<i>Pleșa</i> , platou
<i>În ponoare</i> , pășune	<i>Poarta luncii</i> , arături
<i>În pleçoare</i> , pășune	<i>Poiana cu ferigă</i> , arături
<i>În runc</i> , arături	<i>Poiana lungă</i> , arături
<i>În socet</i> , arături	<i>Prigonirea</i> , arături
<i>În sleu</i> , vale	<i>Ripa șoimului</i> , vale
<i>În șorliță</i> , arături	<i>Ripa viezuinii</i> , vale
<i>Între butoaie</i> , dealuri	<i>Rotunda</i> , arături
<i>În tufă</i> , pădure	<i>Săcătura</i> , deal
<i>În birici</i> , coastă mică	<i>Secile mari</i> , poiană

¹⁶ M. Homorodeanu, *Din trecutul Munților Apuseni. Istoricul comunei Săcătura (Vadu Moșilor) oglindit în toponimie*, în „Studia Universitatis Babeș—Bolyai“, Series Philologia, Fasciculus I, 1967, p. 105.

¹⁷ Informatorii din satul *Genuneni* au fost: Ionescu Dumitru (ID, 48 ani) și Bădulescu Dan (BD, 20 ani), iar din *Popești Mihăiescu* Ion (MI, 80 ani).

Secile mici, poiană
Schitu, parte a satului
Su buda, arături
Sub buda, arături
Țarina, arături
Țuțur, izvor

Valea Melcerii, pîriu
Valea plopului, vilcea
Vilaia, arături
Ulița bisericii, stradă
Uriătoarea, loc pe Bistrița

Numele topice de pe teritoriul satului Popești

Balta cu linte, loc mocirlos
Băloaia, pășune și arături
Bolovanu, livadă
Canalu văii runcului, vale
Casele fugarilor, urme de bordeie
Ciumulești, parte a satului
Conacele, loc de popas în pădure
Cotoșmanu, pădure
Crivina, arături
Culmea Genunenilor, deal
Dealul Mădoia, pășune
Dealul Manii, pășune
Dealul schitului, pășune
Delușelu, fînațuri și pomi
Drumu lui Cuza, parte a satului
Drum sărarilor, drum de care
Fața, pădure
În cîmp, arături
În frasinii, livadă
În groși, pășune
În leurdă, teren noroios
În luncă, arături

La prastol, locul unde a fost vechea biserică
La Ungureanca, arături
Luncavățu, rîu
Matca Firiștii, pîriu
Mehedînți, cătun
Păpușoiu, deal
Păriu Șuichii, vale
Pe mal, arături
Podu Luncavățului
Poiana mare, fînațuri
Sub rîpi, pășune
Știubeiu lui Barbu, fîntînă
Știubeiu lui Stan, fîntînă
Șușa, șosea
Toiul lui Iliuță, baltă
Valea mare, pîriu
Valea pîriului, vilcea
Valea runcului, vilcea
Valea ursului, pîriu
Valea urzicii, vilcea

ТОПОНИМИКА СЕЛ ДЖЕНУНЕНЬ И ПОПЕШТЬ (УЕЗД ВЫЛЧА)

(Резюме)

Исходя из мысли, что в топонимике отражаются основные общественно-исторические события, автор анализирует важнейшие топонимы, встречающиеся в сёлах Дженунень и Попешть. В конце статьи публикуется небольшой глоссарий, содержащий все топонимические названия, распространённые на территории вышеупомянутых сёл.

LA TOPONYMIE DES VILLAGES DE GENUNENI ET DE POPEȘTI
 (JUD. DE VÎLCEA)

(Résumé)

Partant de l'idée que la toponymie reflète souvent les principaux événements de l'histoire sociale, l'auteur analyse les toponymes les plus importants des villages de Genuneni et de Popești. On donne à la fin de l'article un bref glossaire, comprenant tous les toponymes du territoire des deux villages.

LE MYTHE CHEZ JEAN GIRAUDOUX¹

MARIA CĂPUȘAN

Le théâtre succès de la belle époque, celui d'un François de Curel, d'un Paul Hervieu ou d'un Henry Bernstein, pouvait sans hésitation inscrire en épigraphe un mot d'Alexandre Dumas-fils, qui définissait son idéal dramatique par cette formule laconique. „[connaître] l'homme comme Balzac et le théâtre comme Scribe“². Or, après 1920 — car c'est à partir de ce moment-là que la crise des valeurs traditionnelles trouve un écho plus ample dans le théâtre — plus d'un dramaturge évitera d'étudier un cas d'amour ou de conscience, à résonance strictement délimitable pour un certain milieu ou un certain aspect ou tare de la vie sociale. Une pièce, même si elle parle d'amour, ne sera plus en premier lieu un drame d'amour, ou si elle choisit son sujet dans les siècles passés ne sera plus un vrai drame historique. Le héros sera plus ou moins éloigné du concept traditionnel de personnage, dans le sens strictement réaliste; il sera beaucoup moins la manifestation d'une passion dominante ou le type représentatif d'une certaine catégorie sociale qu'un homme, tout court, aux prises avec son destin humain. Une telle littérature trouve, tout naturellement, une expression privilégiée dans le mythe, avec son poids indéniable d'universalité; et c'est surtout à la scène que sied la pureté à la fois lapidaire et riche d'une multitude d'échos possibles qui est celle de tels sujets. En commençant par *Saül* ou *Le roi Candaule* de Gide, jusqu'à l'*Antigone* de Jean Anouilh, la fable biblique ou grecque a fourni une matière inépuisable à la scène française, à laquelle viennent s'ajouter les nouveaux mythes de notre âge, l'Enfer de *Huis-Clos* ou la divinité étrange de Godot. Depuis les premières adaptations de Cocteau jusqu'aux transpositions les plus insolites, on s'ingénie à marier l'éternel combat de l'homme et de son destin avec les exigences de la contemporanéité.

¹ Fragment tiré de la thèse de doctorat intitulée *Évasion et révolte dans le théâtre français contemporain*.

² Al. Dumas, fils, Préface à *Un père prodigue*, in Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Seghers, 1963, p. 241.

Sous ce rapport, l'oeuvre dramatique de Jean Giraudoux fait preuve d'une admirable constance. L'homme et les dieux s'y trouvent face à face dans la confrontation plus souriante d'*Amphytrion* 38 mais aussi dans le combat plus grave de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Quoi qu'il en soit, ce n'est plus le sort gracieux et bienveillant qui régissait l'existence lisse et sans ombres de Simon (*Simon le Pathétique*) ou de Susanne (*Susanne et le Pacifique*) pas même celui qui, somme toute, arrange les choses dans *Intermezzo*, mais un autre, plus terrible et mystérieux, qui se rapproche de la Moire antique, car „l'action tragique n'a jamais consisté depuis la naissance de la tragédie qu'à projeter la fatalité sur un être choisi”³. Mais si l'auteur lie, comme de coutume, la notion de tragédie à celle de destin, il y a lieu de se demander ce qu'il entend exactement par ce terme. Il le définit d'ailleurs de façon expresse par une formule d'une extrême concision; c'est „la forme accélérée du temps”⁴. Elle permet d'éclairer la structure même des pièces girauduciennes; située dans le relatif de la durée, toute entreprise humaine, toute réussite, doit être suivie, sans contredit, par la déchéance. Aussi le moment de plénitude atteint par la vie d'une cité appelle-t-il de façon inévitable le désastre — que ce soient Béthulie, Troie ou Argos — aussi l'amour merveilleux de Hans et d'Ondine est-il voué dès le début à l'infidélité et ce n'est là qu'une question de temps; ce sera aussi sur Judith, qui semblait incarner la perfection féminine, que s'arrête le choix de Dieu pour le sacrifice. Le dramaturge peut s'offrir parfois le rôle de l'illusionniste: non pas choisir toujours le moment de crise, qui n'est que la manifestation instantanée de ce désastre, mais opérer lui-même le raccourci fulgurant d'une lente et insaisissable progression du mal pour atteindre à la densité maxima, chargée d'une violence insoupçonnée. C'est surtout le cas d'*Ondine*, mais dans *Electre* aussi ce procédé de raccourci est présent par la croissance des Erynies, qui semble suggérer que la durée réelle y est hardiment condensée. Dans d'autres pièces, Giraudoux s'arrête, selon la tradition, sur les moments privilégiés où le Temps lui-même semble oeuvrer en quelques heures ce que, en général, il met plusieurs années à accomplir. Mais une pièce comme *La guerre de Troie n'aura pas lieu* est, du point de vue temporel ouverte sur une période beaucoup plus étendue. Ce n'est qu'un prélude à ce qui va suivre, la minute prémonitoire de la vraie tragédie.

C'est devant l'implacabilité d'un tel destin que vont se plier des „élues” telles que Judith, qui s'enterre vivante dans une fausse vérité, qui n'est pas la sienne, ou Electre qui va, malgré tout jusqu'au bout de sa fatalité intérieure. Giraudoux fait donc appel à des thèmes éprouvés — on n'ose pas dire des sujets — tirés de la Bible ou des mythes grecs, mais sa manière de les aborder est tout à fait originale et spécifique. Un point qui s'impose dès le début — et, en cela, il est à côté d'un Coc-

³ Jean Giraudoux, *Racine*, in *Littérature*, Grasset, 1941, p. 33.

⁴ Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, in *Théâtre*, II, Grasset, 1958, p. 250.

teau — c'est le ton nettement contemporain qu'il cultive. Il ne dédaigne pas généralement le jeu d'anachronismes qui sert à vaincre le hiératisme des héros que la légende nous a légués, pour leur insuffler une humanité plus proche du XX-ème siècle. On ne craint pas les allusions précises à des événements contemporains, qui donnent au public le sentiment qu'au fond c'est bien de lui qu'il s'agit. Et pourtant, l'aimable langage diplomatique d'Hector et d'Ulysse (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) ou les soucis domestiques l'Alcmène (*Amphytrion* 38) ne tendent pas à rendre les personnages de vrais citoyens de ce siècle. Une fois coupées les racines sacrées, rituelles, de l'histoire, la notion de temps mythique est difficilement concevable, il existe le danger de situer la fable dans un temps historique précis, ayant, en dernière instance les mêmes dimensions et attributs que le temps de la réalité quotidienne. (Roland Barthes va même jusqu'à affirmer que le seul lien possible entre le spectateur moderne et l'*Orestie* d'Eschyle est celui du point de vue historique⁵). Or, en arrachant la fable à un passé strictement précisé, l'anachronisme ne la fixe pas non plus définitivement dans le présent, mais rend possible de la situer dans une dimension temporelle qui échappe à l'écoulement historique, dans un éternel dépourvu de ses attributs sacrés. C'est ainsi que prend naissance ce temps spécifique à certaines pièces mythiques modernes, qui étant à la fois jadis et aujourd'hui, s'épure et s'élève au dessus de l'accidentel pour conférer à l'aventure humaine son poids d'universalité. Sans doute ce point d'ambiguïté nécessaire est une réussite de virtuosité, car si le lesté de quotidien pèse trop lourd, le souci de réalisme risque d'enliser totalement la fable dans une durée et dans un lieu qui en limitent à l'extrême la valeur symbolique.

Malgré le changement de registre, le point de départ des pièces de Jean Giraudoux est, quant aux faits proprement dits, conforme à la tradition: lorsque le rideau se lève, Jupiter se prépare à rendre visite à Alcmène, la ville de Béthulie est sous la menace d'Holopherne et supplie Judith de la sauver, les Grecs sont devant les murs de Troie, Oreste est revenu à Argos et rencontre Electre, rongée par la haine pour sa mère. Mais les événements prennent bientôt une tournure inattendue. Non pas que le destin ait changé brusquement ses desseins — ses exigences restent toujours les mêmes. C'est dans les héros mêmes qu'il faut découvrir la cause de ces troubles, dans cette zone de liberté, de libre arbitre que l'auteur a ménagé dans la plupart d'entre eux. Car Alcmène n'est pas la mortelle enchantée de trahir son mari avec un dieu, elle essaie de toutes ses forces de s'y opposer, Judith n'entend point en elle les appels de la sainteté et du sacrifice, Holopherne n'est rien moins qu'un tyran borné et sauvage — il représente au contraire l'homme qui se passe des dieux pour jouir à son aise de l'accord avec la nature. Hector et Andromaque tentent d'éviter la guerre, et Egisthe est prêt à prouver qu'au-delà de l'assassin et de l'amant, il existe en lui un vrai roi, décidé à lutter pour

⁵ Roland Barthes, *Comment représenter l'antique*, in *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 71—79.

le bien de la cité. Tous ces hommes se débattent entre les mailles du sort, ils s'opposent de leur mieux à devenir l'image que la fatalité et la légende exigent d'eux. C'est toujours sous ce double aspect que le problème se pose chez Giraudoux, c'est la forme que prend chez lui la révolte humaine contre le destin, et c'est un point qui sépare nettement l'auteur d'*Ondine* d'un Jean Cocteau. Chez ce dernier, malgré la hardiesse dans la modernisation des thèmes antiques, qu'il enrichit de résonances oniriques, la machine infernale n'a pas un seul moment de défaillance, Oedipe et Orphée apparaissant totalement écrasés par le fatalité. Or, chez Giraudoux, grâce à ce refus de se conformer à des patrons établis d'avance, les pièces gardent toujours un élément de surprise et évitent parfois jusqu'au dernier moment le déroulement connu. C'est ce qu'affirme un titre comme *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Sous ce rapport, elles se rapprochent de la structure shakespearienne, plus riche en détours. Il arrive même que les événements prennent, à un moment donné, la tournure voulue par les humains, grâce à leurs moyens efficaces de persuasion. Le grand débat entre Hector et Ulysse se clôt de façon favorable; deux hommes, deux chefs, deux élus se sont rencontrés, et les paroles de chacun d'entre eux ont trouvé écho dans l'esprit et le cœur de l'autre. C'est là une victoire des moyens humains de persuasion, du pouvoir du langage. Car Giraudoux se montre, comme toujours, confiant dans ce merveilleux instrument de la raison, et il ne semble pas être de ceux qui le mettent en doute. Ses personnages font de même. C'est avant tout par un beau discours que Judith se prépare à convaincre Holopherne:

Judith: Toutes les armes découvertes et cachées, je les aurai. La plus dangereuse pour Holopherne, je l'ai déjà.

Suzanne: Le poison?

Judith: Pas exactement. Mon langage. L'homme est bavard, Suzanne. Certes, toutes les variétés de Judith, je les suis aujourd'hui. Je vais là-bas en jeune fille ignorante devant un homme grossier, en jeune fille rusée devant un général sans contrôle, en envoyée d'une ville auprès d'un vainqueur. Mais j'y vais surtout comme l'enfant au temple, pour répondre à une question, à toute une série de questions que j'ignore, mais dont seul mon langage a la clef. En fait, toute la journée je ne me suis guère préparée à une offre de mon corps, mais à une espèce de concours d'éloquence. J'ai soigné ma voix, j'ai mangé à peine. Ce que je ressens, c'est moins un éblouissement de martyr, qu'une sourde pression de discours, de raisonnements, destinés à prouver je ne sais quoi, mais que je prouverai. D'une phrase, Suzanne, j'ai déjà convaincu de plus obstinés, brouillé le désir de plus frénétiques. D'un mot et d'un sourire⁶.

Egisthe aussi s'entête à prouver à Electre, par la parole, qu'il a raison. Et ce sera Giraudoux, théoricien, qui confiera au langage, à sa forme même, une haute mission: „Notre époque ne demande plus à l'homme de lettres des oeuvres /.../ elle lui réclame surtout un langage. Ce qu'elle attend, ce n'est plus que l'écrivain, comme le bouffon au roi

⁶ Jean Giraudoux, *Judith*, in *Théâtre*, I, Grasset, 1958, p. 254.

heureux, lui dise ses vérités dans des romans ou des pièces anodines et réussies, critiques aussi méprisables que des flatteries. C'est qu'il lui révèle sa vérité à lui, qu'il lui confie, pour lui permettre d'organiser sa pensée et sa sensibilité, ce secret dont l'écrivain est le seul dépositaire: le style⁷.

Mais -est-ce seulement ironie ou plutôt sagesse désabusée de la part de l'auteur ?- le langage se montre, en fin de compte, inefficace. Le destin frappe — parfois juste au dernier moment — et impose le dénouement voulu d'avance, malgré l'illusion de liberté qu'il avait laissée, pendant un bref interlude, à ses victimes, malgré leur confiance dans la force de la parole. Il frappe brutalement, par des faits, qui jaillissent d'une couche plus profonde que la raison et le langage raisonné, de la zone des instincts et de la fureur sacrée. Car *Electre* est immunisée contre tout argument logique, sa soif de justice intégrale, son intransigence totale trouvent leur source dans son moi le plus enfoui qui la pousse à agir, et elle est entièrement dominée par sa haine. Sous ce rapport l'*Electre* de Sartre [*Les Mouches*] lui doit beaucoup. Dans *La guerre de Troie*, ce seront l'entêtement et la bêtise de Démokos et d'Oïax, la stupidité d'Hélène, petite femme poupée sans cervelle, qui serviront d'instruments au destin. C'est toujours du côté faible vulnérable de l'homme que le destin se sert pour accomplir ses desseins.

Cette réaffirmation violente du destin dans le final de ces pièces est beaucoup plus qu'une simple concession par le retour à la convention littéraire, motivé, selon Jacques Guicharnaud, par la préciosité de l'auteur qui exigerait des solutions „well known“. Le critique conclut donc que: „le dénouement est fidèle à l'histoire moins parce que l'intrigue y mène mais plutôt parce que l'oeuvre doit se conformer à une idée de la légende⁸. Mais, à notre avis, on ne peut pas nier la portée philosophique de ce parti pris de Giraudoux. Ce n'est pas là une simple concession au goût du public, qui attend que tout rentre dans l'ordre, dans le genre de certains coups de théâtre des dénouements de Molière. Surtout que cette mise en ordre, selon la légende, signifie, le plus souvent, catastrophe et anéantissement. C'est là sans doute qu'il faut chercher la réponse dans le conflit entre l'homme et le destin, une réponse qui d'ailleurs n'est pas favorable à l'homme, car la fatalité s'y manifeste par son côté maléfique. Les aléas de cette force qui détermine le cours des événements restent d'ailleurs au-delà de la compréhension humaine, et parfois d'un tel arbitraire que l'on peut prononcer à propos de l'auteur d'*Electre* le mot absurde. Du point de vue humain, il existe sans doute une absurdité dans le fait de frapper presque toujours dans ce qui pouvait signifier une réussite — que ce soit homme ou cité. A part son penchant pour les spectacles ensanglantés, les desseins du sort restent les plus mystérieux,

⁷ Jean Giraudoux, *Discours sur le théâtre*, in *Littérature*, Grasset, 1941, p. 239.

⁸ Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*, Yale University Press, New Haven, 1961, p. 33.

(Il ne s'agit sans doute pas de la volonté d'un Dieu chrétien. Il n'est, chez Giraudoux, même lorsqu'on prononce son nom, qu'une divine absence, qu'une indifférence hautaine à l'égard des hommes, ou tout au plus un sourire lointain pour certains „élus“.) Mais, à la différence de l'absurde camusien, qui a perdu les moindres attributs divins pour se réduire à la marche même de l'univers, étant immanent au monde, cette force qui agit sur la vie des hommes se définit comme transcendance et se manifeste par une finalité qui en l'occurrence, coïncide avec la tradition mythique.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* on envisage même une certaine explication matérialiste des causes de la guerre: „Les autres pensent, dit Ulysse à un moment donné, que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile. Ils pensent qu'ils sont à l'étroit sur du roc. L'or de vos temples, celui de vos blés et de votre colza, ont fait, à chacun de nos navires, de vos promontoires, un signe qu'ils n'oublient pas. Il n'est pas très prudent d'avoir des dieux et des légumes trop dorés“⁹. Mais ces raisons économiques ne constituent pas une explication qui prenne le dessus sur les autres. Ce qui est sûr, c'est que la version „officielle“ qui sera accréditée par la légende n'est qu'un faux semblant. L'amour parfait de Pâris et d'Hélène, qu'Andromaque arrive à réclamer pour que tout prenne un sens au moins, si la catastrophe est inévitable, n'existe pas en réalité. Judith aussi va accepter le titre de sainte tout en sachant quel mensonge il contient. Giraudoux se plaît souvent à mettre en lumière les dessous d'une réalité qui apparaît ainsi plus prosaïque, mais surtout plus complexe et contradictoire, jusqu'à l'ambiguïté. Car entre les deux vérités qui s'affrontent dans *Electre*, l'intransigeante justice intégrale de l'héroïne ou la sagesse pratique, utilitaire, d'Egisthe, il est difficile de choisir.

Par ses pièces „antiques“, Giraudoux propose au spectateur un monde de contradictions où les grandes lignes directrices du mythe sont enrichies d'un vaste arabesque d'ambiguïté, de telle manière que le point final, tout en respectant la tradition apparaît insolite. Et une pièce de Giraudoux reste toujours une question ouverte sur la vraie signification de l'aventure humaine.

Mais tout inattendu que paraît le coup du destin, il n'en est pas moins définitif et sans réplique possible. La tentative humaine d'émancipation reste un interlude dans le mouvement de l'univers, dont la démarche est réglée d'avance. Il existe dans le théâtre de Jean Giraudoux toutes les prémisses de la tragédie, les termes d'un grand conflit tragique y sont nettement exprimés: l'homme confiné à lui-même, une fatalité qui impose ses desseins mystérieux. Et pourtant, le mot „tragédie“ ne convient pas parfaitement à ces créations, bien que maints exégètes¹⁰ l'emploient

⁹ Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, in *Théâtre*, II, Grasset, 1958, p. 324.

¹⁰ R. M. Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1947, passim.

comme un fait qui va sans dire. Mais, tout de même, il semble qu'il y ait là trop d'ambiguïté qui les baignent et surtout, malgré le tragique potentiel du conflit, la vision de l'auteur se refuse à aller jusqu'au bout dans ce sens. Il y a chez lui une volonté obstinée à nier la tragédie, à garder coûte que coûte ce sourire, cette teinte d'ironie qui établit une distance par rapport au personnages et ne permet pas une véritable communion, cet air de jeu gratuit, de détachement. Il existe aussi cet horreur du pathétique, de tout ce qui pourrait frôler la grandiloquence. Jusqu'au bout, Giraudoux biaise, se dérobe aux sages catégories de la critique littéraire, en manifestant cette indépendance féconde qui fait l'originalité de son oeuvre.

MITUL LA JEAN GIRAUDOUX

(R e z u m a t)

Autorul scoate în evidență, în piesele lui Jean Giraudoux, maniera specifică de a trata temeile mitice. Revolta omului împotriva destinului se manifestă prin încercarea eroului de a se îndepărta de datele mitului, opunându-se să devină imaginea pe care o pretinde legenda. Dar tentativa umană de a se emancipa se încheie printr-un eșec într-un univers a cărui cale pare trasată dinainte.

МИФ У ЖАНА ЖИРОДУ

(Р е з ю м е)

Автор подчёркивает в пьесах Жана Жироду специфический способ трактовки мифических тем. Бунт человека против судьбы проявляется в попытке героя отдалиться от данных мифа, сопротивляясь стать изображением, требуемым легендой. Однако человеческая попытка освободиться кончается провалом в мире, путь которого кажется заранее наметенным.

O CONSTRUCȚIE SPECIALIZATĂ ÎN FUNCȚIA SINTACTICĂ DE ELEMENT PREDICATIV SUPLIMENTAR?

de

G. GRUIȚĂ

Pe lângă alte noutăți, ultima ediție a *Gramaticii limbii române*¹ o aduce și pe aceea a descrierii unei noi părți de propoziție — elementul predicativ suplimentar. Studii ulterioare² au venit să completeze fizionomia acestei funcții, a cărei frecvență în limbă justifică interesul lingviștilor.

Din cercetările ce i s-au consacrat pînă acum, se degajă ideea că originalitatea elementului predicativ suplimentar, în comparație cu atributul sau complementul de pildă, constă în dubla sa subordonare³. Dat fiind acest fapt, se ridică în mod firesc întrebarea dacă o construcție ca *unii lângă alții* (variantă a lui *unul [prepoziție] altul*) nu poate fi considerată ca specializată în funcția sintactică de element predicativ suplimentar. Aceasta ar decurge din aceea că *unul [prepoziție] altul* se raportează întotdeauna la un anume, deși determină un verb, contractînd — cu alte cuvinte — exact tipul de relații specifice elementului predicativ suplimentar⁴. De exemplu:

I-am văzut unul lângă altul.

Le-am văzut una lângă alta.

Unul lângă altul și una lângă alta, variante ale construcției amintite, determină aici predicatul, dar și complementul direct, fapt exprimat de acord.

¹ Vol. al II-lea, Editura Acad. R.P.R., București, 1963.

² Cf. D. D. Drașoveanu, *Despre elementul predicativ suplimentar*, CL XII (1967), nr. 2, p. 235—242; Viorel Hodiș, *Elementul predicativ suplimentar. Contribuții*, LR, XVI (1967), nr. 6, p. 485—489 și LR, XVIII (1969) nr. 2, p. 139—145.

³ D. D. Drașoveanu, *op. cit.*, pune totuși sub semnul întrebării dubla subordonare a elementului predicativ suplimentar.

⁴ Cf. *Gramatica limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, vol. II, Editura Acad. R.P.R., București, 1963, p. 206.

Sistemul intercondiționărilor funcționează aici mai complicat însă, căci dublei subordonări a locuțiunii i se adaugă complexitatea structurii sale interne. Verbul regent selectează de obicei prepoziția, care la rândul ei impune cazul celui de-al doilea pronume al construcției. Numele regent impune genul primului pronume, cu care, în mod obligatoriu, se acordă al doilea, ca în enunțurile următoare:

Studentții priveau unul la altul

Studentele priveau una la alta

În ceea ce privește numărul, singularul și pluralul se află în această construcție în raport de variație liberă, sensul grupului rămânând același, indiferent dacă spunem *Elevii învățau unul lângă altul* sau *Elevii învățau unii lângă alții*. Bineînțeles, când numele regent se referă doar la două obiecte, singularul e obligatoriu: *Cei doi citeau unul lângă altul (celălalt)*, așa după cum prezența unor prepoziții ca *între, dintre, printre* face imposibilă utilizarea singularului: *Ei fug unii printre alții*, dar nu *Ei fug unul printre altul*.

Ca și în cazul elementelor predicative suplimentare obișnuite, regentul nominal poate fi prezent în propoziție sau poate lipsi, acordul în gen dându-ne posibilitatea să-l subînțelegem cu ușurință: *Fugeau una după alta [ele]*, ca în *Fugeau voioase [ele]*.

Caracterul exclusiv al specializării sintactice e scos în evidență și de faptul că *unul [prepoziție] altul* este tot element predicativ suplimentar (și nu nume predicativ) și când regent verbal este *a fi*. Atunci când este determinată de construcția în discuție, *a fi* este un verb predicativ, cu sens lexical evident, ceea ce-i permite să selecteze sau să respingă diferite prepoziții: *Ei sînt unul lângă altul*, dar nu și *Ei sînt unul despre altul*, enunț nereperat în românește.

Desigur, ca la orice element predicativ suplimentar, și la cel exprimat prin *unul [prepoziție] altul* gradul de dependență față de verb este mai mic sau mai mare, în funcție de context⁵. Într-o propoziție ca: *Se uită dracii unii la alții* (I. Creangă, *Ivan Turbincă*), dependența față de verb este foarte puternică, „caracterizarea numelui în momentul acțiunii are legătură cu modul de desfășurare a acestei acțiuni”⁶. În asemenea situații elementul predicativ suplimentar are nuanțe circumstanțiale⁷. În propoziția citată din Creangă nuanța e modală, dar dubla sa subordonare, evidențiată aici prin acord (cf. *Se uită drăcoaițele unele la altele*), înlătură orice dubiu asupra funcției de element predicativ suplimentar. Nuanța unui astfel de element predicativ suplimentar poate fi locală (*Mergeau unul*

⁵ Cf. *Gramatica limbii române*, ed. II, vol. II, p. 210.

⁶ *Gramatica limbii române*, ed. II, vol. II, p. 210.

⁷ Cf. *Gramatica limbii române*, ed. II, vol. II, p. 210.

spre altul, una spre alta), cauzală (*Sufereau unul pentru altul, una pentru alta*), sociativă (*Vorbesc unii cu alții, unele cu altele*).

În schimb, sînt situații în care „dependența față de verb este foarte slabă, întrucît verbul indică doar acțiunea în cursul căreia se manifestă o anumită caracteristică a subiectului sau a unui complement; în aceste situații elementul predicativ suplimentar nu are nuanțe circumstanțiale”⁸. De exemplu: *A ploua trei zile una după alta*.

Morfologic vorbind, locuțiunea *unul [prepoziție] altul* este greu de încadrat la una din cele zece părți de vorbire, deoarece chiar cuvintele echivalente, sinonimele simple, pot fi sau adjective, sau adverbe, pentru una și aceeași variantă a locuțiunii: *Ei merg unul lângă altul (= alături, alături)*. De multe ori însă construcția nu are un cuvînt echivalent: *Vorbeau unul despre altul, Vin unul spre altul* etc. Lipsa sinonimelor simple arată că folosirea locuțiunii nu e facultativă. Ea sau nu are echivalent, sau echivalentul este deficitar sub aspectul clarității. De pildă: *Elevii citesc lecțiile succesiv*. Ce se succede? Elevii? Lecțiile? Folosirea locuțiunii aduce claritate:

Elevii citesc lecții unul după altul (se succede elevii).

Elevii citesc lecțiile una după alta (se succede lecțiile).

Acordul în gen al elementului predicativ suplimentar indică regentul nominal, înlăturînd echivocul.

În final, mai reținem o observație. Spre deosebire de alte elemente predicative suplimentare, *unul [prepoziție] altul* are totdeauna regentul nominal la plural și, desigur, cînd acest regent este subiectul prepoziției, în mod firesc și predicatul va sta la plural, cum se poate vedea din toate exemplele de mai sus. Cînd altcineva decît subiectul este regent nominal, predicatul poate sta și la singular:

I-ai văzut unii lângă alții.

КОНСТРУКЦИЯ, СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ В ФУНКЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРЕДИКАТИВНОГО ЭЛЕМЕНТА?

(Резюме)

Автор статьи, анализируя синтаксическое поведение конструкции *unul [prepoziție] altul*, констатирует, что эта конструкция всегда имеет двойную зависимость: от имени существительного и от глагола. Имея в виду это, ставится вопрос может ли иметь упомянутая конструкция и другую функцию помимо функции дополнительного предикативного элемента.

⁸ *Gramatica limbii române*, ed. II, vol. II, p. 210.

A SPECIALIZED CONSTRUCTION HAVING THE FUNCTION OF A
SUPPLEMENTARY PREDICATIVE ELEMENT?

(S u m m a r y)

Analysing the syntactic behaviour of the construction *unul [prepoziție] altul* it has been found that it always has a double dependency on a name and on a verb. Considering this fact, the question arises whether the above mentioned construction may also have another function, except that of a supplementary predicative element.

UNE HYPOTHÈSE SUR LA SIGNIFICATION DU PERSONNAGE
DU „BERGER“ DANS *LES ANIMAUX MALADES DE LA PESTE*
DE JEAN DE LA FONTAINE

MARTA ROBERT

À la fois symboles traditionnels et allusions sociales de vive actualité à son époque, les personnages des fables de La Fontaine ont des significations claires et généralement connues. Que le lion — symbole de la tyrannie — représente chez le fabuliste du XVII^e siècle le monarque en général, et Louis XIV en particulier; que le renard — symbole de la ruse et de la perfidie — revêt dans *Les Animaux malades de la peste*¹ (comme dans maintes autres fables de La Fontaine) la forme du courtisan rusé et perfide; que l'âne de cette fable nous fait penser à la destinée des petites gens humbles et timorés — voilà autant de données souvent enregistrées par les historiens littéraires.

Il reste néanmoins un personnage dans *Les Animaux malades de la peste* qui n'a pas retenu jusqu'ici l'attention des chercheurs de l'œuvre du fabuliste. Il s'agit de la figure du „berger“. Ce personnage, il est vrai, n'y joue qu'un rôle passif. On n'en fait qu'une mention, il n'y figure qu'en tant que victime des „appétits gloutons“ du lion. Mais il n'est pas moins vrai que le poète accorde à ce personnage une place importante. Or, en analysant l'ensemble de l'œuvre de La Fontaine, nous pouvons constater que dans cette œuvre il n'y a aucun mot, aucune tournure, aucune expression, voire aucune parenthèse qui soit superflue. Si La Fontaine veut parler d'un personnage, il le fait toujours pour exprimer par son intermédiaire une idée, pour en faire un symbole. Et quant au berger, l'on peut dire que le poète ne se contente pas d'en parler, mais qu'il insiste, qu'il le met en évidence. Quand il fait prononcer par le lion le nom du berger, il le fait d'une façon que tout lecteur, tout auditeur, lève la tête, attentif à cette parole. Le procédé par lequel le poète réussit à attirer l'attention

¹ La Fontaine, *Fables*, VII, 1.

sur ce personnage est ingénieux. Dans sa harangue, après avoir fait le bilan de ses crimes commis contre les moutons;

„Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait? Nulle offense“.

le lion complète sa confession en ajoutant:

„Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger“.

Le nom „berger“, complément direct du verbe „manger“, est passé, par un rejet et par un changement de mètre, dans le vers suivant, formant à lui seul un vers bref impair. Le rejet et l'impair, si insolites dans la poésie classique (ne voit-on pas dans leur emploi par La Fontaine l'un des traits qui rendent le fabuliste un précurseur des romantiques?), met puissamment en relief le mot „berger“, le détache en quelque sorte du texte comme pour l'enclaver à part.

Taine², en citant dans une note de bas de page ce fragment de l'aveu du lion, ne s'arrête point pour expliquer le personnage du „berger“. Certaines éditions des œuvres de la Fontaine³ qui font observer le changement de métrique du vers „Le berger“, notent au bas de la page une explication donnée par Chamfort: „Il semblerait — dit Chamfort — par ce petit vers que le lion voudrait escamoter son péché“. L'erreur de Chamfort est évidente: on sait que le rejet, procédé de mise en valeur, loin d'escamoter l'idée qu'il exprime, l'énonce, tout au contraire, d'une manière plus accentuée.

D'ailleurs, Pierre Clarac⁴ nous relate que dans les écoles françaises on a depuis assez longtemps renoncé à l'interprétation chamfortienne de ce vers. On n'y parle plus de l'escamotage du crime à l'aide du trisyllabe; tout au contraire, les professeurs attirent l'attention des élèves sur le procédé de mise en relief qui y est employé par le poète. Le tout est d'expliquer l'intention que La Fontaine a eue en choisissant ce procédé. Aurait-il voulu, comme l'ont cru certains, „faire rugir“ le lion d'un „air de défi“? Aurait-il voulu, comme le croit Clarac, transformer le ton „religieux et pénitent“ du début de la harangue du lion en un ton „gogue: nard“?

Une chose nous semble certaine: la mise en évidence ne pouvait aucunement entrer dans les vues du lion. C'est ce qui nous fait plutôt croire qu'ici, bien que l'emploi de la première personne du singulier se maintienne, le personnage du lion avec son intention d'accentuer ou bien d'escamoter son péché, s'estompe; c'est le poète qui — un peu comme les

² H. Taine, *La Fontaine et ses fables*, Hachette, Paris, s.a. p. 82.

³ Edition Hachette, Paris, t. II, 1884. Edition Colincarp, Paris, 1891.

⁴ Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même*, „Écrivains de toujours“ aux éditions du seuil, Paris, 1961, p. 165—166.

narrateurs modernes — se substitue au personnage pour s'écrier (car ce bref vers est vraiment comme un cri) que le berger avait été mangé.

Le personnage de „berger“ réapparaît dans le discours du renard. Inversant l'ordre des valeurs éthiques et transformant ainsi les vices du lion en vertus, le renard arrive aussi à parler du berger et du traitement que — selon lui — ce personnage mérite:

„Et quant au berger, l'on peut dire
Qu'il était digne de tous maux,
Étant de ces gens-là qui sur les animaux
Se font un chimérique empire“.

Ce réquisitoire du renard contre le berger dépasse l'importance d'un simple argument donné pour justifier subséquemment la peine capitale que le lion lui avait infligée⁵. Il est clairement visible que la perte de ce personnage est pour le renard-courtisan une joie et un soulagement. Il est tout aussi clairement visible que — tant qu'il vit — le berger est pour ce renard-courtisan un objet de haine et de jalousie. Ne le croyons point quand il fait semblant de se moquer de l'empire que le berger a sur les animaux, en le nommant „chimérique“. L'épithète n'y est mise que pour dissimuler la jalousie — voire la crainte — du renard: il ne voit que trop bien que l'empire du berger sur les animaux n'est nullement négligeable.

Le berger peut donc, à juste titre, être considéré comme un personnage important, tant par la place qu'il occupe dans la structure de la fable que par la façon dont on en parle. La destinée de ce personnage, victime des tyrans — victime non seulement de leur glotonnerie, mais surtout de leur jalouse suspicion — paraît avoir profondément préoccupé le poète. Essayer de déchiffrer le sens de l'allusion exprimée par cette figure est donc une tâche qui s'impose.

Quoique le mot „berger“ soit dans le langage quotidien la métaphore la plus courante pour désigner le prêtre, „berger d'âmes“, en considérant le contexte de l'œuvre de La Fontaine cette explication peut être exclue.

On connaît la conception franchement anticléricale de La Fontaine: songeons à des fables comme *Le Rat qui s'est retiré du monde*⁶ ou bien *Le Curé et le Mort*⁷, qui sont concluantes à cet égard. Il y faut dire aussi que même dans le corps de la fable *Les Animaux malades de la peste*, on peut découvrir un trait dirigé contre le clergé: l'âne, dans son aveu, dit que le pré d'où il tondit l'herbe était un pré „de moines“. Or, si les moines ne s'étaient pas tellement éloignés de leur vœu de pauvreté, la peccadille de l'âne serait devenue automatiquement nulle: les moines auraient

⁵ H. Taine (*La Fontaine et ses fables*, p. 94) considère que l'argument du renard est „philosophique“: dans son éloquente attaque contre le berger, il „improvise une théorie du droit et une réfutation de l'esclavage“.

⁶ La Fontaine, *Fables*, VII, 3.

⁷ La Fontaine, *Fables*, VII, 10.

dû destiner leurs biens à la charité, et le pauvre âne famélique aurait eu grand besoin de leur bienfaisance. Mais dans le réquisitoire que le loup prononce contre l'âne, il n'est point question de pareille circonstance atténuante: l'herbe du pré des moines était „l'herbè d'autrui“ et la manger était „crime abominable“. Si nous prenons en considération cette fois aussi le fait que dans les fables de la Fontaine aucun mot n'est superflu, nous pouvons affirmer que dans le complément du nom „de moines“ ajouté au substantif „un pré“, la satire anticléricale — réduite à une discrète contrepartie du thème principal — est une fois de plus présente. Ainsi, même si nous faisons abstraction de ces fables du poète dont le thème central est la critique du clergé, il nous paraît impossible de trouver dans le corps d'une même fable deux représentations foncièrement différentes de la même catégorie sociale. Or, le clergé y est présenté comme une partie constitutive du mécanisme d'oppression, tandis que le berger en est la victime. Revenons au terme de „victime“ déjà employé à propos du berger; nous devons en effet pour le compléter. Car le berger n'est pas une simple victime: il serait plus exact de le nommer martyr. Comme les paroles du renard l'attestent, les puissants ont vu dans sa destruction la destruction d'une force qui aurait pu leur devenir dangereuse. Et c'est justement par ce fait-là que la mort du berger s'élève au rang d'un martyr.

L'accent de fierté que nous croyons entendre résonner dans cette représentation de la figure du berger nous conduit à la supposition que le poète se sentait moralement attaché à ce personnage et à son destin.

Quel pouvait donc être le personnage — ou le type social — qui inspirait tant de jalousie aux puissants, tant de sympathie, de solidarité et de fierté à La Fontaine? Le premier pas que nous pouvons faire vers la solution de ce problème est l'analyse de l'image du „berger“ dans quelques autres fables du poète. Dans *Le Berger et la Mer*⁸ et *Le Berger et le Roi*⁹, les réflexions faites sur l'instabilité de la fortune ou bien sur les cabales et les calomnies qu'elle attire, semblent lui être — au moins en partie — inspirées par le sort tragique de Fouquet. On sait que le poète n'a pas vu en Fouquet simplement un mécène: il avait pour cet homme de véritables sentiments d'affection, sentiments qui l'avaient empêché de juger objectivement le problème de sa culpabilité. C'est par l'acte de l'arrestation de Fouquet que le roi a inspiré au poète, pour la première fois, un sentiment de terreur. Voilà ce qu'il écrit à ce propos à son ami M. de Maucroix, le 10 septembre 1661, lors de l'arrestation de Fouquet¹⁰.

„... le Roi est violent contre lui, au point qu'il dit avoir entre les mains des pièces qui le feront pendre. Ah! s'il le fait, il sera autrement cruel que ses ennemis, d'autant qu'il n'a, comme eux, intérêt d'être injuste“. Et dans la même lettre, en parlant du bruit qui court sur l'arrestation de Pellisson, La Fontaine écrit encore: „... on a de l'inquiétude pour M. Pellisson: si ça est, c'est encore un surcroît de malheur“.

⁸ La Fontaine, *Fables*, IV, 2.

⁹ La Fontaine, *Fables*, X, 9.

¹⁰ *Oeuvres de J. de La Fontaine*, Hachette, Paris, t. IX, 1829, p. 353.

Sans vouloir transformer d'une part la figure du berger en une figure-clé, sans vouloir, d'autre part, affirmer que le personnage du berger exprime nécessairement, dans toute l'œuvre de La Fontaine, le même contenu d'idées, on ne peut exclure la possibilité qu'en parlant du berger-martyr „mangé“ par le roi-lion, il se soit un peu souvenu de Fouquet, de Pellisson, de Saint-Evremond, de tous ceux qui ont dû subir les manifestations de la tyrannie du monarque. Mais tout en pensant aux esprits d'élite persécutés par l'absolutisme, il est très probable que ses propres blessures, ses amertumes personnelles se sont mises au premier plan. Depuis l'affaire Fouquet, dans laquelle il était quelque peu impliqué, étant de ceux qui furent entretenus par le surintendant et qui prirent sa défense après son arrestation, La Fontaine n'a jamais cessé de sentir l'inimitié du roi et des autorités. En 1678 — date de la publication de son second recueil de fables dont la première pièce est justement *Les Animaux malades de la peste* — il avait déjà enduré nombreuses marques de cette inimitié; il vivait sous la menace de la gueule ouverte du lion.

Quand une sentence de la police avait interdit en 1675 la circulation de ses „Contes“, le poète y avait cru voir — et probablement pour cause — une manifestation de l'antipathie du roi. Quand sa réception à l'Académie a rencontré des obstacles, La Fontaine y a pu voir, à juste titre, une nouvelle preuve de l'hostilité de Louis XIV. L'Académie... Le grand rêve de La Fontaine était de devenir l'un des Immortels. Sourde, acharnée, l'inimitié du roi et des courtisans-académiciens a longtemps fermé devant le poète l'accès à l'Académie. Le premier refus public — affront terrible pour le poète — refus dû au veto de Louis XIV, a eu lieu en 1683, donc cinq ans après la parution du livre qui contient *Les Animaux malades de la peste*. Mais on peut supposer — il y a des données qui l'attestent — que cette humiliation publique n'était pas sans antécédents. E. Roy¹¹, en citant le Second Factum de Furetière (écrit en 1685, date où La Fontaine fut enfin reçu à l'Académie), reproduit les paroles malicieuses de cet ennemi de La Fontaine, selon lequel le fabuliste y „a brigué une place pendant sept ans“. À cette donnée de Furetière, E. Roy ajoute: „Si l'on forçait un peu ces dates des candidatures, on arriverait à conclure de ce témoignage que dès 1678, après la publication de son second recueil de Fables, La Fontaine avait disputé la succession de Jacques Esprit au fils du grand Colbert, l'abbé J. N. Colbert, lequel fut reçu à l'Académie au mois d'octobre de cette année, à l'âge de vingt-quatre ans“. E. Roy considère donc que cet échec de La Fontaine est ultérieur à la publication de son second recueil de Fables. Mais on peut se demander si avant ce premier refus La Fontaine n'était pas déjà hanté de l'idée d'une carrière académique. Auguste Bailly¹² admet que cette préoccupation était présente dans la pensée de l'écrivain dès une date plus ancienne. Voilà ce

¹¹ E. Roy, *La Fontaine candidat à l'Académie française en 1682 d'après de nouveaux documents*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France“, 1895, p. 419—424.

¹² August Bailly, *La Fontaine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, s.à., p. 306.

qu'il écrit à propos de cette aspiration de La Fontaine: „À quelle époque le fabuliste avait-il commencé d'y songer? Nous l'ignorons; mais on peut admettre que ce fut dès l'instant où il atteignit la notoriété“. Pensons seulement qu'à l'époque de la parution de son second recueil de Fables, le poète avait 57 ans; il est difficile de croire que cette idée n'eût point obsédé avant cet âge déjà avancé.

Nous pouvons donc supposer — sans donner à ce que nous y disons la rigueur d'une certitude — qu'il avait pu faire encore avant la création des *Animaux malades de la peste* des approches timides vers le fauteuil académique, mais qu'il avait dû essuyer d'humiliants refus. Nous rencontrons aussi une espèce de „renard“ parmi les personnages académiques de cette époque: il s'agit du président Rose, l'un des principaux opposants à la candidature de La Fontaine. E. Roy, dans l'article précité, parle de cet académicien dans les termes suivants:

„Ce malin vieillard était la terreur des candidats de l'Académie [...] Cette autorité dont il jouissait dans la Compagnie, il ne la devait point à ses écrits [...]. Son crédit venait d'ailleurs: il avait procuré à l'Académie d'importants privilèges, il avait la confiance absolue du roi, dont il était le principal secrétaire“. Les rapports lion — renard ne ressemblent-ils pas à la peinture qu'on y fait des rapports Roi — président Rose? Et La Fontaine, en faisant parler le renard avec tant de malignité du berger qui ne mérite point d'être épargné par le lion, n'avait-il pu penser à ce „malin vieillard“ qui avait „la confiance absolue du roi“ et qui avait une si grande part dans le fait que le fauteuil d'académicien ne lui était pas encore accessible?

Contre tant d'inimitiés, contre tant de menaces, La Fontaine a cru pouvoir se mettre à l'abri par la protection de Mme de Montespan. Aussi lui dédie-t-il le septième livre de ses fables — celui dont la première pièce est *Les Animaux malades de la peste*. „Favorisez les jeux où mon esprit s'amuse“, dit-il à Mme de Montespan. „Sous vos seuls auspices ces vers / Seront jugés malgré l'envie, / Dignes des yeux de l'Univers“, y dit-il encore. Ne sent-on pas que cette dédicace est une mesure de sûreté prise par le poète contre les persécutions? Et les paroles „malgré l'envie“ qu'il prononce en parlant du jugement qu'on va porter sur son œuvre, ne sont-elles pas une réplique aux paroles hostiles et envieuses du renard? Mais le poète ne voyait pas — ou n'osait pas voir — que la protection que Mme de Montespan pouvait lui offrir était déjà assez faible. A l'époque de la publication de ce recueil de fables, la gloire de cette favorite touchait à sa fin pour céder la place à l'influence toujours grandissante de Mme de Maintenon, ennemie du fabuliste.

Tous ces faits, toutes ces amertumes: humiliations, incertitude d'existence, passe-droit, nous font croire que, peut-être même pendant le processus de la création de la fable, l'image du berger a subi une transformation. D'abord, quand le lion parla de la perte du berger, ce personnage pouvait encore se présenter comme une image complexe dans l'esprit de La Fontaine: il avait pu y faire entrer les traits de tous ceux qu'il a considérés comme des esprits d'élite et à l'égard desquels il a accusé les

puissants d'injustice. Mais, dans la partie où le renard expose ses idées sur le berger et sur le sort qu'il mérite — et c'est là que le berger-victime s'élève au rang d'un martyr — il nous paraît que La Fontaine exprime l'orgueil et le dépit de son propre „moi“, qu'il y pense surtout — sinon exclusivement — aux torts que le roi et les courtisans ont eus envers lui. L'épithète „chimérique“ qui y est employée nous semble être aussi une preuve de la note personnelle que le poète a mise dans la représentation du „berger“. Nous avons déjà parlé de cette épithète: regardée du côté des puissants, elle sert à déguiser l'angoisse que l'empire du berger sur les animaux éveille dans leur âme. Mais cette épithète a un autre sens si on la regarde du côté du „berger“, pouvant exprimer une nuance d'aveu intime du poète; elle nous rappelle un peu le passage lyrique de *La Laitière et le Pot au lait*¹³. Dans ce passage La Fontaine nous confie les rêves, les chimères qu'il fait quand „il songe en veillant“: „On m'élit roi / Mon peuple m'aime. / Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant“. Nous savons très bien que La Fontaine veut illustrer par ces vers la hardiesse démesurée des rêves; mais en réduisant à ses proportions réelles l'importance de cet aveu, nous y pouvons encore voir que ce rêveur a quelquefois songé à ce qu'il ferait s'il était roi, construisant dans son esprit l'image d'un monarque idéal, aimé de son peuple, qu'il pourrait incarner. Si nous admettons donc qu'il a pu faire entrer dans l'épithète „chimérique“ aussi l'écho de ses rêves avoués dans *La Laitière et le Pot au lait*, nous y trouvons un argument de plus qui vient appuyer l'hypothèse que dans la figure du „berger“ des *Animaux malades de la peste*, le poète a donné une expression de son propre „moi“. Et en admettant cette hypothèse, nous pourrions dire aussi que, par cet aspect-là, *Les Animaux malades de la peste* contient une nuance personnelle qui nous fait encore voir que La Fontaine est un précurseur des romantiques. La confession de ses sentiments y est moins lyrique que dans *La Laitière et le Pot au lait*, que dans *Le Songe d'un Habitant du Mogol*¹⁴ ou que dans *Les deux Pigeons*¹⁵; discrète et voilée, nous y sentons cependant présente la personnalité du poète.

*

Le but principal de cet article était d'attirer l'attention sur l'importance du personnage „berger“ dans la fable *Les Animaux malades de la peste*. L'hypothèse qui y est émise n'est que l'expression de l'opinion personnelle de l'auteur; elle peut être combattue ou remplacée par d'autres hypothèses. Toujours est-il que le personnage mérite de retenir l'intérêt et que sa signification demande à être déchiffrée.

¹³ La Fontaine, *Fables*, VII, 9.

¹⁴ La Fontaine, *Fables*, XI, 4.

¹⁵ La Fontaine, *Fables*, IX, 2.

O IPOTEZĂ ASUPRA SEMNIFICAȚIEI PERSONAJULUI „CIOBANUL“ ÎN
JIVINELE BÎNTUITE DE CIUMĂ DE JEAN DE LA FONTAINE

(R e z u m a t)

Articolul de față atrage atenția asupra importanței personajului „ciobanul“ din fabula *Jivinele bîntuite de ciumă* de Jean de La Fontaine. Ipoteza emisă asupra acestui personaj este următoarea: poetul, vrînd înțîl să reprezinte prin soarta ciobanului destinul unor oameni superiori, nedreptățiți și persecutați de către rege și curte, a ajuns la o confesiune personală, ciobanul „mîncat“ de către leu devenind expresia propriului său „eu“.

Admițînd această ipoteză, fabula *Jivinele bîntuite de ciumă* intră, sub acest aspect, în categoria operelor prin care La Fontaine poate fi considerat ca un precursor al romanticilor.

ГИПОТЕЗА О ЗНАЧЕНИИ ПЕРСОНАЖА „ПАСТУХ“ ИЗ БАСНИ ЖАНА ДЕ
 ЛАФОНТЕН *ЖИВОТНЫЕ БОЛЬНЫЕ ЧУМОЙ*

(Р е з ю м е)

В статье подчёркивается значение персонажа „пастух“ из басни Жана де Лафонтен *Животные, больные чумой*. Гипотеза, выдвинутая об этом персонаже, следующая: поэт желая сначала изобразить судьбой пастуха участь выдающихся людей, обиженных и преследованных королём и придворными, пришёл к личной исповеди, пастух, „съеденный“ львом становясь выражением собственного „я“.

Допуская эту гипотезу, басня *Животные, больные чумой* относится с этой точки зрения к категории произведений, благодаря которым Лафонтена можно считать предшественником романтиков.

NATURA ESTETICULUI ÎN CONCEPȚIA LUI MIRCEA FLORIAN

de

MIRCEA MUTHU

În mișcarea filozofică a României interbelice opera raționalistului Mircea Florian cristalizează o direcție opusă ferm intuiționismului la modă, nominalismului matematizant, cât și existențialismului incipient. *Realismul ontologic* este piatra unghiulară a întregului său sistem de gândire, în care erudiția impresionantă și spiritul analitic se întâlnesc într-o fericită simbioză, chiar dacă nu întotdeauna rezolvările filozofului rămân convingătoare. Delimitând raționalismul metafizic, în esența sa idealist, de raționalismul epistemologic, în măsura în care este confirmat de experiența științifică, Mircea Florian înclină spre acesta din urmă, transformându-l în esafodajul unui edificiu teoretic rezistent, deși *metafizicul* nu este eliminat cu desăvârșire, mai ales că epoca conferă conceptului o seamă de valențe ce tind să îl transforme. Astfel, dacă gândiriștii accentuează deosebirea dintre metafizica *laică* și cea *religioasă*. Lucian Blaga de pildă, are în vedere „simțul metafizicului“ ca „mod popular de trăire“, acesta avînd un „caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv“ și privind deci această „știință a Absolutului“ dintr-un unghi specific¹. Tot acum, se pune frecvent semnul egalității între metafizică și filozofie, justificîndu-se și apropierea metafizicii de *știință*, o apropiere evident paradoxală, nu și imposibilă. „Pentru mine — scrie M. Dragomirescu — vorba „metafizic“ nu mai poate avea alt înțeles decît vorba „filozofic“, și printr-însa trebuie să înțelegem un cugetător care, întemeindu-se pe *datele reale ale științei* (subl. aut.) și servindu-se de metodele generale de cercetare, caută să readucă la unitate acele date, subsumîndu-le și supunîndu-le unor legi superioare“². Mircea Florian observă că tehnicismul epocii moderne vestește dispariția filozofiei. Ia astfel naștere

¹ Lucian Blaga, *Temele sacrale și spiritul etnic*, „Gîndirea“, an. XIV (1935), nr. 1. p. 1—5.

² M. Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice*, București, E.P.L., 1969, p. 337, a (subsol).

„o alianță filozofie-metafizică, pentru a se salva“³. De asemenea, încercarea de științificizare a disciplinelor urmează aceleiași rațiuni. Așa se explică de ce, față de *metafizica inductivă* (gândirea este continuarea experienței) și *metafizica intuiționist-iraționalistă* (gândirea e străină de experiență), prevalează cea de-a treia direcție, *metafizica problemelor* (gândirea este o adâncire a experienței), ea străduindu-se „să practice virtutea prohibităii intelectuale și a criticii“ (*op. cit.*, p. 62). Tentative infructuoase, filozoful reținând ca notabilă doar metoda sau organul de cunoaștere al metafizicii: Rațiunea. Acesta e de altfel și motivul pentru care conceptul nu este respins total, bucurându-se de o nuanțată privire critică și istorică în același timp. Fiindcă alături de *viziunea realistă*, înțelegând orientarea spre fenomenul concret, și de *raționalismul epistemologic*, atitudinea critică sau *metodologia criticistă*, de certă sorginte kantiană, constituie un principiu de bază în gândirea filozofului. S-a observat însă că acest principiu favorizează câteodată „o anumită ambiguitate a poziției proprii“⁴. Așa se întâmplă în cazul identificării *gîndului* cu *obiectul*, prin excluderea termenului de reflectare sau oglindire, dar și în privința reflecțiilor despre artă în genere, ca și în stabilirea, în virtutea aceluiași raționalism a unor norme estetice.

Pornind de la postulatul de bază, al primatului ontologicului față de cunoaștere, adică de la acceptarea primordialității obiectului față de gândire, M. Florian va vorbi despre *obiectul de cunoaștere*, încadrându-l în trei categorii largi: 1. obiectele reale (cuprinzînd obiecte materiale), 2. obiecte nereale (sînt obiectele imaginației sau ale iluziei), 3. obiectele neutrale, în care intră în primul rînd relațiile. Relația aparține și celorlalte două categorii⁵. O astfel de relație este, în concepția lui M. Florian, *obiectul estetic*. Numai că acesta nu se definește pe temeiul relaționării cu o „rațiune suficientă“, deosebindu-se de celălalt gen de relație, care e *obiectul filozofic*. Înțelegem prin urmare de aici, că primul obiect este un *dat ontic*, pe cînd cel de-al doilea ar fi un *rezultat* al unei logici inductive sau deductive. În lumina acestei concluzii, este normal să considerăm că la baza obiectului filozofic stă contemplația logică, în timp ce „contemplația estetică se îndreaptă spre o lume care de la început și pînă la sfîrșit este cu precădere ireală și nu pretinde a fi altceva“ (p. 246). Contemplația estetică are ca izvor de inspirație imaginația, iluzia, lumea visului. Frumosul este o astfel de lume ireală. El face parte din a doua categorie a obiectelor de cunoaștere, astfel că deosebirea de filozofic devine clară: „Esteticul e «poetic», ține de funcția „creatoare“ sau înfăptuitoare, nu de funcția de cunoaștere sau teoretică — cele două funcții fundamentale ale naturii umane“ (*ibid.*). Delimitarea este categorică și forțată în același timp. Ca un comentariu aplicat faptului de artă, semni-

³ Mircea Florian, *Metafizică și artă*, București, Casa Școalelor, 1945, p. 12 (volum din care am extras citatele inserate în text).

⁴ Mircea Florian, *Scrieri alese*, Ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață, Editura Academiei, 1968, p. 8 (studiu introductiv).

⁵ Mircea Florian, *Cunoaștere și existență*, 1939, p. 180.

ficant, esteticul ține în mod implicit de sfera cunoașterii, ca și produsul artistic propriu-zis, considerat și el doar pe latura creativității, a plasticității: „Filozofia nu revelă nimic, întrucât nu creează; arta e o revelație a vieții prin creativitatea ei“. Judecarea greșită a esteticului provine tocmai din identificarea sa cu arta, deși în paginile aceleiași lucrări va face o disociere între aceste două concepte. Definiția adâncită o dată cu explicitarea mai detaliată a contemplației ca experiență estetică fundamentală. Având ca obiect *natura*, dar și *arta*, contemplația are un caracter ambivalent și sintetic, putând fi rezumată în conceptul de *estetic*, dar și în cel de *artă*, autorul aducând o nouă ambiguitate care va persista și atunci când vorbește despre lărgirea cadrelor artei, datorită valențelor sale extra-estetice.

Interesantă este, în continuare, raportarea contemplației (a esteticului) la forma (intuiția) și conținutul (sufletul!?) creației și apoi circumscrierea sa în funcție de numitele jaloane, ce nu sînt nici ele fixate cu claritate. Dacă prin intuitivul estetic înțelegem „o contopire de percepție și imaginație“, forma „reprezintă ordinea în timp și spațiu a intuitivului“, esteticul la rîndul său presupunînd „funcția constitutivă a formei“ (p. 207), coroborată cu substanța sufletească, deoarece „formele singure nu alcătuiesc esteticul în esența lui; intuitivul mai presupune un element: ce anume este intuit sau format“ (p. 209). Întîlnim aici accepția esteticului ca sinteză, existentă în germene în structura intuitivului estetic. După cum, într-o operă, „între factorul intuitiv, formal, fizic și factorul ne-intuitiv, de substanță sufletească, se realizează o contopire și o armonie care nu se întîlnesc în viața psihofizică normală (p. 212), tot astfel, într-un plan mai abstract, printr-un firesc paralelism (în virtutea celor afirmate mai sus despre raportul artă/estetic), „în estetic realul și irealul se armonizează alcătuiind o «lume» mai perfectă“ (p. 218). Factorul armonizator, sau liantul dintre real și ireal este imaginația creatoare, produsul total fiind Frumosul, identificat cu esteticul și opera de artă. Ce rezultă de aici? Caracterul de sinteză al esteticului demonstrează în primul rînd faptul că antinomia estetică (artistic/estetic, dar și cea fundamentală, cum vom vedea) este o iluzie, deoarece ea izvorăște dintr-o eronată tălmăcire a fenomenului estetic. Prin urmare, esteticul nu este doar o *conștiință supraștiințifică absolută*, cum susține o anumită direcție a metafizicii, dar nu e nici numai *atitudine*, așa cum a fost teoretizat de subiectivismul metafizic. Obiectul estetic însuși, „e o confluență de ireal și real cu dominarea caracteristică a celui dintîiu“ (p. 233). Acest caracter sintetic impune, după M. Florian, o a doua concluzie. Anume, faptul că „Obiectul estetic nu se situează în suflet; *el este un dat* (subl. n.) ce se impune eului contemplativ“ (ibid.). Iată-ne puși așadar în fața procesului de „ontologizare“ a obiectului estetic, transformarea lui adică într-un *obiect de cunoaștere*, temei al integrării esteticii ca disciplină în sistemul de gîndire al lui Mircea Florian. În ciuda echivocului de la care pornește [de exemplu, insuficienta clarificare a raportului dintre conținutul (sufletul) și forma (intuiția) creației], rezultatul cercetării ni se pare notabil pentru motivul că filozoful îmbină două orientări destul de răspîndite în

estetica modernă europeană, cu precădere în cea germană. Credem a recunoaște aici „estetica ateoretică și realistă“ a lui Herbart, care vorbea despre cercetarea frumosului ca relație, dar și linia așa-numitei estetici psihologice, consolidată de către un I. Volkelt, K. Groos, Th. Lipps. De altfel, consideră filozoful, „empatia merită lauda de a fi relevat funcția esențială a sufletului, a sentimentului, în alcătuirea esteticului“ (p. 217). Poziția finală a lui Mircea Florian se apropie în realitate de cea a lui V. Basch și de a lui J. M. Baldwin, pe care-i discută succint, ultimul considerând antinomiile estetice o pseudoproblemă.

Cît privește aceste antinomii, ele sînt luate pe rînd în termenii pe care istoria esteticii i-a consacrat. Remarcăm în această parte substanțială din *Metafizică și artă* o informație estetică impresionantă și în modul de organizare al problemelor comentate. Datorită acestei erudiții, impresia generală, și îndreptățită într-un fel, a lectorului, este aceea de eclecticism, mai ales că, unui ochi atent chiar, articulațiile generale îi scapă, fie că se pierd în mulțimea informațiilor, fie că sînt eludate. De altfel, intenția construirii unei estetici sintetice, bazată pe interferarea sincroniei cu diacronia, se realizează în deficitul impresiei de originalitate pe care ne-o lasă cartea. Așa se explică, credem, ambiguitățile dintre care n-am relevat decît doar cîteva, din dorința de a surprinde firul continuu al problemelor ce ni se par esențiale. În acest sens, privirea separată asupra fiecărei antinomii estetice oferă o astfel de organizare clară a materialului. Prima antinomie, cea dintre *conținut* și *formă*, se bucură de o apreciere justă în plan istoric, autorul deosebind pe herbartieni, sau partizanii formalismului de mai tîrziu, de hegelieni, sau adepții unei estetici de conținut. Primii, herbartienii, consideră că elementele intuitive sînt egale cu conținutul operei, „iar compunerea lor e concordanța, armonia lor, pe scurt, ideea, este forma care decide de soarta estetică a unei impresii“, în timp ce pentru hegelieni, „conținutul este ideea, iar forma — sensibilizarea ei, exprimarea într-un vestmînt intuitiv“ (p. 99). Autorul se afiliază celei de-a doua direcții discutînd de pe poziția hegeliană raportul dintre *contemplație* și *creație*, deși conținutul operei ar cuprinde și *sufletul*, nu numai ideea . . .

Raportul dintre *descriptiv* (psihologic) și *prescriptiv* (normativ) constituie a doua antinomie estetică și el se reduce la întrebarea dacă estetica se fundamentează *psihologic* sau *critic*. Autorul optează pentru a doua posibilitate, în mod îndreptățit. Pornind de la postulatul că estetica se ocupă de valori și că valoarea *dă* norme, ajunge la concluzia că „fundarea critică e normativă fiindcă pornește de la opoziția constatare/valoare“ (p. 103). Cu toate acestea, „obiect al dorinței“⁶, valoarea implică psihologicul și prin aceasta ea se deosebește de valoarea morală, religioasă sau logică, care își au punctele de pornire în anumite elemente independente subiectului. Concilierea antinomiei este deci posibilă și în acest caz.

⁶ Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor*, București, 1942.

Estetic subiectiv — *estetic obiectiv* este a treia antinomie fundamentală a esteticii, cuprinzând cunoscutele antinomii derivate, a căror rezolvare rămîne un deziderat: universalism (artă pentru toți) / estetism (artă pentru cei rafinați), arta ca „joc“, problema moralității în artă, etc. Din trunchiul antinomiei principale, Mircea Florian desprinde și alte ramificații fără a sugera un răspuns, comentariul său rezumîndu-se doar la descripția termenilor aflați în relație. Cu toate acestea, în lumina esteticului (și a obiectului său) ca sinteză, antinomia principală se anulează automat rămînînd, e adevărat, celelalte variante care prin problemele de *etică* pe care le ridică, sînt de o importanță capitală.

... *Esteticul în natură* — *esteticul în artă*, sau a patra antinomie fundamentală a esteticii, se rezolvă prin propunerea de a accepta dualitatea lor, cu o pronunțată prevalență a Frumosului în artă, domeniu ce întrece sfera esteticului strict, datorită existenței unor multiple valențe extraestetice.

Referindu-se, în continuare, la rezolvările de mai sus, Mircea Florian reia spre clarificare o problemă amintită deja. Este vorba de raportul artistic/estetic pe care autorul îl comentează nuanțat, după ce trece în revistă contribuțiile lui Platon, Aristotel, Plotin, ș.a., toate ducînd la concluzia că „șovăiala esteticului între frumos (o noțiune de esență — n.n.) și artă (noțiune de relație — n.n.), prezentă de la primele speculații, a stăruit pînă în vremea noastră, oînd arta a ajuns să obțină prioritate, cu toată superioritatea metafizică a frumosului“ (p. 120). Sciziunea este „internă“, fiind cauzată de lărgirea granițelor artei peste marginile esteticului. Ea se legitimează prin apariția, alături de estetică, a „științei artei“. Argumentul convinge și mai mult dacă parcurgem expozeul istoric al problemei, numai că explicarea cauzelor „rupturii“ dintre artă și estetică suferă de un echivoc. Arta cunoaște, după Mircea Florian, două momente esențiale: un prim și necesar moment de creație, de transfigurare, el fiind constitutiv frumosului, esteticului, iar apoi momentul de plămădire într-o formă. Frumosul este deci înglobat în sfera artei, dar rămîne un fel de stază metafizică, atributul său nemaifiind *relația*, cum am văzut mai sus, ci *esența*, tangibilă de către artă, nu și invers. Autorul rămîne însă conștient de faptul că „depășirea esteticului de către artă, adică de către funcțiile extraestetice ale artei, este de primit cu rezervă și va continua să fie violent atacată“ (p. 189). În ce ne privește, considerăm că delimitarea este inoperantă în practica cercetării. În condițiile actuale mai ales, estetica trebuie să rămînă un fel de cod general, un corpus de norme, capabil să ordoneze întrucîtva bogăția conținutistică și formală a literaturii moderne. Credem că ea rămîne astfel, numai dacă se fundamentează pe cele mai cuprinzătoare concepte, pe concepte filozofice. Iată de ce considerăm eronată părerea celor ce vorbesc despre „moartea“ esteticii filozofice. Între artă și estetică se interpune știința sau teoria artei. De asemenea, ambivalența esteticului (a experienței, dar și a *emoției estetice* — v. definițiile lui M. Dragomirescu, E. Lovinescu, etc.), deci caracterul său sintetic (real și ireal), pledează împotriva „rupturii“, fie ea din rațiuni metodologice. Arta e produsul imaginației, plasticizat în forme, sunete etc.; esteticul este sublimizarea imaginației și a produsului său în con-

cept. Distincția este clară, însă unitatea de *substrat* — imaginația creatoare — este și ea o realitate.

Mai vast și mai elastic, domeniul artei este opus filozofiei, autorul notînd ceea ce observase deja un Paul Valery⁷, anume că „filozofia” a apelat la artă nătrînd în ascuns ambiția de a deveni o formă „poesis”, de „creație”, de întocmire titanică a lumii...” (p. 85). Fuziunea a fost posibilă doar în parte, întrucît, dacă filozofia mijlocește cunoștințe, ca știința, arta „mijlocește sentimente și are ca punct de plecare o emoție rămînînd, desigur, un mod de cunoaștere. Poate că totuși cea mai fericită disociere se poate face ținînd cont de valorile specifice ce încorporează obiectul disciplinelor respective (Artă — Frumos, Filozofie — Adevăr). Dar soluționarea acestei probleme, ca și a celorlalte, aduse în discuție de către Mircea Florian, este relativă. Analizate cu pertinentă încă din Antichitate, la un nivel pe care gîndirea contemporană doar rareori l-a atins, sînt slabe speranțe că rezolvările ce se vor propune vor fi definitive. Conștiința acestui relativism a avut-o și Mircea Florian. Fără a fi sporadice, preocupările de estetică au rămas totuși la periferia sistemului său de gîndire. Realismul ontologic pretinde existența anticipată a unor certitudini, pentru a construi altele. Or, estetica le oferă destul de rar și acelea sînt puțin palpabile. De aici, o tensiune lăuntrică, ce îi motivează existența, ca disciplină, în istoria civilizației noastre. Este eterna „dramă” a teoriilor în care includem, împreună cu Mircea Florian, și sfera esteticii.

ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО В КОНЦЕПЦИИ МИРЧИ ФЛОРИАНА

(Резюме)

„Онтологизация” эстетического объекта, его рассмотрение как *данный синтез* являются несомненно позицией, изложенной с большой решительностью в рамках румынского эстетического мышления, хотя и находится на периферии его системы мышления. *Metafizică și artă* (1945) остаётся, во всяком случае, „классическим” примером обоснования — на рациональных началах — эстетики как научной дисциплины, что намеревается выявить автор настоящей статьи.

THE NATURE OF MIRCEA FLORIAN'S AESTHETIC CONCEPTION

(Summary)

The „ontologization” of the aesthetic object, considering it as a *given synthesis*, no doubt constitutes a position firmly stated in the Romanian aesthetic thinking. However „*Metaphysics and Art*” (1945) remains a „classic” example of founding the aesthetics as a scientific discipline on rationalistic basis.

⁷ Paul Valery, *Introducere în metoda lui Leonardo Da Vinci*, București, Meridiane, 1969.

RECENZII

Sorin Stati, **Teorie și metodă în sintaxă**, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967, 275 p.

Lucrarea pe care o prezentăm dezbate câteva chestiuni majore ale problematicii sintaxei. Autorul își propune să ne familiarizeze cu felul în care sînt discutate și rezolvate unele aspecte ale sintaxei de către reprezentanții curentelor noi în lingvistică, mai cu seamă de structuraliști. Se abordează și metodele folosite în lingvistica matematică, dar mai mult prin spiritul, decît prin litera ei, așa cum ni se mărturisește în introducere.

Cartea este o excelentă dezbateră a problemelor teoretice ale sintaxei, față de care specialiștii în domeniul limbii arată o preferință mereu sporită. Lucrarea este concepută sub forma unor expuneri în care prezentarea critică a diferitelor păreri și concepții emise de structuraliști de diverse orientări alternează cu concepțiile proprii ale autorului. Acest fapt dă cărții un caracter viu, o face să fie utilizată cu randament sporit. Specialistul interesat găsește în ea, pe lîngă orientarea ce se degajă din aceste dezbateri, o bogată informare în literatura de specialitate. Bibliografia care însoțește volumul, extinsă pe 32 de pagini, este extrem de bogată, cuprinzînd cele mai noi cuceriri în sintaxă.

Cartea este împărțită în opt capitole, configurația fiecăruia din el corespunzînd unei probleme esențiale și de vie controversă în cercetările actuale de sintaxă. Capitolul I, *Autonomia sintaxei*,

e consacrat dezbaterii în jurul categoriilor de sistem și structură, autonomiei relative a sintaxei, caracterului obiectiv al sistemului și al structurii etc. Capitolul II, *Cuvîntul ca unitate sintactică*, aduce precizări, lămuriri și concepții proprii referitoare la definirea cuvîntului, la părțile de vorbire, și mai cu seamă la funcția cuvîntului sintactic (functor), degajată din însușirile lui combinatorii. Capitolul III, *Părțile de propoziție*, și capitolul IV, *Modele sintactice neclasice*, oferă o perspectivă istorică a drumului parcurs de părțile de propoziție, precum și o perspectivă sintactică funcțională, în care dezbateră în jurul unor concepte ca: temă și remă, moneme și grupuri, structură sintagmatică, ocupă locul central. Capitolul V, *Combinății sintactice minimale*, și Capitolul VI, *Combinății sintactice de ordin superior*, sînt două capitole care însumează cea mai mare parte a numărului de pagini, aproximativ egal cu jumătate din economia capitolelor consacrate dezbaterii problemelor teoretice și metodice ale sintaxei. Aici se fac reflecții de seamă asupra construcțiilor, asupra microstructurilor și macrostructurilor, asupra sintagmaticii acestora; se conturează concepția proprie a autorului referitoare la probleme esențiale prezentate în această lucrare. Apar clasificări și definiții proprii în ce privește forma și conținutul constituenților, din care un loc de seamă îl ocupă variabilitatea morfologică, clasificarea în: conținut funcțional, categorial și denotativ, elemente de semantică sintactică. De asemenea se conturează opinia proprie asupra conceptului de propoziție, făcîndu-și loc analiza „enunțului” în

microstructuri, care la rîndul lor sînt teoretizate și clasificate după o concepție ușor de acceptat. Capitolul VII, *Enunțul*, este consacrat definirii și discutării varietății de structură, clasificării enunțurilor după expresie, semnificație și conținut sintactic.

Lucrarea se încheie cu un capitol intitulat *Privire generală. Concluzii*, care, așa cum spune autorul, sintetizează ideile proprii presărate în toată lucrarea. Rezumatul în limba franceză este binevenit pentru o fugară zăbavă, care, din informativă, se poate transforma în consultativă, orientativă.

Un merit deosebit al lucrării îl constituie faptul că în câteva din problemele arzătoare ale cercetărilor în domeniul sintaxei autorul, comentînd păreri dintre cele mai recente, reușește să contrapună o concepție unitară, care vine în ajutorul imediat al celor ce lucrează pe acest tărîm.

Pornind de la faptul că trebuie să se degajeze în analiză „unitățile invariante”, autorul ajunge să stabilească aceste invariante sintactice, care formează *sistemul sintactic*, în următoarea ierarhie: *functor-microstructură — macrostructură*, — *sintaxem*, care înlocuiește ierarhia din gramatica tradițională: *cuvînt* (sau parte de *propoziție*) — *propoziție* — *frază*. Cu aceasta se înlătură și inconvenientele practice care decurg din caracterul mai heterogen al conceptului de „cuvînt”, al celui de „parte de propoziție” ș.a.m.d.

Functorul, care constituie segmentul sintactic minimal în concepția lui S. Stati, este bine definit; segmentarea unui enunț în functori nu lasă nimic pe dinafară. De obicei functorul coincide cu cuvîntul. Atunci cînd există nepotrivire de interpretare a unității „cuvînt”, autorul preconizează, foarte bine, criteriul unității sintactice. Astfel, *al meu* este un functor, iar *a fost lăudat* — doi functori, obținuți pe baza aceluiași criteriu. S-ar putea pune doar întrebarea dacă nu poate fi analizat și *al meu* în doi functori, dat fiind că și *al* apare sub forma alolexemelor *a*, *ai*, *ale* ca și *a fost*, *sînteți*, *sînt* etc.

Principala deosebire dintre analiza în cuvinte și cea în functori constă în faptul că functorii se raportează la o clasă cu totul deosebită de clasele la care se raportează cuvintele, dat fiind că în concepția autorului componența unei clase

de functori se stabilește pe baza „funcțiilor potențiale”, adică pe baza însușirilor combinatorii ale cuvintelor pe care astfel le reliefează în analiză.

Combinajia minimală este *microstructura*, o grupare de functori pe axa sintagmatică. Spre deosebire de alți cercetători, Sorin Stati include în microstructuri și combinații de tipul verb + prep., prep. + verb. (ex. *pleacă la, cu putere*) alături de *este bun, pare cumînte* etc. Studiul acestor microstructuri se face atît sintagmatic cît și paradigmatic. Din punct de vedere sintagmatic loc important ocupă variabilitatea morfologică selectivă.

Conținutul pe care-l relevază analiza microstructurilor este variat, de aceea autorul i-a consacrat un spațiu suficient, degajînd cele trei feluri ale conținutului sintactic: funcțional, categorial și denotativ.

Macrostructura este un termen care vine și împlinește neajunsurile destul de mari ale conceptului „nebulos” de *propoziție*. În forma pe care ne-o propune, macrostructura conține cel puțin 3 functori, ce alcătuiesc, la rîndul lor, două microstructuri: *întîia încercare izbutită, elevul învață lecția*. Macrostructurile care funcționează ca enunțuri sînt denumite *transpozabile*.

Enunțul, înțeles ca unitate sintactică cu valoare comunicativă, suplinește deopotrivă „propoziția” și „frază” din sintaxa tradițională, deoarece, după cum afirmă însuși autorul, celelalte unități sintactice (functorul, microstructura) nu comunică decît atunci cînd sînt transpozabile.

Enunțul este o unitate a vorbirii, o unitate independentă, care realizează comunicarea, transmite gîndurile. Acest enunț este realizarea unei invariante (unitate a limbii) care e denumită *sintaxem* și care, în concepția dezvoltată în această carte, este o unitate de același grad cu fonemul, morfemul și lexemul. Sintaxemul e conceput ca puțînd consta dintr-un lanț de macrostructuri, dintr-o macrostructură, o microstructură și chiar dintr-un singur functor.

Interpretarea unui text în sensul analizei în micro- și macrostructuri face mai pătrunzător studiul sintaxei, face să se înțeleagă mai bine referirile la planul semantic.

Față de studiul relațiilor pe care le putem surprinde prin analiza functori-

lor, analiza tradițională în părți de propoziții și propoziții pare pe cât de insuficientă pe atât de depășită.

Această carte, care în cuprinsul ei dă prilej cititorului să ia cunoștință de atâtea concepții și critici aduse acestora în ce privește propoziția, subiectul, predicatul, fraza, cuvântul, etc., arată că marea problemă nu este de a da definiții ireproșabile conceptelor sintactice vechi, ci de a găsi altele care să se preteze la o analiză formală precisă și să poată fi un punct de plecare teoretic și metodic pentru analiza unei limbi date.

C. SĂTEANU

Augustin Z. N. Pop, Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu, București, 1969, 334 p.

Începută cu peste trei decenii în urmă și aflată încă în plină desfășurare, activitatea neobosită și pasionată a lui Augustin Z. N. Pop, de depistare și valorificare a celor mai variate izvoare ce vin în atingere cu viața și opera marelui nostru poet național, își găsește una din realizările ei majore în *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, continuarea firească a volumului apărut cu șapte ani în urmă.

După cum mărturisește în *Cuvînt introductiv*, ceea ce a urmărit autorul cu această nouă lucrare „a fost comunicarea, comentarea și integrarea unui număr de peste 170 de documente inedite interesînd biografia lui Eminescu și structura operei sale artistice” (p. 17). Numărul impresionant de piese inedite, de o mare varietate, este rezultatul unor cercetări întreprinse în 34 de arhive și fonduri documentare, a căror listă ne este comunicată la sfîrșitul aceluiași *Cuvînt introductiv*. De asemenea, ca și cu alte prilejuri, Augustin Z. N. Pop a apelat la ajutorul unor informatori vîrstnici, pentru a reconstitui și pe această cale ceva din ambianța satului copilăriei lui Eminescu.

Pornite dintr-un deosebit devotament față de memoria poetului și beneficiînd de un rar simț al depistării documentului inedit, cercetările lui Augustin Z. N. Pop nu reprezintă un scop în sine. Activitatea sa pornește de la o anumită

concepție despre istoria literară, conform căreia „între testul biografic, care conține raporturile istorice ce condiționează ideilor și psihologic opera literară de incidentele vieții scriitorului și de epocă, și testul filologic, care sprijină răzbaterea în profunzimea fondului, sub coordonatele intenției și realizării artistice, se desfășoară calea metodică a investigației literare, pornind genetic de la faptul temporal sau de la relatarea lui „sublimată” (p. 13). De aceea, continuă autorul, „tot ce se referă la creația și la personalitatea scriitorului ca raport de cauzalitate între viața și opera lui cată să fie scos la lumină, pus critic la contribuție, oricît de spinoasă și îndelungată ar fi această întreprindere, operația dovedindu-se utilă nu numai descrierii, ci și analizei operei în perspectiva epocii” (p. 13). Un înaintaș prestigios în aceeași credință și activitate își găsește Augustin Z. N. Pop în G. Bogdan-Duică, pe care îl socotește cel mai pasionat și erudit dintre căutătorii materialelor documentare pentru cunoașterea vieții și operei lui Eminescu. Sînt amintiți, de asemenea, alți eminescologi de seamă, care au știut să prețuiască și să fructifice amănuntul documentar în lucrări de valoare consacrate poetului.

Lucrarea are două părți principale. Prima, cea mai întinsă, reprezintă o interpretare a materialului documentar inedit din punct de vedere istoric-literar, realizată în cuprinsul a șapte capitole. Cea de a doua, intitulată *Aneexe*, cuprinde piesele documentare orînduite cronologic și însoțite de indicațiile bibliografice necesare. Volumul este bogat ilustrat cu numeroase și variate reproduceri de documente, portrete etc., cuprinzînd și un arbore genealogic al familiei Iurașcu, din care se trăgea mama poetului.

Bun cunoscător al biografiei și operei lui Eminescu ca și al ambianței în care acesta a trăit și a creat, Augustin Z. N. Pop realizează o justă și eficientă integrare și valorificare a documentului inedit în patrimoniul istoriei literare. Desigur, spațiul restrîns al unei recenzii nu ne îngăduie să stăruim asupra tuturor contribuțiilor valoroase prezente în volumul pe care îl discutăm, de la precizările aduse în legătură cu originea și onomastica familiei poetului la reconstituirea ambianței din Ipoteștii copilăriei, de la dezvoltarea unor aspecte noi ale acti-

vității social-politice a lui Eminescu la clarificări în privința genezei unor poezii. De aceea ne vom mărgini să semnalăm doar câteva, care ni se par cu deosebire relevante. În acest sens, capitolul al V-lea, intitulat *În trupa lui Iorgu Caragialy, prin Transilvania cu Pascaly și în societățile patriotice din București*, deși unul din cele mai restrinse, aduce prețioase date noi în legătură cu viața și activitatea poetului în cele două popasuri bucureștene ale sale, dintre care mai ales cel dintâi era prea puțin cunoscut. Din documentele descoperite sînt reconstituite avaturile trupei I. Caragiale — D. Drăgulici în stațiunea 1867/68, puternic concurată de trupa Millo—Pascaly, ca și rolul însemnat al poetului în viața acesteia, în mulțipla sa calitate de copist, secretar, dar și de „artist român“, care semnează alături de ceilalți colegi o petiție către ministrul D. Gusti. În același capitol se completează cele cunoscute deja din *Contribuții documentare...* despre participarea lui Eminescu la societățile „Românismul“ și „Carpații“, revelindu-se atitudinea sa politică relativ independentă de cea junimistă, legăturile strînse cu intelectualii transilvăneni din capitală și larga simpatie și înțelegere pentru cauza acestora.

Un „proiect de activitate culturală“ redactat de Slavici în 1882, purtînd și semnătura poetului, vădește fidelitatea celor doi scriitori față de obiectivele foștilor întemeietori ai „României june“ și organizatori ai primului congres al studenților români, ridicarea nivelului cultural și artistic al românilor transilvăneni și realizarea unității culturale. Alte documente (o telegramă inedită trimisă revizorului școlar Eminescu și un pasaj dintr-un articol din „Timpul“) relevă preocupări comune cu celălalt mare prieten, Ion Creangă, concretizate într-un chestionar folcloric alcătuit în colaborare.

Unul din capitolele cele mai interesante și mai bogat documentate poartă titlul *Eminescu în corespondența inedită a contemporanilor și adăugiri la evidența autografelor poetului*. Documente inedite vin să ne vorbească de solitudinea arătată poetului bolnav, de numeroși prieteni, între care Chibici — Rîvneanu, A. Cuza, I. Creangă, M. Pompiliu, T. Maiorescu, ca și despre adversitățile întâmpinate. În această privință

sînt de semnalat informațiile substanțiale ce se aduc în legătură cu relațiile dintre Eminescu și Macedonski. Punctul de pornire al neînțelegerilor se fixează în sfera publicisticii politice, pentru a se răsfrînge apoi și asupra operelor literare. Noi mărturii epistolare, provenite de la Traian Demetrescu, arată că Macedonski nu-și modifică atitudinea față de marele său rival nici după prăbușirea iremediabilă a acestuia, încercînd să-și determine discipolul să scrie un studiu antieminescian.

Cercetarea atentă a periodicelor vremii aduce lămuriri suplimentare unui alt episod biografic, avînd repercusiuni literare, relațiile cu Bonifaciu Florescu. Autorul găsește în paginile „Românului“ din 1876 critica minimalizatoare pe care acesta o face literaturii „Junimii“, cuprinzînd cuvinte jignitoare la adresa lui Eminescu. De aici punctul de pornire al cunoscutei *Epistole deschise către homunculus Bonifacius*, cu ecouri în *Scrisoarea II*.

Desigur, materialele ce ar merita să fie discutate sînt mult mai numeroase. Am remarca scrisorile inedite ale lui T. Maiorescu către Olga Călinescu, care aduc precizarea datei de apariție a ediției princeps a poeziilor lui Eminescu, opinia fermă a criticului despre poet, considerat „cel dintîi“ din țară, ca și rolul unei legături mondene în realizarea ediției amintite.

În sfîrșit, trebuie să semnalăm faptul că lucrarea conține piese utile vizînd și alte personalități ale istoriei noastre literare, de a căror consultare cercetătorul nu se poate dispensa. Am cita, în acest sens, alături de unele documente amintite, cele câteva scrisori inedite schimbate între Ioan Slavici și Titu Maiorescu.

Încheind această succintă prezentare a lucrării lui Augustin Z. N. Pop, trebuie să arătăm că ea își realizează pe deplin menirea pe care cu modestie și-o propune, de a pune materialele, datele, faptele noi pe care le-a descoperit la îndemîna „celor ce vor ridica, bazați pe cît mai multe informații, biografia națională a lui Eminescu, operă științifică pe care poporul român, pe care el l-a prețuit, o așteaptă deopotrivă cu exegeții personalității și marii lui creații“ (p. 18).

SARA IERCOȘAN

Dimitrie Macrea, **Studii de lingvistică română**, Editura didactică și pedagogică, București, 1970.

A patra culegere de studii și articole a profesorului Dimitrie Macrea confirmă constanța preocupărilor d-sale, spiritul prob și veșnic în căutarea celei mai bune explicații în problemele de limbă română. Profesor la Universitatea bucureșteană, D. Macrea afirmă cu discreție legătura cu școala lingvistică clujeană prin abordarea de subiecte care vizează activitatea lingvistică a cărturarilor din Ardeal (vezi, mai ales, capitolul de istoria lingvisticii române).

Recunoscut specialist în domeniul istoriei limbii și al limbii literare, prof. D. Macrea reunește în volumul acesta și valoroase studii de istoria lingvisticii și a filologiei românești, care continuă, subliniind interesul crescând din partea specialiștilor, prima lucrare, din 1959, *Lingviști și filologi români*.

Studiul referitor la *Cuvinte[le] românești în limbile străine*, de o valoare didactică și științifică incontestabilă, înmănușiază rezultatul numeroaselor cercetări în acest domeniu. Informația deosebit de actuală nu este în detrimentul aspectului istoric al problemei care se organizează pe tipuri de influențe: influența limbii române asupra limbilor slave (bulgara, sîrba, croata, slovena, ucraineana, rusa, poloneza, ceha) și care s-ar ridica la 400 de cuvinte, influența asupra limbii albaneze, neogrecești și turcești sau asupra limbii maghiare, ultima înregistrînd mai multe etape și un număr de 2 800—3 000 de cuvinte. De asemenea, e trecută în revistă și influența asupra graiurilor săsești din Transilvania, relevîndu-se mereu domeniul mai cu stăruință solicitat de limbile amintite, și anume, acela al creșterii animalelor.

Al doilea capitol al cărții este rezervat structurii lexicale și fonetice a limbii române, discutîndu-se amploarea și importanța terminologiei tehnice românești și relieful ei sonor. Primul articol¹, interesant în partea a doua a lui, e o abordare statistică a problemei — veche pasiune a prof. D. Macrea —, care confirmă rezultate anterioare, mai ales în privința influenței franceze, prin luarea

în considerare din punct de vedere etimologic a termenilor tehnici din *Dicționarul tehnic poliglot, litera A*, în comparație cu *Dicționarul enciclopedic român* și *Dicționarul limbii române moderne. Relieful sonor al limbii române în lumina cercetărilor statistice*, bazat pe studii numeroase în acest sector al lingvisticii, aduce câteva date care subliniază echilibrul sonor remarcabil al limbii române.

Cu o deosebită competență se discută în continuare problemele de istorie a lingvisticii românești, aducînd în prim plan aspecte încă necercetate, ca de exemplu: *Școala ardeleană și problemele de lingvistică romanică*, deși despre acest curent s-a scris destul de mult². Școala ardeleană și-a spus unul din primele cuvinte, în cadrul lingvisticii romanice, afirmînd latinitatea limbii și a poporului, înrudirea cu celelalte limbi romanice, ridicîndu-se prin dezbateră științifică a problemelor la nivelul exigențelor europene ale disciplinei. Pe o linie paralelă se înscrie și contribuția lui Gh. Șincai în discutarea structurii gramaticale românești, a ortografiei și în formarea terminologiei științifice românești, insistîndu-se asupra competenței dar și a pasiunii patriotului Șincai în rezolvarea problemelor.

Seria reconsiderărilor critice din acest capitol începe cu *Opera culturală și lingvistică a lui A. T. Laurian*, una din figurile reprezentative ale lingvisticii sec. al XIX-lea, deosebit de disputată sub aspectul realizărilor și al eșecurilor. A. T. Laurian e astfel mărturia unei greșeli pe care a hrănit-o toată viața — cea a etimologismului în ortografie, a purismului în domeniul vocabularului —, deși voia o limbă literară supradialectală.

Obiectivitatea cercetărilor prof. D. Macrea este confirmată și de studiul închinat lui A. Pumnul, în care întrevădem pe lîngă un mare erudit și un animat spirit revoluționar. Meritele sale sînt scoase în relief deopotrivă cu exagerările, mai ales cele privitoare la vechimea limbii române, la ortografie, care e de un fonetism exagerat, cum bine se știe, la ortoepia românească, după cum exagerată este și ideea purității vocabularului românesc. Cu activitatea de is-

¹ În *Terminologia științifică și tehnică în limba română contemporană*.

² Este nouă, și nu știm dacă va fi și acceptată, ideea că reprezentanți ai latinismului (A. T. Laurian) pot fi încadrați în Școala ardeleană.

toric literar și de revoluționar, A. Pumnul, cărturar adulat în viață, denigrat total după moarte, rămîne după acest studiu o personalitate care a întreținut cultul limbii române.

Replica munteană a celor doi ardeleeni, ale căror eforturi nu au dus întotdeauna la progresul limbii române, e I. H. Rădulescu, care în studiul profesorului D. Macrea capătă o consistență aparte prin discutarea acestuia în strînsă legătură cu necesitățile limbii române literare a sec. al XIX-lea. Se evidențiază, ca și în cazul celorlalți de altfel, că activitatea patriotică de înălțare a limbii poate șterge pentru un moment rătăcirile teoretice.

În *Nicolae Iorga și problemele limbii române* se expune sistematic și pentru prima dată preocuparea marelui istoric față de limba română, mult mai vastă, pentru acel timp, decît a oricărui alt istoric sau istoric literar contemporan. Atît în *Istoria literaturii românești* (1901—1934) cît și în *Istoria românilor* (1936—1939) se insistă asupra „rolul[ui] important al limbii în formarea individualității poporului român și a culturii noastre naționale”³. În privința colonizării Daciei înainte ca aceasta să se fi întîmplat oficial, a începutului scrisului în limba română (teoria husită), a toponimiei, N. Iorga și-a spus un cuvînt hotărîtor care cu greu a putut suferi modificări.

Contribuția lui Tudor Vianu în domeniul stilisticii și al istoriei limbii literare formează subiectul unui alt interesant articol care dovedește suplețea deosebită cu care prof. D. Macrea se mișcă în cîmpuri de activități lingvistice diverse. Analizîndu-se concepția lingvistică a lui T. Vianu în *Arta prozatorilor români, Probleme de stil și artă literară, Problemele metaforei și alte studii de stilistică*

sau în opere de pionierat ca *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, se trece de fapt în revistă personalitatea științifică a acestuia, care a condus atît de sigur destinele unor discipline noi în limba română, ca Stilistica sau Istoria limbii române literare.

Umanismul lui V. Bogrea, științietorul meteor al lingvisticii românești, e vibrant evocat de D. Macrea. Activitatea lui V. Bogrea în domeniul istoriei limbii (a stabilit 500 de etimologii de diferite origini), al toponimiei românești, cît și ca patriot militant este evocată cu prospețimea cu care au fost retrăite clipele amintirii unui profesor deosebit.

Vasta și originala activitate științifică a regretatului Emil Petrovici este în amănunțime relevată în cuvinte prin care transpare permanent regretul pentru dispariția neașteptată a savantului clujean. Informația deosebită în cele mai noi discipline ale lingvisticii pe care le-a ilustrat ca reprezentant al românilor (fonologie, geografie lingvistică, dialectologie structurală), precum și recunoscuta calitate de cel mai autorizat slavist al țării, se înscriu alături de o seamă de mari acțiuni lingvistice românești care nu s-ar fi realizat fără experiența și competența sa: *Atlasul lingvistic român* (1938—1943), *Atlasul lingvistic pe regiuni (Maramureș)*⁴.

Impresia generală după lectura volumului e cea de sobrietate științifică, dublată de o nostalgie abia vizibilă față de personalitățile și profesorii pe care i-a cunoscut. Reunirea studiilor publicate în diverse reviste de specialitate într-un volum satisface cerințele tinerimii studioase, dar și ale specialiștilor, care găsesc aici în judecăți drepte, lumini pînă acum ascunse⁵.

ELENA DRAGOȘ

³ D. Macrea, *Studii de lingvistică română*, p. 159.

⁴ În *Realizări ale lingvisticii românești în perioada 1944—1969* se apreciază originalitatea, probitatea și spiritul practic al noilor cercetări.

⁵ Aici aflăm că teoria husită a lui N. Iorga a fost secundată și de estimarea factorului intern, „din setea de înțelegere a neamului” (*Istoria românilor*, vol. IV, p. 126, apud D. Macrea, *Studii...*, p. 163).

CRONICĂ

Simpozionul de lingvistică algebrică, Bratislava, 9—12 februarie 1970.

Paralel cu creșterea în importanță a aspectelor relaționale în studiul fenomenelor de limbă, s-a confirmat necesitatea și competența aproximării și sistematizării acestora prin intermediul modelelor matematice. Institutul de lingvistică „L'udovit Stur” al Academiei Slovace, promovînd tocmai această concepție asupra modelării, a ales drept temă centrală a Simpozionului de lingvistică algebrică din 9—12 februarie 1970 problema **MODELELOR MATEMATICE în LINGVISTICĂ**.

Lucrările simpozionului s-au desfășurat la Casa Oamenilor de Știință din Smolenice (60 km depărtare de Bratislava). În prima zi au fost prezentate comunicările de orientare generală asupra **TEORIEI MODELELOR**. Comunicarea de deschidere: *Ueber die slovakische Sprachwissenschaft*, prezentată de Ján Ruzicka din partea Academiei Slovace, a integrat preocupările structurale și de lingvistică algebrică în multiplele orientări ale lingvisticii slovace. Președintele Comitetului de organizare a simpozionului, Ján Horecký, în expunerea sa *The Role of the Models in Linguistic Studies*, a arătat felul în care modelele matematice rețin unele aspecte relaționale ale fenomenelor de limbă și descoperă noi moduri de organizare care nu pot fi puse în evidență prin alte mijloace, dar pot servi nu numai pentru a descrie limba, ci și pentru a explica anumite legități ale ei. Între alte lucrări însemnate amintim pe cea a lui A. Ljudskanov (Sofia), *Quel-*

*ques remarques sur l'emploi des termes „modèle” et „formalisation” et sur leurs relations dans les travaux linguistiques; definind termenii „model” și „formalizare” și plecînd de la modelele empirice introduce o ierarhizare a modelelor care pot reprezenta în acest fel diferite trepte succesive de aproximări din ce în ce mai abstracte. Yves Gentilhomme (Besançon), *Les micromodèles linguistiques*, a demonstrat cu exemple și a fundamentat teoretic, aplicînd noțiuni din teoria grupurilor, eficacitatea modelului algebric în programarea însușirii limbilor. László Kalmár (Szeged), *On a measure of Divergence of a Context — free Language from Finite State Languages*, a definit cu o rigurozitate dinamică măsura divergenței dintre limbile libere de context și limbile cu un număr finit de stări. M. Novotny (Brno) a pus în evidență, cu mijloace strict matematice, aspectele fundamentale ale conexiunii între modelele analitice și cele generative. Au fost apreciate comunicările: A. Birbănescu (București), *Karlgren's Decision Grammar*. E. Hajičcová — J. Panevová — P. Sgall, *The Meaning of Tense and its Recursive Properties*. Ján Průcha (Praga) a corelat gramatica transformățională cu modelul psiholingvistic al emițătorului și receptorului.*

În cadrul ședințelor consacrate **MODELELOR ALGEBRICE**, Solomon Marcus (București), *Un modèle mathématique intégral de l'oeuvre dramatique*, expunînd un model matematic integral bazat pe teatrul clasic românesc, i-a convins pe participanți că modelarea mate-



matică nu numai că nu împiedică, ci dimpotrivă înlesnește cercetarea legăturilor dintre limbă și societate, dintre lingvistică și celelalte științe sociale. Tot pe această linie s-a axat modelarea variantelor unei poezii eminesciene, de L. Schwartz (București). Expunerile următoare au formulat criterii și proprietăți care pot corespunde cerințelor impuse de o tipologie deductivă (în sensul introdus de Skalička); C. Crăciun, (București), *Sur quelques problèmes de l'analyse algébrique* — dînd o investigație amplă asupra fundamentelor gramaticii și o cercetare premergătoare unei clasificări mai riguroase a limbilor naturale; G. Orman (Brașov), *Quelques résultats concernant les ensembles homologues* — prin expunerea unor criterii de ierarhizare pentru limbile a căror morfologie se apropie mai mult sau mai puțin de o morfologie paradigmatică; M. Dinu (București), *Un modèle markovien de l'influence à distance dans les langues naturelles* — avînd concluzii aplicabile unor limbi cu anticiparea informației fonetice, respectiv morfologice; D. Mîrza — I. Lascu — V. Hopîrteanu (Cluj), *Problèmes de typologie verbale à l'aide de la théorie des graphes* — printr-o comparație care ar putea da rezultate deosebite în cercetarea limbilor cu dislocarea informației (anticipare, reluare, polarizare); J. Kunze, W. Priesz (Berlin), *Wortformenklassensysteme und ihre Optimierung* — tînde spre căutarea unor principii și criterii care să fie satisfăcute cît mai mult de un sistem de clase morfologice în orice limbă; E. Kis (Cluj), *La structure algébrique des adverbes des langues romanes* — definește printr-un proces de generalizare o operație algebrică utilă, prin care fapte de limbă, privite sub raport sincron, pot fi transpuse în diacronie și invers, și pune în evidență criteriul aplicabile limbilor cu expansiunea informației lexicale.

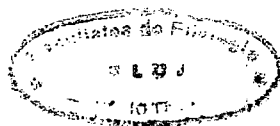
În cadrul MODELELOR EMPIRICE, K. Buzássyová (Bratislava), *On the Definition of the Wordforming Paradigm*, a analizat formarea cuvintelor într-un spațiu definit de axa paradigmatică și cea sintagmatică. M. Tessirelova (Praga), *Zum Modellieren in der Linguistik von quantitativen Standpunkt (Dargestellt an der Problematik des Lexicons)*, s-a bazat pe dicționarul de frecvență a limbii cehe pe care l-a întoc-

mit încă în anii războiului și rezultatele căruia se completează cu cele obținute prin mașinile de calcul. J. Oravec (Bratislava), *Das System der slowakischen Dräposition*, constituie o structurare judicioasă a materialului lingvistic, aptă pentru cercetările ulterioare de gramatică contrastivă. B. Vauquois (Grenoble), *Réalisation de modèles d'analyse et de synthèse des langues naturelles*, a examinat paralelismul dintre cele două tipuri de modele, pornind de la ipoteza că, oricum am aproxima succesiv o limbă, rezultatul final nu depinde de prima aproximare.

Discuțiile în cadrul și în afara ședințelor au fost deosebit de animate și cel puțin la fel de interesante ca și expunerile. Reprezentanții țării noastre, numeric preponderenți în raport cu alte delegații (cuprinzînd și cadre didactice și reprezentanți ai cercurilor științifice studențești din Cluj), s-au bucurat de o autoritate și simpatie deosebită.

Simpozionul s-a caracterizat printr-un profil de strictă specialitate și prin varietatea temelor și a procedeeilor aplicate. S-ar părea că matematicienii lingviști tind spre o viziune sintetică, globală, unitară și caută să impună o terminologie și definiții cît mai general valabile, cît mai unanim acceptabile. Străduința lingviștilor matematicieni se orientează spre aspecte particulare și pe cît posibil puțin cercetate, spre conturarea și definirea nuanțelor în termeni cît mai nuanțați. În orice caz, s-a dovedit că lingvistica algebrică nu este o simplă prelungire speculativă a teoriei generale fie a matematicii, fie a lingvisticii, nici ceva complementar. Ea este pe cale să devină o disciplină de sine stătătoare, avînd un caracter creator în stare să aducă informații proprii plecînd de la concluziile și rezultatele științelor

Domeniul cercetărilor este vast, deocamdată, și insuficient de strict delimitat de alte domenii ale lingvisticii (și chiar de ale filologiei). În schimb, simpozionul a demonstrat cu prisosință cît de neîntemeiate sînt temerile cu referire la „prăpastia dintre lingvistică și umanitate“, la „divorțul dintre lingvistică și cercetarea literară“, exprimate de Francis J. Whitefield la Congresul Internațional de logică-metodologic-filozofic, 1960, Stanford, California, reformulate ca „dezumanizare“ la Congresul de romanistică de la Lisabona.



În cel de al XV-lea an de apariție (1970) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—mecanică (2 fascicule);
fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie—mineralogie (2 fascicule);
geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie;
sociologie;
științe economice (2 fascicule);
psihologie—pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На XV году издания (1970) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* выходит следующими сериями:

математика—механика (2 выпуска);
физика (2 выпуска);
химия (2 выпуска);
геология—минералогия (2 выпуска);
география (2 выпуска);
биология (2 выпуска);
философия;
социология;
экономические науки (2 выпуска);
психология—педагогика;
юридические науки;
история (2 выпуска);
языкознание—литературоведение (2 выпуска).

Dans leur XV-me année de publication (1970) les *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques—mécanique (2 fascicules);
physique (2 fascicules);
chimie (2 fascicules);
géologie—minéralogie (2 fascicules);
géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie;
sociologie;
sciences économiques (2 fascicules);
psychologie—pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique—littérature (2 fascicules).