

P. 506.

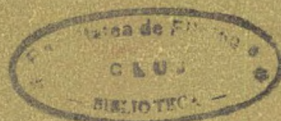
STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 1

1974



CLUJ

249/974

REDACTOR ȘEF: Acad. prof. ȘT. PASCU

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI: Acad. prof. ȘT. PÉTERFI, prof. VL. HANGA,
prof. GH. MARCU

COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: Prof. I. PATRUȚ, prof.
I. PERVAIN, prof. D. POP (redactor responsabil), prof. I. SZIGETI, prof.
R. TODORAN, lector M. MARKEL, lector I. NICULIȚA, lector I. ȘEULEANU
(secretar de redacție), lector S. TRIFU

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 1

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

SUMAR — TARTALOM — СОДЕРЖАНИЕ — SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

M. MUTHU, Dionisie Eclisiarhul sau fanariotismul între istorie și legendă ● Дионисие Эклисиархул или фанариотизм между историей и легендой ● Dionisie l'Ecclesiastique ou le phanariotisme entre l'histoire et la légende	3
G. ANTONESCU, O prefață necunoscută a <i>Gramaticii</i> lui Constantin Diaconovici Loga ● Неизвестное предисловие к книге <i>Gramatica românească</i> Константина Дяконовича Логи ● Une préface inconnue de la <i>Grammaire</i> de Constantin Diaconovici Loga	13
V. VOIA, Eminescu și Richard Wagner în spiritul doctrinei lui Schopenhauer ● Эминеску и Рихард Вагнер в свете доктрины Шопенгауэра ● Eminescu und Richard Wagner im Geiste der Lehre Schopenhauers	17
S. GOGA, G. Bogdan-Duică: Probleme de metodologie a criticii literare ● Г. Богдан-Дуйкэ: вопросы методологии литературной критики ● G. Bogdan-Duică: Problèmes de méthodologie de la critique littéraire	29
T. Z. SINKA, P. FORNA, Literatura germană medievală în contextul creației europene ● Немецкая средневековая литература в контексте европейского творчества ● Die mittelhochdeutsche Dichtung im Kontext der gesamteuropäischen Literatur	35
I. GALEA, Orientări în romanul englez ● Некоторые направления в английском романе ● Directions in the English Novel	47
S. TRIFU, Graham Greene, contemporanul nostru ● Грэм Грин, наш современник ● Graham Greene, Our Contemporary	59
T. WEISS, Scara de valori și sistemul normativ al moralității la M. Porcius Cato ● Лестница ценностей и нормативная система нравственности у М. Порция Като ● The Value Degree and Standard System of Morality at M. Porcius Cato	67
MÁTÉ G., Műalkotáségyéniség és a különösség ● Единственность и специфика художественного произведения ● Unicitatea și specificul operei de artă ● Die Einmaligkeit und die Eigenheit des Kunstwerks	81
N. GOGA, Verbe și forme unipersonale, unipersonalizarea în limba română contemporană ● Одноличные глаголы и формы, униперсонализация в современном румынском языке ● Unpersönlich gebrauchte Verben und Verbformen; die Entwicklung persönlicher Verbformen zu unpersönlich gebrauchten Verbformen in der rumänischen Gegenwartssprache	89
HAZY, Infinitivul — predicat „dependent” ● Инфинитив — „зависимое” сказуемое ● L'infinitif — verbe „dépendant”	97



C. MILAŞ, Un procedeu stilistic al exprimării orale valorificat în stilul artistic ● Стилистический прием устного выражения, использованный в художественном стиле ● Un procédé stylistique de l'expression orale valorifié par le style artistique	105
E. JANITSEK, Problema clasificării toponimelor româneşti după origine ● Классификация румынских топонимов ● La classification des toponymes roumains.	113
A. VINTELER, Onomastica folclorului lipovenesc ● Ономастика липованского фольклора ● Onomastique du folklore lipovan	125
M. NAGY, Conjugarea verbelor în graiul lipovenesc din Slava Cercheză, jud. Tulcea ● Спряжение глаголов в липованском говоре села Слава Черкеза, уезда Тулча ● Conjugaison des verbes du parler lipovan de Slava Cercheză (départ. Tulcea)	135
Recenzii — Рецензии — Livres parus — Bücherbesprechung — Books	
A1. Graur, Nume de locuri. (M. OROS)	149
V. V. Makarov, Problemy leksiko-semantičeskoj differenciacii romanskich jazykov (GH. HAŞ).	151

DIONISIE ECLISIARHUL SAU FANARIOTISMUL ÎNTRE ISTORIE ȘI LEGENDA

MIRCEA MUTHU

I

Într-una din *Scrisorile* sale Ion Ghica deplîngea instabilitatea politică a sud-estului ce „călcase pe secolul al XIX-lea“, moment în care „nimeni nu putea zări ce era să ne aducă veacul cel nou“. Cuvintele diplomatului și scriitorului reflectă o stare de spirit mai generală, regăsibilă în conștiințe mai puțin cultivate ce întruneau, îmbinate, caracterele a două veacuri. Dionisie Eclisiarhul (1759—1820) este un astfel de spirit debusolat, dar care înregistrează cu „fidelitatea“ autorului de cronografe evenimentele din „diastima“ vremii sale. Împreună cu Naum Râmniceanu, Zilot Românul, Pitarul Hristache ș.a., harnicul monah configurează o atmosferă și mai ales o mentalitate specifică perioadei de tranziție. Omul rămîne ascuns în dosul numelui bisericesc cu care își semnează *Cronograful* și „închinăciunile“ tradiționale de la începutul și sfîrșitul condicilor de documente, copiate cu osîrdie în mănăstirile oltenesti¹. „Cine era Dionisie Eclisiarcu, nu puturăm afla. Din unele pasaje ale croniciei — notează primul său editor, Al. Papiu Ilarian — pare a fi fost de peste Olt“². Mai tîrziu, la aceeași concluzie ajunsese Nicolae Iorga, care îi trage linia vieții din paginile cronicii³. Cercetările ulte-

¹ Ion Vîrtosu, în *Date noi despre Dionisie Eclisiarhul*, „Biserica Ortodoxă Română“, 1937, nr. 5—6, p. 4, susține că „lectura *eclisias*, în unele texte semnate *Dionisie eclis.*, ar fi un non sens, semnătura completă fiind întotdeauna *Dionisie Eclisiarh*“. E adevărat, *Cuvîntul către iubitorii de cetire* de la începutul *Cronografului* este semnat *Dionisie Eclisiarcu*. Alteori însă va semna și cu *e*: așa, de pildă, „pomelnicul Sf(i)nteii beserici satului Drăgășanii din județul Vâlciei...“, (este) scris de Dionisie Ecl e siarhul la vremea episcopului Nectarie al Râmnicului, la leat 1794“, fiind reproduș integral de către Teodor Bălășel, *Un manuscris din 1794 al lui Dionisie Eclisiarhul*, în „Arhivele Olteniei“, an. XIV (1935), p. 272—294.

² *Tesauru de monumente istorice*, 1863, tom. II, p. 159. Pasajul este reproduș, împreună cu descrierea sumară a manuscrisului, și de către Nicolăescu Plopor, în ediția din 1934 a *Cronografului*, p. 1.

rioare n-au luminat nici ele prea mult biografia călugărului înspăimântat de faptele lui Pasvandoglu, precum și de cele ale „greco-romeosului“ Napoleon⁴. Cert e însă faptul că numele său rămâne legat de Episcopia din Râmnic — o citadelă a culturii religioase, de fapt ultima, ridicată de prestigiul lui Chezarie. După o existență de „picaro“ (călătorește pînă la Buda, vede Bucureștiul și Timișoara), „... prefăcindu-mi-să condeiu în mină ca un șarpe veninat“, cum spune într-un „proimion“⁵, începe la 1814 redactarea *Cronografului Țerei Românești* lăsînd o mărturie naivă și sinceră despre epoca fanariotă. „Jelania“ este cauzată nu „atît de bătrînețe cît mai mult din multa nevointă a scrierii“ prin care umilul caligraf își cîștiga pîinea zilnică⁶. „Acum dar — va mărturisii el încă din 1796, deci înaintea „proimionului“ (1813) — ajungîndu-mă fireasca slăbiciune, din multa scriere într-acești 17 ani, de la ochi au scăzut vederea, de la mîini s-au împuținat virtutea, pieptul s-au rănit în lăuntru și nu mai rămîne alt cuvînt“, decît, am adăuga noi, opera ce prelungește, peste timp, specia bizantină a hronografului⁷. Fără să fie clamat, presentimentul sfîrșitului se insinuează în „cererile de milostenie“ adresate, la 1820,

⁴ *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, E.D.P., București. 1969, vol. II, p. 122: „Un biet călugăr, al cărui nume de familie chiar e necunoscut și va rămîne poate astfel pentru totdeauna“.

⁵ La supoziția că Eclisiarhul era din părțile județului Mehedinți, A. Sacerdoțeanu, în *De unde era Dionisie Eclisiarhul?*, „Arhivele Olteniei“, an. XIV (1935), p. 517—518, aduce cîteva completări cu valoare ipotetică: „este foarte probabil ca D.E. să fie din Pietrari, din neamul acestor preoți Pietraru, să fi fost luat în grija sa de mic copil de către Climent (episcop plecat din sat — n. aut.) și după retragerea lui (1749), să fi rămas la episcopie, unde sub Filaret (1780—1792) să fi fost pus în treburile cancelariei“. Cercetătorul se sprijină pe trei argumente: a) în satul Pietrari existau foarte mulți preoți; b) Majoritatea acestora purtau numele de Pietraru; c) Afirmația — citată de noi mai sus — a lui Papiu Ilarian, că manuscrisul a fost în proprietatea unui Ioan Pietrariu din Râmnicu-Vâlci. Ulterior, T. Bălășel, publicînd *Un manuscris din 1798 al lui Dionisie Eclisiarhul*, „Arhivele Olteniei“, an. XV (1936), p. 100—106, conchide, împotriva părerii curente, consolidată de studiul lui Ion Donat (*Dionisie Eclisiarhul — constatări și observații noi*, „Arhivele Olteniei“, an. XIII (1934), p. 286—301), că monarhul „n-a fost eclisiarh al episcopiei de Râmnic, ci al Bistriței, de unde apoi a fost luat și întrebuintat ca scriitor al Condiciilor Episcopiei Râmnicului în special de Filaret...“. Și autorul adaugă: „Nu este deci inadmisibil ca D.E. să fi fost originar din vreo comună apropiată de mănăstirea Bistrița, fie chiar și Pietrarii Episcopului Climent, cum s-a susținut“. Reluînd problema, A. Sacerdoțeanu, în *Cronicarul Dionisie, Eclisiarh al mănăstirii Bistrița din Vâlcea*, „Arhivele Olteniei“, an. XV (1936), p. 257—261, răspunde lui T. Bălășel în sensul reconfirmării, cu precizarea că nota acestuia „nu luminează mai mult chestia în discuție... Dionisie trebuie să fi fost de foarte umilă origine“. Cîteva elemente ale biografiei lui D.E. sînt fixate de către I. Vîrtosu, în cercetarea amintită (*Date noi despre...*), prin studiul atent al *Prefetelor la Condici*, pe care le și reproduce de altfel.

⁶ Ion Donat, *Despre Dionisie Eclisiarhul și mănăstirea Bucovăț — Un „proimion“ și pomelnicul mănăstirii*, în „Arhivele Olteniei“, XV (1936), p. 31.

⁷ cf. V. G. Paleolog, *Început despre artistul caligraf și miniaturist Dionisie Eclisiarhul*, în „Mitropolia Olteniei“, 1966, nr. 9—10, p. 912—914.

⁸ *Prefață la Condica de documente a mănăstirii Govora (1796)*, în I. Vîrtosu, *Date noi despre...*, p. 14.

autorităților ecleziastice⁸. Se stinge în același an, neștiut, înaintea seismului revoluționar al lui Tudor Vladimirescu. *Cronograful* său relatează evenimentele petrecute între 1764 și 1815, fiind de fapt o operă memorialistică⁹. Izvoarele cele mai „sigure” sînt „un ipochimen vrednic de crezut”, „un arhimandrit” sau „un logofețel”, călugărul fiind atent și la „spunerea gazeturilor” sau la „hronografurile grecești”, de unde extrage informații referitoare la istoria Sirbilor și a Bulgarilor. Alteori cercețează „catastișele ciocilor”, pentru a face cunoscut numărul celor morți de ciumă în București. „Evropa”, Napoleon Bonaparte în special și întîmplările din „Rosia” sînt deformate după cele două „cărțului tipărite”, *Întîmplările războiului Franțiozilor* ș.a. (Viena, 1812) și *Semne de biruință* ș.a. (Buda, 1815). Nu-i vor fi fost necunoscute probabil *Genealogia Cantacuzinilor* a lui Mihai Cantacuzino, sau *Cronicul* în care Dumitrachi Stolnicul se miră zgomotos, ca și Dionisie mai tîrziu, de tunurile cu „secrete” ale muscalilor¹⁰. Inexactitățile istoricului nu întunecă valoarea literară a *Hronografului*, ce încheie șirul cronicarilor munteni, colorați la vorbă și cu atitudini pătimașe. Ultimele decenii ale fanariotilor sînt re trăite de o sensibilitate opacă la frămîntările Franței revoluționare (și Dionisie nu e singurul exemplu de la noi), dar vibrînd de speranțele îndreptate spre „Rosia” Ecaterinei, care umilește cerbicia sultanului

⁸ Prefață la condica de documente a mănăstirii Obedeianul, în Ion Vîrtosu, *st. cit.* (unde se reproduce „cererea de milostenie” și aprobarea acesteia în același an, iulie 1820).

⁹ Descrierea manuscrisului. Ms. de la Biblioteca Academiei, înregistrat cu cota 3537, cuprinde 147 file, după cum urmează: fila I, reprodusă în *Tratatul de istoria literaturii române*, Ed. Acad. R.S.R., vol. II, este „foaia titularia (Papiu Ilarian), cu specificarea autografă a primului editor că „acestui manuscriptu s-a publicat în întreg în *Tesaurul de monumente istorice*, Tomu II, p. 159—234”. Jos, în stînga, cu litere de tipar: „Doc. rămas de la Gr. Tocilescu. Dăruite Academiei Române. Facultatea de litere București. Ședința din 5 martie 1910”. Tot aici, un adaos, *Însămănare*, continuat în filele II și III. Fila nr. IV e albă. Între filele V—VII o *Scară*, reprodusă de către Papiu Ilarian la finele versiunii, transcrisă în ortografia etimologizantă, puțin fidelă originalului. Urmează apoi, pe fila nr. IX, titlul: *Hronograf* și capătul „închinăciunii”: *Cuvînt către iubitorii de cetire*. Pe hîrtia albă, groasă, se înșiră cca. 17—19 rînduri într-un scris caligrafic, ușor aplecat spre dreapta. Este folosită cerneala neagră, minus titlurile capitolelor și inițialele paragrafelor, unde se utilizează roșul aprins. Autorul obișnuiește să reia, pe fila următoare, ultimul cuvînt din precedentă, pentru a nu se pierde șirul. „lenia”. Caracterele sînt cele ale slavonei tîrzii, cu amestecul pronunțat de litere latine, îndeosebi cele desemnînd vocale.

¹⁰ Redactarea operei. Studiind fazele procesului de redactare, Giorgie Pascu, în *Istoria literaturii române din secolul XVIII*, I, București, Sococ. 1926, p. 167—168, conchide că „hronograful se prezintă ca o scriere compusă în 1814 și trecută pe curat în 1820, cînd i-a intercalat pasaje scrise în 1814 și 1815”. Prima redacție datează din prima jumătate a lui 1814 și cuprinde relatarea evenimentelor dintre 1775—1808 și 1808—1812, în timp ce redacția a doua, despre Napoleon și despre istoria sirbilor, aparține celei de-a doua jumătăți a aceluiași an. „Aceasta a doua redacție — scrie G. Pascu — definitivă, a fost scrisă în 1820, căci în a doua prefață a hronografului Dionisie zice că vrea să povestească istoria Valahiei de la 55 ani încoace, adică de la 1764 la 1819... Dionisie a redactat definitiv hronograful de la început pînă la 22 dec. 1815, desigur cu intenția de a-l continua pînă la 1819, dar probabil moartea l-a surprins înainte de a-și fi putut realiza planul” (p. 169).

într-o pagină de autentic basm oriental. *Cronograful* „aduce ceva din spiritul vechi cronicăresc, povestește simplu, naiv“, cu toate că autorului său „îi lipsia cultura care l-ar fi ajutat să ne dea o operă mai de seamă“¹¹. E adevărat, „povestirea-i inegală“¹² în sensul cantității de informații oferite, lucru ce nu-l împiedică totuși pe Nicolae Iorga s-o parcurgă cu delicioasă în amintita *Istorie*, iar pe Sextil Pușcariu să afirme, după numai doi ani, că Eclisiarhul „ne amintește adesea timpurile bune ale înfloritoarei cronografii de demult... știe să povestească frumos și are un viu interes pentru partea anecdotică a istoriei, are vorba figurată a omului din popor“¹³. Călugărul — observă Ion Vîrtosu — „încheie o școală literară, aceea a cronicarilor munteni în proză“¹⁴, pentru că George Călinescu să emită înșirșit câteva judecăți definitive intuind balcanismul de fond al operei, în care „viziunea terestră, amestecată cu sarcasme, văietături și cu o imaginație istorică de Alixândrie, condeiul caricatural și trăsătura grasă, pitoresc vulgară, îi dau o puternică notă muntenească“. Adevărată „arcă de delicii“, opera dezvăluie „primul muntean din familia lui Conu Leonida și a lui Nae Ipingescu“, accentuându-se „materialismul istoric al omului sărac (îl avea puțin și Niculce), care judecă o domnie prin lista de prețuri“¹⁵. Chiar dacă nu formulează păreri despre misiunea istoriei, dacă lipsește apoi forța de generalizare cu care ne-au obișnuit cronicarii moldoveni, găsim, în schimb, „reacțiunile față de vremuri ale păturii mijlocii“, Dionisie amintind de Anton Pann. O părere asemănătoare celei a lui George Călinescu se poate citi și la D. Popovici. Eclisiarhul — remarca acesta — „avea un spirit ispitit de fabulație și un ochi care vedea lumea noastră în lumini de mitologie“, în pofida faptului că „scrierea, posterioară *Țiganiadei* lui Budai Deleanu, este tot ce poate fi mai indicat să ne arate distanța uriașă dintre scriitorii influențați de „Lumini“ și cei care cădeau în afară de raza „Luminilor“¹⁶. Dar *Cronograful* se apropie de „epopeea eroi-comică“ a arde-

¹¹ Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, Alcalay, II, 1920, p. 139, fără observații mai adânci, luînd drept bună — ca toți comentatorii de altfel — transcrierea etimologizantă a lui Papiu Ilarian.

¹² Giorgie Pascu, *op. cit.*, p. 172.

¹³ *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 206.

¹⁴ *Date noi despre Dionisie*, ..., p. 6.

¹⁵ *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 38—39.

¹⁶ *Studii literare, I. Literatura română în epoca „Luminilor“*, Dacia, 1972, p. 164. Comentariile ulterioare sînt puține și modeste sub raportul originalității. Astfel, Octavian Păun, în *Dionisie Eclisiarhul, Cronograful Țării Românești*, Analele Universității „C. I. Parhon“, an. VIII (1959), seria Științe sociale—Filologie, nr. 15 (studiu republicat, în parte, în volumul al doilea al *Tratatului Academiei*, București, 1968), prelungește comentariile călinesciene conchizînd că textul *Cronografului* cuprinde „note care amintesc proza scurtă italiană sau spaniolă, cu episoade comice sau singeroase, prevestind pe Ion Ghica sau pe I. L. Caragiale“ (p. 124). O observație mai pertinentă este aceea că „stilul cronicarului stă sub influența stilului cărților bisericești, rămînînd totuși natural, fără figurație retorică“ (ibidem). De asemenea, Al. Piru, în *Literatura română premodernă*, E.P.L., 1964, p. 174, după ce îl compară pe Dionisie cu Neculce, în sensul că primul „nu are filosofia, demnitatea și pătrunderea psihologică a cronicarului moldovean“, ajunge la conclu-

leanului prin spiritul său parodic (o coordonată esențială a balcanismului), însă și prin umanitarismul general al călugărului care se tînguie, ca odinioară Neculce, de nedreptățile ce apasă pe spinarea „raielilor“.

II

....Deci, pre toți cei ce vă veți întîmpla a ceti într-această adunare de cărți, mă rog, nu defăimați zmintelele omului, ci cu iubire și cu... dragoste, priimiți, îndreptînd cu duhul blîndețelor...¹⁷. Rînduri de felul acestora, de „cucernicie“ și iertăciune, sînt comune cronicarilor noștri în literă și spirit. Cei care copiaseră vechile cronografe n-au procedat altfel. Ultimele cuvinte ale *Prefețelor* sînt impregnate de umilința autodidactului neavînd — ca și Anton Pann — „învățătură academicească“ sau „să-vîrșire ritoricească la înfrumusețarea cuvîntelor“. „Dezvinovățirile“ sînt adevărate lait-motive, pline de candoare: „...cum că fără greșală nu voi fi scăpat — citim într-alt loc —, ca un om (de care nici unul nu iaste slobod), rog pe toți cei bine credincioși, care vă veți îndeletnici a ceti, ca orice greșală veți găsi, să îndreptați cu duhul blîndețelor...“¹⁸. Într-un cronograf copiat „în zilele pré învățatului nostru Domnu, Io Costandin Gheorghie Hangeri Voevod“, ni se face cunoscut că „ori cine să va îndemna a ceti și va găsi vre o greșală, ori în cuvînte, ori în slove, să nu huliți, ci cu duhul blîndețelor să turnați untul de lemn al bunii voirii Dumnevoastră, și să ungeți ranele greșalelor mele cu cuvînt mîngăitoriu“¹⁹. Prin urmare trebuie onorată intenția, copistul „socotind că ar fi bine să-ș ajute fiește cine patrii și limbii lui ori cu ce ar puté“, aidoma Eclisiarhului. „Cu dulceață este oareșicum — mărturisește acesta în *Cuvînt către iubitorii de cetire* — a povesti cinevași de patria sa, și a istori de cele ce s-au întîmplat neamului său, atît din anii trecuți, cît și din diastima vremii sale...“²⁰. Lucrarea monahului este prezidată de „duhul blîndețelor“, precum și de naivitatea omului din pătura mijlocie, aflat în marginea treburilor „politicești“ ale vremii. Fără să fie muzicală, fraza *Cronografului* are întoarceri nebănuite, volutele sînt largi, descriptive, in-

zia că acesta îl prevestește pe Caragiale. Ultimul comentator, Paul Cornea, în *Originile romantismului românesc*, Minerva, 1972, p. 45—46, reia și el considerațiile lui Călinescu, respectiv Popovici: „...sub condeiul micului cărturar, puțin introdus în secretele istoriei, faptele reale se amestecă la fiecare pas cu legenda, «gesta» revoluției devenind un fel de *Alexandrie* grotescă...“.

¹⁷ cf. Ion Vîrtosu, *Date noi despre...*, p. 8—9.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ cf. *Catalogul manuscriselor românești*, întocmit de Ioan Bianu, tomul I, numerele 1—300, Edițiunea Academiei Române, București, 1907, p. 226.

²⁰ *Dionisie Eclisiarhul, Cronograful Terei Rumânești*, Râmnicu-Vâlcea, 1934, p. 3) (ediție îngrijită de Nicolăescu-Plopșor, din care am extras citatele inserate în cercetarea de față. Volumul reproduce, într-o ortografie modernizată, versiunea lui Papiu Ilarian, îndepărtîndu-se deci și mai mult de manuscris. Credem, de aceea, necesară o ediție științifică a *Cronografului*).

cipientul „ear“ narativ încetinind un ritm pe care Dionisie îl derulează printre evenimentele trăite și avînd, tocmai de aceea, densitatea mîerii. „Eată dar că vom urma a istori de la Alexandru Ipsilant voevod, carele după răsmerița Muscalilor, făcîndu-să pace, au stătut Domn acestei țări“. O tipologie complexă, în pînze zugrăvite stingaci dar cu vopsele vii, caracterizează conjuncturi istorice unice, aplecate uneori spre anecdotă. Desenele unui timp revolut prind viață nu prin căutarea de senzațional, totuși. Martorul mai mult sau mai puțin închipuit relatează firesc, în conformitate cu știința adîncă a „spunerii“ orale, fie că e vorba de Mavrogheni, care „avea după dînsul doi gealați îmbrăcați în cămăși de zale“, fie că descrie intrarea domnilor fanarioți în București, „cu pompă și cu halai“, împodobiți cu „tui, cu caftan și cucă împărătească“, aceasta „după obiceiul porții“ și al înscăunărilor răsăritene. Mulată pe tiparul basmului, istorisirea curge domol printre meandrele amînărilor successive, autorul anunțînd întîmplările într-o țesătură complicată de contrapunctul intervenției: „...au rămas Crîmul adecă țeara tătărăscă jumătate... *pentru care vom istori înainte* (subl. ns.)“. Anticipația se preface în promisiune sfîtoasă despre Alexandru Vodă Ipsilant „a căruia-i vom arăta și sfîrșitul vieții înainte“. Domniile fanariote plutesc între istorie și legendă, *spectacolul* oferindu-se, policrom, privirii. Ceremoniile sînt tipic orientale rafinînd comportamentul Pasvandului, de pildă: „...și viînd alt capigiu cu ferman, a poruncit la odobași, buliucbași cu ortalele lor, să iasă cu halai etc...“. Cutare domn umblă în travesti amintind de *Sultanul și pescarul* antonpannesc. „Se îmbrăca uneori Mavrogheni Vodă în haine popești, alte ori se îmbrăca cu rasă și podcapet călugărește, și mergea pe la biserici și cerca cum slugesc preoții și pre ce vreme săvîrșesc slujba“. Numeroase scene au un fast de *Halima*: împărăteasa Eca-terina organizează o „încorunație“ cu „țeremonii“ și „halaiuri“. Naivitatea povestitorului oferă faptelor proporții mitice. Războaiele se poartă cu tunuri „înfricoșate“, ce au „secreturi“, iar numărul oștilor se ridică la „un milion, afară de oștile pașilor“. Toate acestea sînt aflate de la „un ipochimen vrednic de crezut“, purtînd probabil zîmbetul lui Anton Pann în colțul gurii. Compoziția „secreturilor“ e formidabilă prin amestecul de substanțe, descris cu deliciul — caracteristic balcanicului — enumerării: „...bagă întîi un săculeț de barut, și apoi toarnă cu banița (sic!) feliuri de ghiulele, și întregi și sparte și spărturi de tunuri turcești și potcoave de cai tocite și orice...“. Drept răsplată, „împărăteasa l-a cîstit cu cavalerie și cu lefea mare“ pe „franțiozul“ meșter în fabricarea „secreturilor“. Ochiul se deschide uimit în fața acestor minunății, iar condeiul atenționează neobișnuitul. „Aicea — ne previne el — să arătăm pentru izvodirea secreturilor“. Paginile sînt memorabile prin tendința neconținută de epicizare. Frecvența verbului alertează ritmica scenelor de luptă, în care naratorul aproape se include: „...și dînd cu tunuri mari să sfarame zidul cetății, aruncînd din avan top și gumbarale în cetate, au nemerit barutana adică prăfăria, și aprinzîndu-se barutul s-a făcut mare și groaznic trăsnet, și pre mulți i-a omorît...“.

Evenimentele sînt prezidate mai mult de capriciile autocratului oriental, care „compune“ numeroase „fermanuri“ de amenințare. Ele debutează totuși cu apelativele obișnuite în practica epistolară din spațiul sudic și sud-estic: „Eu, prea puternicul împărat al Otomanilor, împăratul tuturor împăraților, scriu ție craiule al Panoniei, cu boierii tăi, *pace*“ (subl. ns.). Arborescente, perioadele mărturisesc „imaginația arabă“ (George Călinescu) a lui Dionisie, care asociază întîmplări și stări contradictorii, brodînd astfel, cu zîmbet sau lamentîndu-se, pe firul unei istorii tragice în esență. Cruzimile fostului „cirac“ și hoț al mărilor sînt atenuate, „prăjile în furci“ coexistă cu milostenia coborită „asupra raelilor“, în contraste ce definesc comportamentul lui „homo balcanicus“. Notația succintă, amintind de cronografe, realizează cu sobrietate de mijloace tablouri dramatice, însă obișnuite prin frecvență: „... și trecînd nu multă vreme, a trimis de la Poartă împăratul capigiul și i-a tăiat capul (lui Grigorie — Vodă) ...“. Atmosfera este medievală, „lungoarea“ de care mureau nemții la proporțiile ciumei *Din vremea lui Caragea*, iar „comita mare și luminoasă de către răsărit pre care norodul din neștiință o au numit stea cu coadă“ rămîne totuși semnul rău prevestitor alimentînd credulitatea omului aflat „supt vremi“. Luminile Karaghiozului nu pot ascunde crepusculul. Vodă Hangerliu „n-a socotit că ... va să-i sosească mare întristare și curmarea vieții“, relatată într-o pagină antologică: „... Harapul îl sugruma cu lațul trăgîndu-l cu amîndouă mîinile gios din pat, și fiind și vodă cu vîrtute de se svîrcolia, capigiul a înfipt hangerul în pîntece, de i-a vărsat sîngele: harapul ședea pe el și-i frîngea grumazii, ... a tăiat capul lui vodă încă isbindu-se vodă viu și tăvîlindu-se în sînge ...“. Omorurile se țin lanț înșîngerînd fila de istorie. Lui Leu Pașa „i-au jupuit capul și umplînd pielea cu bumbac l-au trimis îndată la Țarigrad la împăratul“. Istoria devine un joc de șah la discreția puternicilor zilei. Destinele maselor depind direct de voința acestora. Napoleon, ca un afurisit de „greco-romeos“ și, în plus, „trecut în legea papistășească“, pornește război cu împărățiile vecine „nesuferind a rămîne rușinat, de a nu-l numi (ceilalți — n. ns.) împărat“. Persoana, „împăratul“ este cel care contează și el traversează „creșterea“ urmată de o aproape cantemirescă „descreștere“, indiferent că e vorba de tăierea lui Hangerliu, de Mitrison, care „s-a adăpat cu salepul morții și a murit“, sau de sfîrșitul țarului Pavel. „Dar mai așteaptă, o Bonaparte, să-ți vezi și tu sfîrșitul! ...“, va exploda profetic autorul. Teoria dezvoltării ciclice, întîlnită în scrierile lui Dimitrie Cantemir se citește și aici, printre rînduri, balanța inclînînd către tonalitatea omiliei răsăritene. Oamenii cad datorită răutăților proprii, în consonanță cu o dialectică internă specifică sud-estului, Răul născîndu-se din prea mult Bine și invers. Metafora plastică a raportului de forțe morale este „bolnăvirea de multă mîhnire“ (a Pasvandului) din pricina sosirii muscalilor: „Și din pîntecele lui cel de aspidă, i-a eșit în piept ca o bășică cu venin, cit o nucă“. Astfel, „i s-a veninat trupul, ... și slăbind a crepat ca un ciine spurcat, scăpînd țeara și domnii de acest bălaur mare“. O asemenea „bolnăvire“ e demnă de leacurile — propuse cu nu mai puțină

savoare — exilatului Heliade Rădulescu de către credincioasa Mariță într-un impresionant dialog epistolar. Autorul își formulează opiniile în nota moralismului dominant în „Evropa“ sud-estică. Pasaje întregi amintesc de lamentațiile blîndului Neculce („Vai și amar de țeară, ce era atunce!“), dar în concentrate epice caracteristice ariei literare muntene. „Suspiniurile din partea Turcilor“ se concretizează în tablouri cu nimic mai prejos față de mărturia zguduitoare a boierului Dinicu Golescu. „Ear slujbașii închidea oameni și mueri prin coșeri și-i îneca cu fumuri de gunoi și cu ardei-i afuma și-i ținea închiși zioa și noaptea flămînzi să dea bani, pe alții-i lega cu miinile îndărăt, și cu spatele de garduri, și-i bătea cu bicele, pre alții legați îi băga cu picioarele goale în zăpadă geroasă etc. . . .“. Nu mai avem de-a face cu legenda, ci cu trista istorie, dinamitată mai tîrziu de către pandurii lui Tudor Vladimirescu. Turcii, trimiși de Vodă Mavrogheni împotriva nemților, „prin-dea oamenii de prin satele de pe margini . . . și pe unii-i tăia, luîndu-le capetele de le arăta la serascher, zîcînd că sînt Nemți, ca să le dea bacșiș“. Umorel negru nu lipsește, un „haz de necaz“ ce restabilește — afectiv vorbind — echilibrul nativ al carpatinului în vremuri tulburi: „... și lovindu-se [Nemții] cu Turcii i-au biruit și i-au băgat în Dunăre, să se scalde și să bea apă“ (subl. ns.). Sau reciproca: osmanliii „i-au început a secera [pe Nemți] cu sabiile și cu iataganele *ca pe verze*“ (subl. ns.).

Din vreme în vreme autorul își aduce aminte că nu e mirean și mulțumirile sînt adresate celui de sus într-o „laudă“ cu rezonanțe sosite din depărtata literatură omiletică: „Și așa a isbăvit Dumnezeu țeara de peire, Dreapta ta Doamne a sfărîmat capetele vrăjmașilor, și a surpat sprinceană cea înaltă . . .“. Rugăciunea este înduioșătoare explicînd lipsa de motivație a evenimentelor din care Eclisiarhul reține epica, desfășurarea vijelioasă, fără contenire. Momentele de *respiro*, necesare în acest galimatias, dezvăluie eminența povestitorului care relatează cu voluptate aproape senzorială: „Să venim ear la cuvîntul ce ne este înainte“, sau „Deci să venim ear la istoria ce ne este cuvîntul“, expresia purtînd anagrama celui ce se va numi mai tîrziu Caragiale („Ce-mi dă în gînd ideea?“). Dramaturgul reținuse, se știe, episodul savuros cu căpitanul turc, căruia i se năzărise să facă „zeefet“ cu nevestele boierilor. Legătura dintre epoci și fapte se realizează cu credința unchiașului care se știe mai mult ascultat decît citit („Acum să zîcem ceva și de Nemți“). Credibilitatea istorisirii crește direct proporțional cu accentuarea mărturiei oculare. Autorul se afla probabil în București la 1808 cînd, în urma unui incendiu pornit de la „o spițerie ce era în mijlocul orașului“, „și parii sau țepile podului de pe Dîmbovița, ce au fost, au ars pînă în fața apei“. Altă dată povestește, la rîndul său, ce „îi spunea un arhimandrit“ despre podul cel minunat al muscalilor, ce era așezat între malurile Dunării „foi de vite, boi și vaci și bivoli, cu mare meșteșug încheiat, și nu numai oștile că trecea preste el, ci și tunurile cu roatele lor și cu cei trăgîndu-le trecea, și spunea [arhimandritul] că . . . să scufunda podu cu foi în apă de eșia apa de o palmă din pod, așa înainte să scufunda, și dindărăt să ridica și

să scura apa, lucru minunat, cu înțelepciune făcut“. Farmecul relatării rezidă în lipsa tehnicii basoreliefului. De la înscăunarea lui Hangerliu condeiu trece, fără nici o pregătire prealabilă, la descrierea răutăților lui Pasvandoglu într-o povestire saturată de rarități lexicale. Memoria e vie prefăcîndu-se în timp al prezentului, plin de culoare locală și însoțit de interludiile moralistului. Ironia devine mușcătoare sensibilizînd, de pildă, rictusul amar, cauzat de caraghioslicul primirii, de către „haianul cetății Diiului“, „a capigiului“ trimis cu „ferman“ de „Eu Osman Pașa, sultan al Țarigradului, împăratul tuturor împăraților lumii, de la răsărit la apus“. Retorica e evident populară, deși amintește de rostirea prețioasă a suveranului, transmisă de către Cantemir într-unul din subsolurile *Istoriei Otomane*. Scrisorile folosesc un ceremonial de cuvinte în dosul căruia fierbe veninul. „Jocul“ se poartă pe multe planuri și se termină de obicei cu sînge. Gratulările sînt reciproce înveșmîntînd cu măiestrie perfidia interioară, izvorită dintr-o mult prea elastică fibră morală. E drept, împrejurările o cer, țărișoarele stau sărăcite și, în fond, neputincioase ca forță armată, între lăcomia turcilor înhăitați cu „cîrjalii“ și „bunăvoința“ Rusiei țariste. Dansul pe sîrmă al lui Ipsilante particularizează un moment dintr-o lungă și uriașă dramă a istoriei noastre. Dar epistolele sale, închipuite în bună măsură, ascund încă dulceața cuvîntului ce se știe opune forței: „Multă sănătate inchin slăvimei tale prea înălțate pașă Pasvandoglule, etc. . .“. Există de altfel o încredere oarbă în cuvînt, „sultanul văzu cele ce scrie împăratul, socotind că scrie adevărul s-a amăgit și s-a ridicat de s-a dus la Țarigrad“, unde i se taie capul pentru trădare.

Fără să fie inițiat în „adînci și întunecate învățături, cu multe feliuri filosofești“, condeiu cîlugărului lasă un *Cronograf* și, implicit, elogiul mărturieii scrise, *cartea*, semnînd cu umilința înțelepciunii fără vîrstă: „Tuturor plecat, Dionisie Eclisiarcu“.

ДИОНИСИЕ ЭКЛИСИАРХУЛ ИЛИ ФАНАРИОТИЗМ МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ЛЕГЕНДОЙ

(Резюме)

Автор статьи занимается творчеством писателя из семьи балкаников. Почти игнорированный литературными историками прошлого и настоящего, Дионисие Эклисиархул запечатлевает с наивностью и талантом народного повествователя один из наиболее драматических периодов национальной истории. Толкуя по-новому *Хронограф*, автор обозрел важнейшие данные о биографии монаха, а также критические оценки последней валахской летописи.

DIONISIE L'ECCLÉSIASTIQUE OU LE PHANARIOTISME ENTRE L'HISTOIRE
ET LA LÉGENDE

(Résumé)

L'étude s'occupe de l'oeuvre d'un écrivain de la famille des balkaniques. Presque ignoré par l'historien de la littérature d'hier et d'aujourd'hui, Dionisie l'Ecclésiastique enregistre, avec la naïveté et le talent du conteur populaire, une des plus dramatiques périodes de l'histoire nationale. Outre une lecture moderne des *Chroniques*, l'auteur s'est proposé de passer en revue les plus importantes contributions concernant la biographie du moine, ainsi que les mises en valeur critiques de la dernière chronique valaque.

O PREFAȚĂ NECUNOSCUTĂ A *GRAMATICII* LUI CONSTANTIN DIACONOVICI LOGA

GEORGETA ANTONESCU

O relativ recentă și mai mult decît stimabilă inițiativă a editurii timișorene Facla a readus în atenția istoricilor filologiei românești figura cărturarului bănățean Constantin Diaconovici Loga, prin reeditarea (atentă și conștiincioasă) a *Gramaticii* sale din 1822 de către Olimpia Șerban și Eugen Dorcescu. Intrucît noi înșine am avut ocazia cu cîțiva ani înainte (*Istoria literaturii române*, vol. II) să semnalăm existența unei încercări de retipărire a lucrării încă în vremea vieții autorului, ne folosim de acest prilej pentru a comunica cercetătorilor textul integral al prefeței cu care Diaconovici Loga intenționa, în 1838, să însoțească noua ediție a *Gramaticii*¹.

Din textul păstrat în arhivele budapestane reiese că autorul nostru ceruse și primise încă în 1835 încuviințarea de a tipări, sau retipări, mai multe cărți destinate „șhoalelor naționale pentru luminarea tinerilor”. Între acestea este și *Gramatica*, piatră de temelie în procesul însușirii celorlalte științe și, ca atare, absolut necesară oricărui cărturar. Diaconovici Loga trebuie să fi întîmpinat însă anumite dificultăți în realizarea proiectului său, intrucît a doua ediție a *Gramaticii* e gata de tipar abia în 1838. *Epistolariul românesc* apare doar în 1841, iar *Istoria Bibliei*, pomenită și ea cu această ocazie, se afla tot în manuscris în 1842² și nici n-a mai apucat să apară înainte de moartea autorului.

După cite știm, nici noua ediție a *Gramaticii* nu a văzut lumina tiparului, din motive pe care nu le-am putut elucida pe deplin. Foaia de titlu și prefața, pe care le-am putut consulta în fotocopie, nu poartă nici o mențiune a cenzurii. E foarte probabil ca autorului să-i fi lipsit fondurile necesare pentru editarea cărții, deoarece știm că a mai avut

¹ Originalul se găsește la Arhivele Statului din Budapesta (Arhiva economică maghiară. Fond tipografia de la Buda). Textul ne-a fost semnalat și fotocopia furnizată de tovarășul Pompiliu Teodor, căruia îi mulțumim pe această cale.

² Vezi „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, 1842, nr. 45, p. 358.

dificultăți pecuniare cu tipografia și în urma tipăririi *Octoihului*³. Atunci când a reușit să strângă banii pentru tipar, Diaconovici Loga a preferat, probabil, să editeze o carte care nu apăruse încă, adică *Epistolariul*, în 1841. După cum e posibil ca această din urmă lucrare să fi stîrnit mai mult interesul eventualilor „prenumeranți”, ca una ce se adresa unui public cu preocupări foarte variate.

Oricum, inițiativa de retipărire a *Gramaticii* merită să fie reținută, în primul rînd pentru că este o dovadă în plus despre circulația și aprecierea de care ea s-a bucurat, și în al doilea rînd fiindcă a ocazionat redactarea unei introduceri deosebit de interesante. Prima ediție a *Gramaticii românești* se deschide cu dedicația către Uroș Nestorovici, în care doar în treacăt Diaconovici Loga lasă să se vadă importanța pe care o acorda studiului acestei discipline, considerată de el „învățetura limbei și cheia altor învățeturi”. Ediția pregătită în 1838 are în frunte o adevărată prefață, profesiune de credință de luminător, în care autorul arată împrejurările în care a alcătuit cartea și face și cîteva considerații teoretice și metodice. O reproducem în continuare „in extenso”⁴:

„*Gramatica Romanească pentru Întrebuințare prin Shoalele naționale românești în Ț. Crăeștile Provinciîi ale Împărăției Austriei lucrată de Constantin Diaconovici Loga Directorul Shoalelor Naționale, Românești și serbești de Graniță. Walachische Sprachlehre. Zweite Auflage. La Buda În Crăiasca Tipografie a Universității Ungariei 1838*”

„Prefață

Cu puterea milostivului *Intimat* de la înaltul *Consilium* Crăesc sub 31 martie a. 1835 No. 9279 purces, s-au primit Manuscriptele mele ca să se tipărească din ele Cărți prin Shoalele Naționale pentru luminarea tinerilor ce se învață*. Deci fiind acest *Intimat* prin Exțelenția Sa în Domnul răposatul Mitropolit al nostru Ștefan cu mine împărtășit, după

³ Dificultăți care s-au soldat cu vînzarea casei sale din Arad. Vezi I. Vuia, *Școalele românești bănățene în secolul al XVIII, Crăeștie*, 1896, p. 132.

⁴ Fotocopia consultată are dimensiunile 21 × 15,5 cm. Textul e scris de mînă, cu chirilice, într-o grafie îngrijită. Transcrierea s-a făcut respectînd particularitățile și ezitățile ortografiei lui Diaconovici Loga. Am modernizat în schimb punctuația, pentru a facilita urmărirea încheieturilor frazei. Am reprodus întocmai utilizarea pe care o dă autorul majusculilor, care ni s-a părut semnificativă și din punctul de vedere al concepției sale de luminător (consecvența cu care scrie cu majuscule cuvinte ca *Shoală*, *Carte*, *Gramatică*, *Manuscript*, de pildă, e grăitoare).

* Pentru nooa Organizație a Shoalelor Naționale aceste următoare Cărți și Tabele au de a se tipări din Manuscriptele mele care am arătat la înaltul *Consilium* Crăesc din Buda încă sub 21 iunie a. 1834 N. 50 precum sînt: *Azbuceriul* (sau *Bucvariul*), *Ortografia* și *Gramatica* aceasta, *Formularele* *Scrisorii* formose cu *Tabela caligrafiei* ce se pune pre pîrete și *Epistolariul* romanesc. Iară

Pentru învățătura Moralității Creștinești *Istoria Bibliei* lingă aceasta se cuvine a se întrebuința spre cetire cartea *Viața Mintuitorului Hristos* care iastă tipărită dinpreună cu *Tilcuiala Evangheliilor*; din aceasta ține în dumeinici și în Sărbători învățetură evanghelicească în Shoale învățetorul. Iară în Biserică cu Tinărimea cea mare ține Preotul. Aceste Cărți s-au trimis la Buda și de acolo la înaltul *Tron* sub N. 24719 la care au ieșit Milostivul *Intimat* de asupra”.

rinduiala Exțelenței Sale între celelalte Cărți în Manuscript s-au trimis și *Gramatica* aceasta sub *Revizia* reposatului domn Episcop a Timișorului *Maxim* și, câștigând Arhipăstorească Binecuvîntare, s-au dat acum a doua oră la Tip pentru trebuința Shoalelor. Gramatica aceasta care întia oră s-au fost tipărit în Buda la a. 1822 și pînă acum s-au propus tinerimei prin Shoale în Ungaria, Bănat, Ardeal, Moldavia și Țara Românească, iară mai din adins se învață în Shoalele Preparande din Arad și din Beserica albă și în Shoalele Cliricești din Arad și din Verșet; deci văzînd că învățătorii carii au ieșit din aceste Shoale fac bun sporiu cu tinerimea din Gramatică, de aceea pentru Shoalele naționale între celelalte învățături care le-am propus la înaltul loc de a se tipări s-au cuprins și Gramatica ce acum se introduce prin toate Shoalele. Că

Gramatica iastă învățetura limbei și cheia tuturor învățeturilor, căci carele iastă întămeiat în limba maicei sale după regulele Gramaticii, unul ca acela ori de ce lucru vorbind sau scriînd va putea descoperi cugetele și voințele sale, desvălit și amăsurat zic, după firea lucrului despre carele se face vorba, ca să-l înțeleagă tot natu; Că de aceea vorbim au cetim ca să ne înțeleagă alții, deci fiindcă Gramatica are de a se propune de acum înainte prin toate Shoalele Naționale la Sholarii cei tineri, pentru aceasta am căutat să o întocmesc dînd răguli ușoare și înțeleasă. Afară de acestea să știe că Gramatica, precum se vede, cuprinde în sine reguli mai pre larg, ca se nu rămînă ceva afară, ce ar fi de lipsă să se pună în răgule pentru mai bun înțales al Limbei, că de aceea învățătorilor li se spune ca ei cele mai multe reguli numai cu tilcuiala să le treacă și pe Tabla cea neagră în shoale să le arată Exemple sau Pilde; iară a învăța de rost numai regulele cele mai de căpetenie să le dea tinerilor.

Învățătorul va păși aicea după stările dinprejur și după cum pot cuprinde și Sholarii; însă se caută ca sholarii în anul al doilea cătră mijloc să înceapă a învăța din Gramatică Regulele cunoașterii literilor, a Silabirii, a Cetirii și ale Ortografiei; iară în anul al treilea mai departe să înveță celelalte Reguli a Gramaticii, care stau la Etimologhie și la Sintaxă; iară Prosodia pote numai să le cetească. Aicea bine va face învățătorul cînd va învăța pre Sholari la Etimologhie, adecă de Articul, de Nume, de Pronume, de Verb, de Prepoziție ș. a., atuncea să ia și Sintaxa, adecă cînd au învățat de Articul să caută îndată la Sintaxa Articulului și să arate de acolo Exemple, să vade cum să leagă Articul cu alte cuvinte, și cum să întrăbuințează în limbă, apoi așa să pășască cu Numele și cu tot felul de cuvinte a limbii, precum stau în Etimologhie la capetele sale.

Folosul Gramaticii iastă îndoit, că de o parte fiii noștri ca fiitori cărturari învață limba Maicii sale cu Tămeiurile ei, adecă Limba aceea Gramaticească sau învățată, și cunoscînd însușirele limbei cu deplin înțeles va ști pune gîndurile sale pe Hartie; alt folos iastă că învățînd Gramatica limbei sale de se va deprinde a învăța și alte limbi streine, mai pe ușor va putea ajunge la poftitul scop, precum se și cere de la a noștri carii poftesc să între în vreo Diregătorie mai aleasă; unii ca

aceia să înveță mai multe limbi, ce sînt spre sevirșirea trebilor în soțetatea omenească de lipsă, iară mai virtos aicea în Patria noastră în care mai multe Națione să află; drept aceea nu numai domnii carii se află la Scaunele de judecată să știe mai multe limbi, ci și Preoții și Învățătorii iastă de lipsă a ști limbele Naționelor cu care sîntem aicea în Împărăția Austriei amestecați, precum Latinește, Ungurește, Nemțește, Sirbește ș. a.

Iară la capăt poftesc ca lucrarea aceasta a mea să fie de ajutorință și folos celor ce doresc a face înaintare în Știința a Limbei Maicii sale, care poftire, de mi se va împlini, cu adevărat mă voi socoti mai mult rod a ostenelelor mele a fi cules și mai mare resplătire pentru iale a fi căpătat.

Scris-am în Biserica albă în 8lea august 1838

Constantin Diaconovici Loga

Directorul Școalelor Naționale

Romanești și Sirbești de Graniță

НЕИЗВЕСТНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ *GRAMATICA ROMÂNEASCĂ* КОНСТАНТИНА ДИАКОНОВИЧА ЛОГИ

(Резюме)

Текст, приведенный автором статьи, представляет собой предисловие ко второму изданию (1838) книги *Gramatica românească*, впервые опубликованной К. Диаконовичем Логой в 1822 г. В этом предисловии трансильванский книжник дает некоторые методологические указания относительно преподавания грамматики (соблюдение принципа доступности, параллельное преподавание морфологических и синтаксических понятий, употребление примеров и т. д.) и доставляет одновременно некоторые сведения о своей общей просветительной деятельности.

UNE PRÉFACE INCONNUE DE LA *GRAMMAIRE* DE CONSTANTIN DIACONOVICI LOGA

(Résumé)

Le texte communiqué dans cette étude représente la préface d'une deuxième édition, projetée en 1838, de la *Grammaire roumaine* publiée pour la première fois par C. Diaconovici Loga en 1822. Dans cette préface l'érudit transylvain donne quelques indications de méthode concernant l'enseignement de la grammaire (respecter le principe de l'accessibilité, enseigner parallèlement les notions de morphologie et de syntaxe, user des exemples etc.) et fournit en même temps quelques informations au sujet de son activité générale d'illuminateur.

EMINESCU ȘI RICHARD WAGNER ÎN SPIRITUL DOCTRINEI LUI SCHOPENHAUER

VASILE VOIA

Mihai Eminescu este aproape de marea literatură romantică germană nu prin influență, ci prin dimensiune spirituală. Universul său poetic îl plasează în vecinătatea imediată a unor Hölderlin, Novalis sau Goethe și-l singularizează, totodată, prin viziunea sa originală. Dacă traducătorul-comparatist a dat la iveală observații profunde și fecunde, de ce s-a ignorat sugestivă apropiere de Richard Wagner, oare pentru că avem de-a face cu domenii diferite ale artei, cînd știm că romantismul este un fenomen de sincretism și de sincronism al artelor, sau pentru că ar trebui să vorbim de influențe? G. Călinescu intuia valori muzicale în lirica eminesciană, o gravitate, o viziune muzicală, o tehnică chiar, în treaga operă pîrîndu-i-se „o dramă simfonică cu întrebări și răspunsuri, cu teme și comentarii muzicale”¹. Pe ambii poeți îi putea apropia predilecția pentru trecutul istorico-mitic național, pentru mit și legendă, ca și năzuința creării unei arte simbolice. Poezia lor circumscrie în sfera sa o lume a marilor teme romantice, o lume care se zbate în artist și devine sufletul propriu al creației sale. Wagner și Eminescu înseamnă împlinirea romantismului german și românesc.

Observațiile noastre nu au neapărat menirea de a soluționa relații literare-estetice-filozofice, nici de a resuscita problema Eminescu—Schopenhauer, ci de a sesiza anumite idei sau similitudini care pot arunca, eventual, perspective de profunzime în studiul mereu actual al cosmosului poetic eminescian, iar în al doilea rînd pot ilustra un principiu de literatură comparată, referitor la natura și calitatea influenței filozofico-estetice.

De la bun început trebuie să precizăm că Richard Wagner și Mihai Eminescu sînt doi dintre cei mai mari artiști ai secolului al XIX-lea care se pătrund de ideile filozofului pesimist. Acest lucru este cu atît mai mult posibil cu cît Schopenhauer manifestă el însuși o structură spirituală

¹ *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, București, 1936, p. 254.

romantică tipică. El este unul dintre ultimii romantici în filozofie, așa cum este Wagner în muzică și Eminescu în poezie. Dar dincolo de orice influență se revelă la aceștia gândirea mitică creatoare. *Lumea ca voință și reprezentare* este și ea construcția unui mit, mitul de „Willen zum Leben“, „cartea celui mai autentic romantic tirziu“², așa cum bunăoară opera lui Novalis este „cartea“ romantismului timpuriu celui mai autentic. Așa cum Novalis primul, Schopenhauer ultimul a sintetizat „mitul romantic într-o operă cuprinzătoare, într-o carte care are ea însăși toate semnele adevăratului mit“³, într-o carte care este veritabilă creație originală. Metafizica și arta nu sint antinomii, ci întrepătrunderi organice. Tocmai locul acordat artei în sistemele idealismului german motivează simbioza artă-filozofie, mai importantă decît în oricare altă epocă, mergînd la identificarea de metode comune și de principii, dintre care cele mai importante sînt intuiția și creația.

Sînt cunoscute, în genere, principiile gândirii schopenhaueriene. Liberarea filozofică de sub imperiul stihial al voinței se împlinește în trei etape principale care fac obiectul cărților III și IV. Prima este *etapa estetică*, cea mai importantă și totodată marea originalitate a lui Schopenhauer. Estetica ocupă cartea a III-a, par. 36 și de asemeni *Suplimentele la cartea a III-a* din ediția a doua a *Lumii* sau încă citeva texte scurte din *Parerga și Paralipomena*. Esența acestei estetici este contemplația. Ideile și contemplarea lor sînt concepute în afara lumii fenomenale, afară de timp, spațiu, rațiune, cauzalitate.

Vom reține că în teoria schopenhaueriană a geniului nu există nici o diferență de natură între aptitudinea creației și aptitudinea contemplației. Artistul genial dispune de o mai mare putere de contemplație, adică el poate rămîne mai mult timp în sfera acesteia. La Schopenhauer însă nu întîlnim o teorie a creației, ci găsim „numai Momentul contemplației“⁴. Artistul creează contemplînd, adică a ști să contempli înseamnă implicit a ști să creezi. D. Caracostea credea că strofa finală a *Lucea-fărului* ar viza o genialitate „în izolare“, „lipsită de demnitatea creatoare“. ceea ce e fals, deoarece necreația înseamnă negația geniului. La Schopenhauer nu există elanul creator fiindcă nu există invenție, există numai repetiție. Deoarece voința se repetă încontinuu pe sine însăși, tot așa arta nu poate decît să reproducă ideile generale ale voinței repetante. Trăvialul creator al geniului constă în „a reproduce într-o creație liberă ceea ce el cunoaște prin această metodă (contemplația, n.n.); această reproducere constituie opera de artă“⁵. Artistul nu va crea niciodată ceva nou, căci nimic în artă nu este nou prin raportarea la lume.

² Richard Tengler, *Schopenhauer und die Romantik*, Germanische Studien, H. 29, Berlin, 1923; Nachdruck mit Genehmigung des Matthiesen Verlags, Lübeck, 1967, p. 26.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 51.

⁴ Hans-Dieter Bahr, *Das gefesselte Engagement. Zur Ideologie der kontemplativen Aesthetik Schopenhauers*, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1970, p. 50.

⁵ Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer*, P.U.F., Paris, 1969, Initiation philosophique, 88, p. 250.

„Creația“ estetică nu este invenție, ci redescoperire. Geniului kantian care are facultatea de a „produce opere originale“ i se opune cel schopenhauerian care are calitatea „de a reproduce forme originare“⁶. Lumea lui Schopenhauer se găsește în imposibilitatea de a introduce ceva nou în sinul ei. Totul e repetiție. De aci lipsa unei finalități, a unei libertăți, a unei reprezentări a devenirii, de aci pesimismul său. Trecut, prezent și viitor sînt identice, ca și evenimentele lor, și nu există deci decît un singur timp. Astfel că nimic din eterna derulare nu poate fi interpretat ca simptom al devenirii. Fluxul temporal nu se constituie, nimic nu există care să distingă pe ieri de azi, care *ieri* este *miine*. Timpul real al lumii este clipa, prezentul etern. În acest prezent se suprapun încontinuu aceleași scene. Repetiția este un coșmar, fiindcă tinde să facă din iluzia unui prezent efemer un prezent etern. Deoarece esteticul singur este în stare să ne sustragă pentru o clipă de sub eternul prezent, Schopenhauer pune problema salvării estetice a vieții în fața repetibilității lumii. Opera de artă nu modifică prezentul etern, nu introduce în lume nici o noutate. „Noutatea“ operei de artă nu înseamnă reînnoire, apariție a ceva nemaîntîlnit, nemaivăzut, ci accentuarea caracterului imemorial al unui etern văzut și experimentat. Viitorul lumii nu există, mecanismul timpului s-a oprit, a înghețat în prezentul etern pe care nici măcar arta nu-l poate desfereca. Există însă și situația în care estetica modifică reprezentările prezentului etern. Obiectul de artă scapă acestui prezent prin aceea să se îndreaptă înapoi, lumea nefiind închisă ca trecut. Există un timp al artei. Poetul exprimă ceea ce omenirea a văzut și resimțit și va vedea și resimți în prezent și în viitor, deoarece situațiile sînt aceleași. Ele se repetă mereu, atît cît dăinuie omenirea, și e firesc atunci să trezească mereu aceleași sentimente. Aceasta e bătrînețea lumii. Dar ea face posibilă tinerețea artei.

Cum se fac simțite unele din aceste idei în opera celor doi poeți în discuție? Se știe că Arthur Schopenhauer beatifică muzica. Ea este nu numai în afara și superioară celorlalte arte, ci și una din activitățile esențiale ale omului. „Muzica este anume o astfel de *nemijlocită* obiectivare și (o) reproducere a întregii *voințe*, așa cum este însăși lumea...⁷“ Dar nu teoria schopenhaueriană a muzicii îl va atrage pe Wagner, ci tocmai filozofia acestuia: pesimismul, negarea voinței de a trăi, mila universală. De altfel, filozoful aprecia geniul poetic, nu muzical al lui Wagner. Și cu toate acestea există idei schopenhaueriene despre muzică ce-l vor influența. Și anume, muzica exprimă inefabilul lumii. Ea are putere minuitoare pentru om, consolatoare, făcîndu-l apt să renunțe la voință și smulgîndu-l dorințelor sale.

În cursul verii lui 1854 unul dintre amicii lui Wagner din Zürich, poetul Herwegh, frapat de analogia existentă între ideea fundamentală a *Inelului Nibelungilor* și doctrina lui Schopenhauer, îi oferă *Lumea*. Lec-

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

⁷ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I. Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960, p. 359.

tura operei fu o revelație. Ea îl surprindea pe Wagner într-un moment de criză ideologică și de criză sufletească. Între cuvîntul filozofiei și sunetul muzicii el descoperă o dinamică interioară. Corespondența cu Liszt și Röckel, însemnările autobiografice constituie surse bogate în ceea ce privește felul în care este receptat filozoful. L-a atras în primul rînd pesimismul. Acceptîndu-l, își dădea seama că nu schimba, în fond, convingerile sale esențiale, le exprima numai cu ajutorul altor formule mai clare și mai bine adaptate gîndirii: „ceea ce m-a făcut acum în teorie atît de preocupat, pentru propria mea concepție poetică devenise demult o credință“⁸ Într-o scrisoare către Röckel, datată 5 februarie 1855, vorbește despre „foarte, foarte serioasele adevăruri“ ale lui Schopenhauer care i-a dat „o direcție“, întrucît a corespuns „pe deplin sentimentului meu bolnav asupra esenței lumii“, mai mult, îi comunică prietenului său că opera aceasta i-a răscolit profund viața lăuntrică și i-a întărit sentimentul renunțării⁹. Schopenhauer l-a preocupat mulți ani și de aceea influența sa este recunoscută și mărturisită de autor ca fiind „extraordinară și hotărîtoare în orice caz pentru întreaga mea viață“¹⁰. Ca și Eminescu mai tîrziu, el descoperă expresia filozofică, prestigiul unui sistem care coagula organic propria sa gîndire. Doctrina filozofului nu însemna propriu-zis o noutate pentru el, ci expresia exactă a propriilor idei existente în adîncimile ființei sale, adică, exact ca și Eminescu, el l-a „trăit“ pe Schopenhauer înainte de a-l fi gîndit, l-a „trăit“ ca filozof al lumii și ca filozof al artistului. Contactul poetului nostru cu filozofia schopenhaueriană (cît și cu drama wagneriană, ambele la ordinea zilei în perioada studiilor sale la Viena și Berlin), înseamnă tot o devansare a artistului în raport cu filozoful, ca și în cazul lui R. Wagner, adică manifestarea intuitivă a pesimismului înaintea redescoperirii lui în sistem. Schopenhauer i-a ajutat pe ambii la înțelegerea mai profundă a propriilor lor opere. Mai ales la Wagner acest lucru devine foarte evident. În lumina teoriilor lui Schopenhauer el sesizează acum sensul major al creației sale, de la *Vasul fantomă* la tetralogie. Fiindcă trecerea de la Feuerbach la Schopenhauer însemna reinterpretarea propriilor opere, nu ca revoluționare acum, ci ca drame esențialmente pesimiste. Chiar cînd încerca să eșafodeze o teorie optimistă a universului, contrară intuițiilor sale, el aducea o lume neliniștită și tragică. *Inelul Nibelungilor* i se părea abolirea puterii Aurului și domnia cosmică a Iubirii, ivirea noii lumi regenerate, ale cărei exemplare superioare au fost Siegfried și Brunnhilde. Acum însă tetralogia îi apare ca abolire a Voinței de a trăi în sufletul lui Wotan, căci în sufletul marelui zeu se joacă tragedia universului. Walhalla incendiată este universul crepuscular neantizat în abis. Printre flăcările roșietice ale cerului, eroul mării tragedii a lumii, Oedip—Wotan, dispare potolit, surizînd, în amurgul zeilor.

⁸ *Mein Leben, Erste authentische Veröffentlichung*, List Verlag München, 1963 (Jubiläumsausgabe), p. 592—593.

⁹ *Briefe an August Röckel*, Leipzig, 1894, p. 52.

¹⁰ *Mein Leben*, ed. cit., p. 593.

Intuiția artistică precede și depășește doctrina filozofică în ambele cazuri. Pe lângă determinările sale social-istorice, pesimismul ține și de temperamentul și psihologia creației celor doi. Altfel, cum s-ar explica faptul că tocmai naturi artistice ca Wagner sau Eminescu receptează această filozofie? Dacă influența ei este foarte evidentă la autorul german, mărturisită și apărută cu ardoare, după cum am văzut, la Eminescu ne apare prinsă în mrejele subtilității poetice și are un caracter intelectual și estetic. Căci adevărata sa gândire, cum spunea profesorul Liviu Rusu, „trebuie descifrată din sensul ascuns al fluxului imaginilor sale, ceea ce este cu mult mai anevoios de făcut”¹¹. Idei schopenhaueriene pre-existau empiric în conștiința lor, neluminate metafizic. Așa că, repetăm, nu era necesară o „convertire” la pesimism, fiindcă în momentul când ei descoperă doctrina filozofului de la Frankfurt, dispozițiile intime erau pregătite pentru a o recepționa. Totuși acest pesimism pare la Wagner adesea o aderență livrescă. Alternanța optimism-pesimism există la ambii, instinctul optimist nu s-a stins niciodată, doar în anumite intervale de timp a devenit latent. Insula lui Euthanasius, de exemplu, îl contrazice puternic pe Schopenhauer. În prima scrisoare bătrînului deși propagă anahoretismul, se dovedește activ în mijlocul unei naturi primare, intense și reale. El sculpează aici după o formă interioară, aidoma Prometeului goethean devenit artist, care creează la fel în acea vale încântătoare, dar aînt el cît și nepotul său sînt diletanți ca Werther, nu artiști de profesie ca Tasso. La început Ieronim fuge schopenhauerian de iubire, deoarece „amorul este o nenorocire”, instinctualitate oarbă manifestată în viața care nu e altceva decît repetabilitate și egoism. Reflecțiile pesimiste și genealoide dispar însă în fața plenitudinii iubirii, în paradisul euthanasiei eminesciene. La Wagner iubirea se împlinește în moarte, este tragică, la Eminescu, în nuvela *Cezara*, fericită și anti-schopenhaueriană.

Drama care face dovada influenței puternice a filozofului, expresia extatică a principiilor sale, este *Tristan și Isolda*. Organizarea gândirii după metafizica lui Schopenhauer provine din epoca compunerii actului al II-lea și se observă apoi în jurnalul din Veneția și în corespondența cu Mathilde Wesendonk. În orașul italian se împletea frumusețea și moartea cu destinul artei romantice. Noua operă o comunică treptat în scrisori Mathildei Wesendonk ca pornind dintr-o experiență adînc și unic trăită și dintr-o stare de sensibilitate bolnăvicioasă. Într-o scrisoare din 12 oct. 1858 îi mărturisește acesteia că se întoarce la Tristan „ca să las să-ți vorbească în locul meu adîncă artă a tăcerii tonurilor”. Și tot aici comunică marea singurătate și retragerea în care trăiește, ideea unui „somn liniștit și adînc”¹² în noaptea tristică. Preocuparea pentru

¹¹ Eminescu și Schopenhauer, Editura pentru Literatură, 1966, p. 110.

¹² Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. *Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871*, Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Wolfgang Golther, 61. Auflage, Leipzig, 1917, p. 119.

Schopenhauer, numit peste tot „mein Freund“, și pentru explicarea concepției sale, rămîne o constantă.

Cei doi eroi trec de la frămîntarea inițială la o calmare mistică, de la violența telurică la liniștea cosmică. Cu toate că există o contradicție între exaltarea wagneriană a iubirii instinctive și condamnarea ei de către Schopenhauer, ca fatală, deoarece fortifică în om voința de a trăi, ideea directoare a operei ilustrează temelia filozofiei acestuia. Moartea filfiie în jurul celor doi îndrăgostiți și-i înobilează. În fragmentul de scrisoare către Schopenhauer, Wagner credea că omul poate grație iubirii să ajungă nu numai să renunțe la voința individuală, ci, mai general, să abdice el însuși în sine de la voința de a trăi. El scrie că-i comunică „o concepție... în care mie însumi mi se *reprezintă* în predispoziția iubirii sexelor un drum al mîntuirii prin autocunoașterea și autonegarea *voinței*, și anume numai a voinței individuale“. De fapt, așa cum spunea Nietzsche, aici iubirea nu este schopenhaueriană, ci empedokleană. Tristan și Isolda înăbușă de la început *voința individuală* și se pregătesc de moarte. Grație suferințelor îndurate ei blestemă viața, neagă voința. Disperarea iubirii îi purifică și-i duce la suprema renunțare. În actele II și III nu mai luptă, ci se părăsesc total pasiunii care-i domină. Adevăratul domeniu al iubirii nu este viața, ci moartea, nu ziua, noaptea, nu lumea fenomenală a pluralității, ci imperiul absolutului, inconștientului și unității. Regatul zilei și-a pierdut prestigiul pentru Tristan și Isolda. Viața înseamnă barieră de timp, spațiu, personalitate. În beția extazului lor mistic-funebru aspiră spre noapte, ca spre un miraj și liman de salvare:

„O ew'ge Nacht,
süsse Nacht!
Hehr erhabne,
Liebesnacht!
Wen du umfängen,
wem du gelacht,
wie wär'ohne Bangen
aus dir er je erwacht?“

În această stare extatică iubirea este esența realității. Ea înseamnă lumea inconștientului, a morții, prin care se neantizează tot ceea ce pentru om e viață: universul, conștiința, timpul, spațiul, distincția obiect-subiect. Iubirea neomenească este o putere a morții, viața o lungă agonie și iluzie dureroasă. Imnul Noptii pe care-l cîntă Wagner ocult și orfic vine pe linia lui Novalis. Ca și în *Imnurile* acestuia, imperiul magic al noptii, al inconștientului este totodată imperiul iubirii. Sintem introduși într-o lume abisală și siderală. Universul a suferit extincția, s-a prăbușit soarele și s-a instalat nirvana. Foșnetul de spațiu și de timp a încrămențit sub valurile pasiunii, încît un fel de somnolență divină se așterne și totul invită la moarte. Este extincția conștiinței individuale, impresia unei euthanasii, vaporizarea realității într-un vast regat negru. Moartea conferă uniunii eroilor o valoare absolută. Iubire și moarte, artă și moarte sînt două teme adînc legate între ele, formează o problematică spirituală,

asa cum îi apărea și lui Schopenhauer în cap. 41, *Ueber den Tod*, din volumul al II-lea al *Lumii ca voință și reprezentare*: „Moartea este geniul cu adevărat inspirator sau musagetul filozofiei...”¹³ *Tristan* este drama triplului eveniment de iubire, artă și moarte.

Este adevărat că la Eminescu nu vom găsi nicăieri o astfel de evidență a influenței schopenhaueriene. Cert este că și pe unul și pe celălalt, nu în aceeași măsură însă, i-au putut atrage *metafizica iubirii* și *metafizica morții*. Moartea nu distruge, face numai în aparență să dispară lumea fenomenală. Voința este cea care descoperă că totul se repetă, nimic nu se naște și nu moare decît în aparență.

Eminescu, poet prin excelență introvertit, din punctul de vedere al interesului discuției înseamnă o adîncire, o coacere, o ardere lăuntrică a ideilor pesimistului german. La Wagner această filozofie este generalizată, devenită după *Inelul Nibelungilor* și pînă la *Parsifal* reazimul universului său. Eminescu evoluează în sensul personalizării ei, exprimînd drama interioară mai adînc. El deplasează imixtiunea filozofului german mai ales spre estetica geniului contemplator al lumii, care nu e izolat, ci orînduit într-un univers conceput static, schopenhauerian. Pornind de la proiecția cosmică a geniului, Eminescu întreprinde filozofia universului, așa cum au exprimat-o puțini dintre romanticii europeni care au tratat motivul din *Luceafărul*.

Iubirea dintre o ființă pămînteană și una extramundănă este prelucrată de către Byron, Thomas Moore, Vigny, Lamartine, Edgar Quinet, Lermontov etc. în sensul unei reprezentări titanice a eroului extravertit, căutător al unui ideal etic pentru atingerea căruia nu pregetă efortul uriaș, zbaterea între spațiul uman și cosmos, pe cînd Wagner și Eminescu fac din această temă drama artistului în societatea modernă. Așa cum spunea Caracostea, „*Lohengrin*, alături de *Luceafărul*, e cea mai aleasă intrupare a motivului în literatura universală”¹⁴. Problematika celor două opere stă în legătură cu conceptul romantic al geniului, punct de reîntîlnire cu Schopenhauer. Fără îndoială, concepția celor doi despre geniu se cristalizează în spiritul filozofului. Între Wagner și acesta se ivește o mare deosebire însă. Wagner nu mai vede situația creației geniale în calmarea afectelor voinței, ci dimpotrivă, în dezvoltarea, sublimarea lor într-o voință universală, fiindcă el știe, asemenea lui Goethe, că există o „genialitate a faptelor”. Schopenhauer apreciază geniuul ca apariție singulară, inexplicabilă, ca o cometă, pe cînd Wagner are totdeauna sentimentul apartenenței acestuia la o comunitate mai mare: puterea care apare în el nu este proprie numai unuia singur, ci formează continuarea unei direcții generale demult croite¹⁵. În această privință, poetul nostru cînd se apropie, cînd se depărtează de Schopenhauer. La început el este încrezător în forța telurică, demiurgică a geniului, capabil să schimbe lu-

¹³ Op. cit., vol. II, p. 590.

¹⁴ *Creativitatea eminesciană*, Ed. Fundațiilor, București, 1943, p. 94.

¹⁵ Vezi și Curt von Westernhagen, *Richard Wagner. Sein Werk. Sein Wesen. Seine Welt*, Atlantis Verlag, Zürich, 1956, p. 292.

mea, căci *Geniu pusti* de pildă arată legătura strinsă dintre artist și popor. Dionis reprezintă și el condiția și structura personalității geniale de tip romantic. E un idealist, un metafizic, cum l-a caracterizat însuși poetul, viața sa fiind alcătuită din cugetare, fantezie și vis într-o deplină tăcere și singurătate: „Lipsit de iubire — căci n-avea pe nimeni în lume, iubitor de singurătate, în neputința sufletească de a-și crea o soartă mai fericită, el știa că în «această ordine a realității», cum o numea el, nu-l va întâlni nici un zîmbet și nici o lacrimă — neiubit și neurît de cineva, se va stinge asemenea unei scînteii (geniul comparat adesea cu un fulger sau cu o scînteie), după care nu-ntreabă nimenea — nimenea-n lume...”¹⁶. Ieronim din *Cezara* e tot un ins superior, singuratic, de o răceală astrală, dar capabil să se încălzească la glasul iubirii. La început el iubește hyperionnic, rece, contemplativ și spiritual, ca apoi întreaga sa viață, ca și a lui Dionis de altfel, să ia o turnură dintre cele mai fericite și să se depărteze atât de mult de Schopenhauer. Lohengrin coboară printre oameni, participă la viața și frământările colectivității, se angajează în fapte umane, pe cînd Hyperion rămîne izolat. Esențial este faptul că în eroii wagnerieni și eminescieni trăiește un mare avînt, o scînteie a genialității. Genialitatea bărbatului se exprimă în mari fapte și în mari idei, cea a femeii în iubiri intense și în devotament. Wagner este dramaturgul nostalgiei, căci eroul său, cel mai adesea un călător, fie că este Olandezul, fie Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund, Wotan, Siegfried sau Parsifal, caută ceva și această căutare reprezintă o năzuință înaltă. Unii eroi trăiesc „die Sehnsucht nach unten”, ca cei doi protagoniști care ne vor preocupa în continuare. Mai trebuie să precizăm că atât *Lohengrin* cît și *Luceafărul* provin din prelucrarea unui basm și astfel continuă bogata tradiție a aceluia Kunstmärchen mai ales, reprezentat de către Novalis, Tieck, Brentano, Hoffmann, Fouqué, Wilhelm Grimm, Mörike etc. și continuat pînă astăzi de un Dickens, Wilde, Keller, Hofmannsthal, Kafka etc. Situația excepțională de care se bucură basmul în romantism se datorește posibilității „absolutei romantizări, a poetizării și vrăjirii lumii și vieții” și așa se explică de ce problema artistului romantic „poate să se soluționeze numai în basm, într-o lume care dă desfacerea de realitate ca fiind soluția reală. Fericirea și tragicul romanticului sînt tocmai în aceasta cuprinse...”¹⁷.

Ambele poeme se bazează pe intuiția pesimistă a universului. Ceea ce face grandoarea eroilor este acea tragică poezie a renunțării. Într-o scrisoare către August Röckel, Wagner va spune că „este sentimentul tragic al renunțării necesare care face frumusețea *Vasului fantomă*, a lui Tannhäuser și Lohengrin, că *Inelul Nibelungilor* însăși este o dramă pesimistă”. Istoria celor două cupluri este abisul care separă ca un blestem fatal geniul superior de realitatea umană. În ambele cazuri supremul

¹⁶ Eminescu, *Proza literară*, Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, 1964, p. 28.

¹⁷ Paul Arthur Loos, *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik*, München, 1952, p. 261.

adevăr este *cunoașterea prin iubire*. Dar comunicarea cu idealul, cu revelația este numai de o clipă. Ființa omenească nu se poate menține în sfera idealității, căci toate punțile de legătură se vor rupe. Ideal și real, teluric și celest, absolut și relativ devin antinomii puternice. Cei doi eroi nu pot apărea supraumani oamenilor, diferiți de tot ceea ce au văzut Elsa și Cătălina pînă la ei, ci trebuie să ia formă umană spre a li se revela. Lohengrin descinde și el dintr-o lume a divinului și tot ca Hyperion se întruchipează mai apoi din zarea apelor. Lohengrinienele lebede sînt un motiv eminescian frecvent, semnalat de G. Călinescu (*Mureșanu, Povestea magului călător în stele*). Ambele opere exprimă tragedia artistului în lumea modernă. Este cunoscută însemnarea din manuscrisele eminesciene care denotă geneza *Lucefărului* și este de asemeni știut că Wagner a ilustrat alegorico-mitic prin *Lohengrin* propria sa scartă de artist genial: „Lohengrin ilustrează, scria el, situația artistului modern în societatea actuală. El vrea să fie înțeles, fără rezervă, *prin sentiment*. Dar îi este cu neputință să găsească înțelegere sinceră și absolută“. Așa cum Lohengrin descinde din regatul Graalului, „dintr-o lume a luminii și minunii, insesizabilă ochilor omului obișnuit, tot așa descinde geniul dintr-o lume de gânduri și simțiri care celorlalți muritori le sînt străine și inaccesibile“¹⁸. Așadar, personajul wagnerian, ca și Hyperion, nu apare din noapte și suferință, ci din strălucire și desfătare. La început ei nu reprezintă genialitatea simbolică, ci grandoarea, sînt apariții miraculoase în momente critice, ambii menținuți mereu în domeniul vrajei și miracolului, atmosferă potențată de muzică în drama germană. Nici Olandezul, nici Lohengrin nu cer dovadă, ci necondiționalitate absolută: „artistul și geniul cer fidelitate fără întrebare și mărturie: în virtutea formei lor de viață ca geniu, ca spirit“¹⁹. Așadar, avem de-a face cu dezvoltarea simbolică a mitului romantic al geniului care se simte chemat din înaltul idealului spre pămînt, atras de firea umană cu care dorește să comunice, să cunoască prin sentiment. Această cunoaștere s-a realizat, căci experiența lor erotică, unică și suficientă, i-a dus la revelarea resorturilor celor mai intime ale lumii. Aici rezidă singularitatea și originalitatea extraordinară a poemului eminescian, și anume depășirea năzuinței erotice prin cunoașterea esenței lumii. Eminescu dezvoltă, sub influența lui Schopenhauer, o complexă filozofie a universului. Acest univers la început a fost un haos, o lume dezorganizată și rebelă ce nu-și găsea sensul real. Poetul nostru manifestă vocația fenomenelor originare, a nașterii și extincției lumilor. Demiurgul a organizat această lume într-un cosmos organic, devenit amorf, înghețat pentru totdeauna în tiparele sale esențiale, din care orice mișcare, orice devenire este schopenhauerian exclusă. Este un univers foarte orgolios de arhitectonica sa superbă. Or, Hyperion, un punct central al acestui cosmos atît de perfect organizat, așa cum și geniul pe care-l simbolizează este un

¹⁸ Erich von Schrenck, *Richard Wagner als Dichter*, München, 1913, p. 87—88.

¹⁹ Hans Mayer, *Anmerkungen zu Richard Wagner*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, p. 33.

punct central al lumii, Hyperion cel care s-a ivit din haos („Din chaos, Doamne, -am apărut“) și din repaos („Și din repaos m-am născut“), așadar din stările incipiente ale lumii, vine să-i ceară Demiurgului dezlegarea de divinul nemuririi, dar avînd presentimentul refuzului (obiectivat) al acestuia, adică conștient de anularea principiului Necesității absolute, de reîntoarcerea din nou la haos („Și m-aș întoarce-n chaos...“) și în forma dintru început („Mi-e sete de repaos“), cu alte cuvinte conștient de regresia lumii. Tocmai de aceea Demiurgul nu-l poate dezlega de nemurire, căci ar însemna recăderea lumii în bezna și ataraxia inițiale. A deplasa un punct fundamental al acestui cosmos ar însemna neantul, prăbușirea întregului edificiu atît de măreț arhitecturat. Acesta este motivul cosmologic al refuzului, căruia îi urmează unul dictat de eternele antinomii: divin-uman, etern-perisabil, de coșmarul schopenhauerian al repetabilității, de nostalgia idealului, semnul norocului, iarăși schopenhauerienele concepte de timp, spațiu, individualitate etc. sintetizate în versuri ca:

„Din sînul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

Părînd pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște“.

Ca și consecință a acestui refuz, Demiurgul îi oferă compensații, dintre care una singură pare acceptată, aceea a geniului, a cărui frumoașă metaforă ne-o comunică versurile:

„Vrei să dau glas acelei guri,
Ca după-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?“

Tot în sens schopenhauerian, Eminescu nu dezvoltă momentul creației ci numai al contemplației. Cu alte cuvinte, contemplația presupune sau înseamnă creație, deoarece geniul creează contemplînd. Retragerea seraficului Hyperion în sferele de sus este aidoma plecării lui Lohengrin. Ei nu se manifestă în sensul titanului romantic care caută aventura exterioară, strădania neistovită pentru atingerea idealului etic spre care aspiră. Locul acestei agitații l-a luat seninătatea. Fiindcă nu caută propriu-zis idealul pe care-l reprezintă ei înșiși la modul absolut-ineluctabil. Acest absolut exclude relativismul, ei nu pot renunța la divinitate, ci sînt condamnați la solitudinea rece, întrucît omul cu care ei vor să se unească nu poate atinge pe deplin idealul. Nostalgia firii umane spre acest ideal, extazul atingerii lui este clipa fugitivă, căci trezindu-se din visul său fermecător sufletul uman nu poate decît să constate distanța infinită

care-l separă de absolutul întrezărit pentru moment. Conduita celor doi este dictată de necesitatea inexorabilă și de legitatea puternică a universului. Elementul care-l individualizează pe Hyperion ca geniu este *înțelegerea* superioară a antagonismelor fundamentale dintre două lumi, adică dintre lumea artei și lumea comună. Dar această înțelegere a unei necesități absolute nu-i împinge pe cei doi eroi la disperare, nici la revoltă titanică, ci ei se mențin în aceeași seninătate înaltă și contemplativă, deoarece au ajuns la suprema conștiință de sine și de univers. Hyperion este adâncit în perspectivă filozofică, în sensul că experiența erotică i-a revelat taina lumii, adică a ajuns prin cunoașterea relativă prin iubire la cunoașterea absolută. Năzuința erotică însemna pentru Cavalerul Graalului și pentru eroul eminescian năzuință spre completitudine. Iubirea nu mai e salvare, ca în *Vasul fantomă*, ci completare, iubirea, legea primă a lumii trebuie să se întroneze și în sfera rece a ideilor. Iar schopenhaueriana contemplație din final este rezultatul și esența acestei cunoașteri.

Iată doar unele raporturi care se pot stabili între opera eminesciană și drama muzicală a lui Richard Wagner. Pe măsura dezvoltării și adâncirii lor se verifică profunda originalitate a geniului eminescian, pe de o parte, iar pe de alta, avându-l în vedere și pe Schopenhauer, principiul după care influența filozofică nu se datorează hazardului, ci se produce în baza acțiunii unor factori care depășesc datele sociologico-estetice și țin de structura temperamentului și intuiției artistice. Fiindcă în momentul când ei îl descoperă pe filozoful de la Frankfurt, dispozițiile interioare erau pregătite pentru a-l recepta. Wagner preia mărturisit această doctrină care rămîne o constantă și pe care o plasează la un moment dat conștient în centrul gândirii sale și al universului său artistic. Eminescu se apropie și se depărtează de Schopenhauer, în sens mai mult poetic, constantă rămînînd, după părerea noastră, aderența sa la estetica filozofului german, în special la estetica geniului. Problematica geniului ne apare în felul acesta încă o dată ca temă de căpetenie a romantismului, deoarece toate elementele sale consacrate (natură, iubire, vis, noapte, moarte, inconștient etc.) iradiază din acest centru de foc care este eul creator. Prin Wagner și Eminescu, apogeul romantismului german și românesc în secolul al XIX-lea, dacă avem în vedere ansamblul creației lor, dominată de o viziune filozofică, apare mai relevantă ideea că adevăratul mit romantic este mitul geniului, al artistului, al poetului-rege.

ЭМИНЕСКУ И РИХАРД ВАГНЕР В СВЕТЕ ДОКТРИНЫ ШОПЕНГАУЭРА

(Резюме)

Автор статьи не ставит перед собой цели решить литературно-эстетико-философские отношения или восстановить проблему Эминеску-Шопенгауэр, а пытается выявить определенные идеи или сходства, которые могли бы создать глубокие перспективы в постоянно актуальном исследовании поэтического мира Эминеску; во-вторых, автор стремится иллюс-

трировать принцип сравнительной литературы, касающийся природы и качества философско-эстетического влияния.

Шопенгауэр помог Р. Вагнеру и М. Эминеску в более глубоком понимании их произведений, однако художественная интуиция предшествует и превосходит философскую доктрину в обоих случаях. В то время как у немецкого автора влияние шопенгауэровской философии весьма очевидно, признано, пылко защищено и помещено одно время в центре его мышления и художественного мира, у Эминеску, включенное в его поэтическую систему, это влияние имеет умственный и эстетический характер, причем автор статьи считает постоянным примыкание Эминеску к эстетике немецкого философа, главным образом к эстетике гения. В этом порядке параллельно проанализированы *Lohengrin* и *Luceafărul* ибо проблематика этих двух произведений тесно связана с романтическим пониманием гения, основной темой романтизма и точкой встречи вновь с Шопенгауэром. Автор статьи пришел к выводу, что через Вагнера и Эминеску, имея в виду их творчество в целом, пронизанное философским видением, является очевидной идея, что настоящий романтический миф — это миф гения, художника, поэта-демиурга.

EMINESCU UND RICHARD WAGNER IM GEISTE DER LEHRE SCHOPENHAUERS

(Zusammenfassung)

Vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, in erster Linie bestimmte Parallelen zwischen Eminescu und Wagner herauszustellen, und zwar das nicht so sehr zum Zwecke der Darstellung von literarisch-ästhetischen und philosophischen Zusammenhängen oder der Wiederaufnahme der Schopenhauer—Eminescu Beziehung, als vielmehr um einen tieferen Einblick in das dichterische Universum von Eminescu zu gewinnen; damit wollen wir zugleich die Gültigkeit eines Prinzips der vergleichenden Literaturwissenschaft unter Beweis stellen, nämlich des Grundsatzes von Natur und Qualität der philosophischen und ästhetischen Einflüsse.

Der Kontakt mit der Schopenhauerischen Philosophie führte sowohl im Falle von R. Wagner als auch in dem von Eminescu zu einem tieferen Verständnis des eigenen Anliegens, ohne die dichterische Eigenart jedoch unterzuordnen. Wenn die Auseinandersetzung Wagners mit Schopenhauer erklärtermassen im Zentrum von dessen Welt- und Kunstanschauung steht, so ist der Einfluss Schopenhauers auf Eminescu intellektueller und ästhetischer Art und manifestiert sich auf der Ebene der dichterischen Sprache und in der Darstellung der Genieproblematik, letzteres weist unseres Erachtens, vor allem auf die Bedeutung der Aesthetik des deutschen Philosophen für Eminescu hin. *Lohengrin* und *Luceafărul* werden einer vergleichenden Analyse unterzogen, ausgehend von der gemeinsamen Problematik: es handelt sich um die Problematik des Genies, einem typisch romantischen Thema, bei dem sich die Abhängigkeit von Schopenhauer in beiden Fällen nachweisen lässt. Wir gelangten zur Schlussfolgerung, dass sich im Werk des deutschen und rumänischen Romantikers, das von der gleichen Weltanschauung geprägt ist, deutlich die Idee vom Künstlergenie abzeichnet, die zu einem wahren romantischen Mythos vom Künstler- Fürsten, geworden ist.

G. BOGDAN-DUICĂ: PROBLEME DE METODOLOGIE A CRITICII LITERARE

SILVIA GOGA

Activitatea de critic literar a lui Bogdan-Duică, desfășurată pe o perioadă de peste patru decenii (între 1888 și 1934), include numeroase dovezi ale interesului său față de aspectele metodologiei literare, chiar dacă el nu s-a dovedit a fi un teoretician cu vocație. Nici nu a publicat materiale special consacrate problemelor de teorie literară, asemenea intervenției fiind întotdeauna asociate comentariului biografic sau de exegeză a operei.

Subordonat teoriei autonomismului estetic, în discuțiile angajate într-o primă perioadă a activității sale, Bogdan-Duică separă istoria de critica literară, arătând că influența mediului asupra unui scriitor devine interesantă numai pentru istoria literară, dar este lipsită de semnificație pentru critica literară, al cărei unic obiectiv rămîne evidențierea și explicarea frumosului. În acest sens, considerînd exagerată insistența lui Dobrogeanu-Gherea asupra factorului social în literatură, Bogdan-Duică ajunge în extrema opusă și decretează excluderea factorului social: „Este absurd să iai drept rezultat al înrîuririlor sociale caracterul moral și intelectual al omului”¹.

Cu timpul însă, confuziile se limpezesc ajungînd să pătrundă în mod judicios raportul dintre mediu, scriitor și operă². Opera literară va fi considerată un „produs al activității umane, de aceea ea poate fi înțeleasă și apreciată doar prin raportarea la condițiile istorice concrete în care a apărut, întrucît nici o impresie nu vine „din lumea internă a omului”. Comentariile lui Bogdan-Duică din activitatea sa de critic și istoric literar demonstrează cu prisosință interesul pentru stabilirea raportului dintre scriitor și mediul social, mai mult chiar, surprindem uneori o interferență dezavantajoasă esteticului între ceea ce reprezintă artă și

¹ *Studii critice de I. Gherea*, în „Convorbiri literare”, an. XXIV, 1890, nr. 5.

² Vezi și D. Popovici, *Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică*, în „Dacoromania”, X, 1936—1938.

aspecte ale vieții umane, ajungându-se la o înlocuire a faptelor artistice cu cele morale.

Important de subliniat ni se pare faptul că cercetătorul a pus un accent deosebit, pe lângă factorul social, asupra structurii psihologice, cu ajutorul căreia el a stabilit corespondențe între artist și operă. Pentru Bogdan-Duică psihologia reprezintă o disciplină, de care metodologic vorbind, studiul literaturii nu se poate dispensa, iar istoriografia modernă este considerată, în primul rând, o știință psihologică. Unui cercetător literar i se impune cunoașterea legilor generale ale psihicului omenesc. Noțiunea de personalitate artistică ajunge să fie definită, prin urmare, atît prin raportarea la mediu cît mai ales prin structura psihică, analizată în toată complexitatea sa. În lumina acestei viziuni, studiarea biografiilor apare ca o necesitate. Biografiile în sine nu au însă nici o valoare, precizează Bogdan-Duică, dacă nu explică sensurile adînci ale operei; de aceea rămîne neinteresant pentru biografi tot ce nu este în legătură cu „părțile însemnate din operele literare“³.

Odată cu evoluția activității lui Bogdan-Duică, imaginea istoricului literar va fi dublată de aceea a criticului, dovadă insistența sa asupra conceptului de ierarhizare valorică în istoria literară. Istoricul literar nu poate acorda aceeași valoare tuturor operelor, iar spiritul de discernămint critic e imposibil de a fi înlocuit prin explicarea condițiilor istorice în care au apărut școlile și operele literare. Nu pretutendeni se întîlnește același nivel „de adîncime și înălțime“, de aceea istoria literară este știința valorilor și nu o „îngrădădire“ nediferențiată de lucrări. Această precizare ilustrează convingerea de necontestat la care a ajuns Bogdan-Duică, în urma unor oscilații din perioada debuturilor privind înființarea criticii sau a istoriei literare, că istoria are nevoie de critică, deoarece aceasta reclamă o vie acțiune de valorificare și ierarhizare. Apelurile repetate la spiritul de selecție și valorificare ne îndreptățesc să afirmăm că Bogdan-Duică nu a fost o victimă a exagerărilor scientiste și istoriciste, care nivelează operele sub ideea că acestea sînt produsele unor anumite condiționări și necesități istorice.

În cercetările sale Bogdan-Duică insistă asupra funcției mimetice a artei. Obiectul artistic este considerat naturalul real, în măsura în care exprimă esența lucrurilor. Artistul creează frumosul nu ca un simplu copist, ci prin purificarea realității, operînd o selecție necesară, întrucît natura cuprinde „ideea nemuritoare“ în obiecte incomplete și dispersate, iar arta exprimă ceea ce e important, esențial, ignorînd restul și depășind prin aceasta realitatea dată, prozaică. A crea este identic cu a alege, iar a alege, spune el, înseamnă a alătura și a mări printr-o serioasă reflecție.

Artistul își atinge scopul doar prin selectarea trăsăturii caracteristice a fenomenului din natură și potențarea acesteia⁴. Dacă adevărata artă nu este o imitație servilă a naturii, înseamnă că aceasta implică un studiu minuțios al realității, în urma căruia alegerea și gruparea amănun-

³ Grigore Alexandrescu, în „Luceafărul“, an. XII, 1913, nr. 4.

⁴ *Revista literară*, în „Tribuna“, an. V, 1888, nr. 179.

telor semnificative să producă impresia de unitate prin evidențierea unei trăsături dominante. Desigur, recunoaștem formula lui Taine „la qualité maitresse”. Stabilirea „facultății dominante” apare în obiectivul critic al lui Bogdan-Duică de repetate ori în cercetările întreprinse de el.

Admiterea principiului că între artă și realitate există un raport de interdependență a dus la recunoașterea determinismului cauzal, element fundamental atât în gândirea filozofică cât și în cercetarea literară modernă. Acceptând ideea de legătură reală și necesară dintre conceptul de cauză și conceptul de efect, immanentă atât gândirii cât și existenței obiective, Bogdan-Duică, sub îndrumarea teoretică a lui Taine, depășește filozofia pozitivistă a lui St. Mill potrivit căreia există o diferență esențială între realitate și gândire, între relația cauzală și cea logică. Aplicată la studiul literaturii, admiterea legii cauzale înseamnă a accepta legătura reală și necesară în explicarea raportului dintre fenomenul literar și condițiile obiective care îl determină. Subliniem în acest sens contribuția lui Bogdan-Duică la înrădăcinarea principiului de legitate în estetica literară românească.

În decursul îndelungatei sale activități, cercetătorul român a asimilat teorii mai vechi sau mai noi proclamând, în virtutea principiului evoluționist, drept normă în studiul literaturii curiozitatea față de ceea ce e inedit și prea puțin cunoscut la noi. Dornic să țină pasul cu vremea, el se întreba: „Metodica literară, astăzi foarte dezvoltată, a găsit și la noi reprezentanți tipici și viguroși? Și care dintre variațiile ei moderne au găsit reprezentanți mai serioși? Și de ce? Și cum au fost aplicate în lucrările românești principiile moderne?”⁵.

În perspectiva necesității de a primi metoda studiului literaturii, cercetătorului îi apărea depășită concepția după care misiunea criticii este privită ca o magistratură, investită cu decretarea consacrării frumosului și reprobarea uritului prin sentințe: „Nu să lăudăm, să studiem este înția noastră datorie”⁶.

Insuficientă îi apărea și metoda de cercetare literară pozitivistă, deoarece aceasta s-a dovedit incapabilă să explice integral opera artistică preocupată fiind, întâi de toate, să studieze „cum” s-a produs aceasta. De aceea critica „zdrobește” opera ca să o înțeleagă, o face bucăți ca să o poată cunoaște „parte de parte”, pierzându-se deseori în explicații sterile sub raport estetic⁷. Prin aceste observații Bogdan-Duică dezvăluie una din carențele fundamentale ale metodei pozitivistice, fragmentarismul, dar cu toate acestea el însuși a manifestat asemenea tendințe în propria sa activitate de critic sau istoric literar. Teoretic, nu a conceput studierea faptului izolat, opus unei viziuni a întregului, a detaliului în dauna generalizării. De altfel cercetătorul tindea înspre realizarea marilor sinteze la care însă nu a ajuns. Intemeiate sînt și constatările sale referitoare la slaba preocupare estetică a criticii pozitvistice.

⁵ *Istoriografie literară*, în „Convorbiri literare”, an. XL, 1906, nr. 2.

⁶ *Revista literară*, în „Tribuna”, an. V, 1888, nr. 201.

⁷ *Studii critice de I. Gherea*, loc. cit.

În activitatea sa de cercetător al fenomenului literar, Bogdan-Duică a insistat asupra conceptului de „gust literar“, echivalat cu simțul artistic, cu îndemînarea de a descoperi frumosul, priceperea de a-i analiza sensurile și a le exprima în judecăți de valoare: „A fi om de gust — scrie Bogdan-Duică — înseamnă a fi om care simți îndată ce e frumos și ce e urît și dai o judecată corectă, călăuzit fiind numai de sentiment, înainte de a cere ajutorul raționamentului: de ce e frumos ce simt eu că este așa“⁸.

Judecățile criticului sînt, prin urmare inductive, rezultatul unui proces complex de cunoaștere prin transformarea emoțiilor și a percepțiilor artistice, dobîndite intuitiv, într-o primă etapă contemplativă, în concepte pasibile de confruntări raționale. Ideea potrivit căreia examenul critic se constituie din impresii și rațiune este de mare actualitate în cercetarea modernă, iar pentru meritul de a o fi răspîndit la noi numele lui Bogdan-Duică se impune încă din ultimul deceniu al secolului trecut.

Atribuindu-i o valoare științifică, cunoașterea artistică înseamnă, după opinia sa, și o permanentă clarificare, îndreptarea unor erori ale trecutului. Interpretările succesive țin de legea progresului, iar în acest proces tinerele generații „...își apropie întotdeauna noile adevăruri, îndreaptă, adaugă și răstoarnă ce trecea de corect la generațiile trecute“⁹.

Recunoașterea și stabilirea adevăratelor valori literare au fost preocupări permanente în activitatea lui Bogdan-Duică. Sub această deviză a și debutat în publicistică, inaugurînd în paginile publicațiilor transilvănene „Gazeta Transilvaniei“ și „Tribuna“ de la Sibiu o activă campanie de excludere a falselor valori din literatură, continuînd în mod evident acțiunea marelui său înaintaș T. Maiorescu. În asemenea împrejurări criticii literare i se acorda o acțiune necesar represivă. După ce misiunea a fost considerată ca încheiată, tonul intervențiilor s-a domolit, Bogdan-Duică rămînînd pînă la sfîrșitul activității sale credincios rolului de „pedagog estetic“ pe care și l-a asumat de la început.

Critica literară, avînd în concepția sa un caracter științific, obligă la stabilirea adevărului și reclamă o atitudine incompatibilă cu „familiarismul afectiv între critici și scriitori“. Dacă față de scriitor, ca om, privirea criticului trebuie să rămînă „rece“ — răceala nu înseamnă indiferență ci strictă obiectivitate —, pentru analiza operei, în schimb, Bogdan-Duică revendică „privirea caldă“, ceea ce înseamnă comprehensiune și bună credință: „Vină orice critică, din orice școală românească, numai sinceră și afectivă să fie“¹⁰.

În propria-i activitate de critic literar însă, afectivitatea s-a convertit mai mult în dorința de a spune adevărul, spiritul lui Bogdan-Duică dovedindu-se aproape incapabil de entuziasm, de aceea cercetarea lui rămîne una preponderent intelectuală. Formația și cultura clasică, educația estetică germană, rigurozitatea științifică cu care s-a deprins încă

⁸ *De la teatru*, în „Tribuna“, an. VII, 1890, nr. 246.

⁹ *Revista literară*, în „Gazeta Transilvaniei“, an. LI, 1888, nr. 108.

¹⁰ *Autocritica*, în „Societatea de miine“, an. I, 1924, nr. 1.

din anii studenției, acribia istoricului literar, toate acestea au dus uneori la o rigiditate nefavorabilă analizei literare. Discuțiile critice se desfășoară, în general, pe câteva coordonate constante, dar și limitative sub raportul exegezei, care îl împiedică să pătrundă ineditul unei literaturi imposibil de încadrat în vechile tipare. Așa se explică atitudinea refractară față de noutatea imaginii și a expresiei artistice proprii creațiilor lui D. Anghel sau T. Arghezi. Din poezia acestora el a receptat doar ceea ce se potrivea structurii și formației sale clasice. Semnificativă în acest sens ne apare aprecierea de care s-a bucurat poezia lui I. Pillat, unde l-a atras tendința, în parte, clasicizantă a simbolismului acestuia.

Demersurile sale critice întreprind analize aplicate, sondări verticale în corpul operei, cu unele raportări la biografia scriitorului, la formația ideologică sau literară a acestuia. Bogdan-Duică judecă opera artistică în raport de anumite criterii dinainte stabilite, cu ajutorul cărora sesizează de multe ori aspecte importante, pune probleme ce pot reține încă atenția, dă sugestii, nu o dată reluate în exegezele ulterioare (e cazul comentariilor privitoare la Coșbuc, Slavici, Vlahuță, Delavrancea, P. Cerna, I. Pillat, A. Maniu, L. Rebreanu, I. Teodoreanu și alții), în multe cazuri fiind printre cei dintii critici care au încurajat începuturile literare ale numiților scriitori. Atunci când a urmărit un scriitor contemporan, în centrul atenției a stat opera, celelalte referiri fiind incidentale. L-a interesat îndeobște semnificația socială, psihologică sau filozofică a operelor. De o primordială importanță i se pare reflectarea realității, fie că e vorba de o operă în versuri sau în proză: „Ce l-a interesat din lume pe poet? Ce a păstrat din realitate în idealul stihuit? Până unde a pătruns în sinul lumii supunându-o cugetării? Ce formă de expresie a luat sentimentul și cugetarea?”¹¹, sînt întrebări ce se repetă sub diferite forme în exegezele sale.

Citindu-l pe Goethe drept exemplu pentru respectarea adevărului, Bogdan-Duică se declară partizanul unei poezii realiste, sincere, capabilă să exprime „adevăr în simțiri”. Declarațiile făcute în favoarea poeziei realiste se conturează prin departajarea de tendințele naturaliste, de acel „... realism, care adus fiind la extrem, face din tot obiectul capitol mare și observă cu ochi de critic din toate părțile și în toate mișcările și pozițiile, înlocuiește astfel condiția de căpetenie a producției poetice, fantazia, cu studiul rece, apropie poezia de marginile științei exacte”¹².

Criticul a dovedit o predilecție constantă față de operele plasate în circuitul valorilor realiste, cu un fond social și problematică psihologică. Superioritatea prozei moderne o vede tocmai în înlocuirea tentației tradiționale față de „întimplări” și „fapte” cu interesul pentru evoluția psihologică a personajelor. Descifrăm apoi seducția ce a exercitat-o asupra sa lirica reflexivă și poezia de idei, aptă să comunice sentimente profunde în imagini copleșitoare.

¹¹ O surprindere în poezia română. T. Arghezi, în „Floarea soarelui”, an. I, 1927, nr. 8—9.

¹² *Revista literară*, în „Tribuna”, an. VI, 1889, nr. 11.

Scriitorii sînt priviți ca reprezentanți ai poporului din care fac parte, de aceea în operele acestora Bogdan-Duică urmărește să descifreze aspirațiile, sentimentele, trăsăturile spirituale ale națiunii din mijlocul cărora s-au ridicat. Autenticitatea unui scriitor e privită în strînsă dependență de reușita exprimării spiritului național: „În poezie țîșnește neamul“¹³, scrie Bogdan-Duică.

De o importanță capitală pentru operele epice sau dramatice sînt considerate problemele de compoziție, în centrul cărora stau: evoluția motivată a personajului literar, concentrarea în acțiune, concizia și sobrietatea stilistică.

Recunoscut aproape în unanimitate ca istoric literar, cu înclinații preponderent documentare și comparatiste, materialele puse la contribuție în articolul de față ne dezvăluie în personalitatea lui Bogdan-Duică și calități proprii unui critic literar, primate deocamdată sub raportul lor teoretic.

G. БОГДАН-ДУЙКЭ: ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

(Резюме)

Автор статьи выявляет менее известный вклад Г. Богдана-Дуйкэ в продвижение в румынской литературе ценных идей относительно методологии литературной критики, выделяющихся из некоторых более значительных материалов, опубликованных в период 1888—1934 гг.

Г. Богдан-Дуйкэ был известен главным образом как литературный историк, у которого преобладали документальные и сопоставительные наклонности. Автор статьи показывает, что румынский исследователь Г. Богдан-Дуйкэ проявил также постоянный интерес к литературной критике. В статье приведены его наиболее значительные толкования из этой области, касающиеся отношения между литературной критикой и историей литературы, роли психологического анализа в художественном творчестве, функции художественных форм в исследовании литературных произведений, приписания литературе гносеологической функции, оценки научного характера литературной критики и определения литературного вкуса.

G. BOGDAN-DUICĂ: PROBLÈMES DE MÉTHODOLOGIE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

(Résumé)

L'étude relève la contribution, encore peu connue, de G. Bogdan-Duică à l'application, dans la littérature roumaine, de certaines idées remarquables de méthodologie de la critique littéraire, résultant de quelques matériaux plus significatifs publiés dans la période 1888—1934.

G. Bogdan-Duică a été apprécié et connu surtout comme historien de la littérature, à penchants documentaires et comparatistes. L'auteur du travail démontre que le chercheur roumain G. Bogdan-Duică a fait preuve de préoccupations constantes de critique littéraire. L'étude en présente ses plus significatifs commentaires, dans ce domaine, visant le rapport entre la critique et l'histoire littéraire, le rôle de l'analyse psychologique dans la création artistique, l'attribution de la fonction gnoséologique à la littérature, l'estimation du caractère scientifique de la critique littéraire et la définition du goût littéraire.

¹³ O surprindere în poezia română. T. Arghezi, loc. cit.

LITERATURA GERMANĂ MEDIEVALĂ ÎN CONTEXTUL CREAȚIEI EUROPENE

TIBERIU Z. SINKA, PETRU FORNA

Pentru a studia lirica medievală germană, ca și pentru studierea oricărui alt domeniu al literaturii și al culturii în general, este nevoie nu numai de o privire critică asupra perioadei de care ne ocupăm ci și de căutarea tuturor elementelor care ar fi putut contribui la apariția fenomenului respectiv sau l-ar fi putut influența, indiferent sub ce aspect. Desigur, în felul acesta apare și pericolul de a vedea peste tot exclusiv influențe, de a le căuta chiar și acolo unde ele nu există, de a reduce fenomenul literar la traduceri mai mult sau mai puțin reușite ale unor opere la rîndul lor mai mult sau mai puțin celebre. Originalitatea operelor literare este un subiect enorm de mult discutat, așa cum în general este discutată originalitatea operelor de artă. Deși nu este indiferent care este izvorul unei opere literare, deși nu ne este indiferent dacă opera respectivă este doar o traducere, o prelucrare sau se bazează pe idei absolut originale, trebuie să ne axăm pe principiul, de altfel atît de vechi, de a studia chiar și operele care ni se par simple transpuneri într-o altă limbă, deoarece asemenea lucruri erau extrem de frecvente în Evul Mediu, și în ciuda tuturor aparențelor, constituie importante acte de cultură. Și pentru a ne exprima și mai convingător punctul de vedere pe care ne axăm, fie-ne îngăduit să parafrazăm aici părerea unui mare critic de artă (și am ales special părerea lui tocmai pentru că nu se ocupă de fenomenul literar, deci e mai puțin pătimaș și, dacă putem să spunem, „hazardat“ în afirmațiile sale) Frank Arnau¹ care dezbate pe larg problema originalității operelor de artă, și arată că, în ciuda celor mai moderne mijloace, originalitatea este foarte greu de stabilit și că, în ultimă instanță, lucrul acesta nici nu are prea mare importanță, dacă realizarea artistică este de calitate și dacă prin imitare nu s-a urmărit un profit material; or, credem că numai despre așa ceva nu poate fi vorba în literatura medievală.

¹ Frank Arnau, *Arta falsificatorilor, falsificatorii artei*, Ed. Meridiane, București, 1969.

Este un fapt care nu mai poate fi contestat că începuturile creației medievale germane sînt puternic influențate de literatura franceză. Nu este locul de a discuta cauzele care au dus la o apariție mai timpurie a literaturii franceze, mai ales că acestea sînt foarte cunoscute. Însă nu putem începe trecerea în revistă a liricii germane medievale fără să spunem cîteva cuvinte despre lirica provensală. Aceasta a apărut în jurul anului 1100 în forma ei literară, care prelucra de fapt pe gustul publicului rafinat din acel timp cîntece populare cu mult mai vechi. Ca peste tot în acea vreme poeziile erau cîntate. Apar așa-numiții *trobadores* care își iau tehnica metrico-muzicală de la colegii lor *tropatores* care compuneau și cîntau în limba latină. Totuși vechile motive din cîntecele medievale latine nu mai corespundeau întru totul societății elevate din acea epocă, și pentru a răspunde gustului vremii trubadurii creează cîntecul de dragoste de factură curtenească. Erau prelucrate cîntecele medievale în limba latină, după cum am arătat deja, subiecte din mitologie, din Biblie. Apar și prelucrări ale proverbelor naționale, deci cîntece inspirate din folclorul autohton. Natural, în centrul întregii creații stăteau cîntecele de dragoste, fie că erau concepute într-o formă deosebit de fină, care abia amintea cuvîntul „iubire“, fie că arătau sentimentele inspirate de fapta iubită într-un mod atît de direct încît rămînem și astăzi surprinși².

Dezvoltarea liricii germane culte de început, în ciuda tuturor influențelor cavalierești de origine provensală³, urmează o cale oarecum diferită. Aici marea importanță o are cîntecul popular cu forma lui simplă, avînd motive de coloratură primitivă și vechime notorie.

Există însă o a doua perioadă a liricii germane în care inspirația provensală e mult mai vădită și care prelucreză de cele mai multe ori motivele acesteia în forma cîntecului de dragoste curtenesc. Este aici arta unei clase suprapuse, avînd o înaltă ținută artistică, împrumutată de altfel și ea adesea din patrimoniul cultural romanic.

În jurul anului 1200 și mai tîrziu se dezvoltă lirica germană de dragoste propriu-zisă. Elementul străin este absorbit, se dezvoltă o artă proprie a formei, apar specii noi. În secolul 13 canoanele își pierd din importanță, stilul și melodia devin mai simple, apar melodii pentru dans și pastoralele. În cele din urmă cîntecul de dragoste aparținînd „stilului înalt“ cade în desuetudine, ajungînd să fie criticat (în „*sottes chansons*“)⁴.

Printre cei mai vechi poeți lirici germani trebuie să-l amintim pe Der von Kürenberg, care aparține unei vechi familii de cavaleri, precum și pe Dietmar von Eist, provenit dintr-o nobilă familie din regiunile Dunării. Acesta din urmă se pare că a trăit între 1139—1171; creația primului a fost fixată între anii 1150—1170.

² Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, Ed. științifică, București, 1968, p. 67.

³ *Ibidem*, p. 54.

⁴ Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, Ed. Univers. București, 1972, p. 56.

Der von Kürenberg a fost, după câte ne putem convinge din tehnica versului, care șchioapătă și e sărăcăcioasă, un poet ocazional⁵. Strofele poeziilor sale sînt independente și nu formează un tot unitar; ceea ce le leagă este doar melodia interioară. Deși influențat într-o oarecare măsură de lirica vestică, strofa „de la Kürenberg“ este aproape identică cu strofa nibelungică, poem care a apărut cam în aceeași perioadă⁶. Ceea ce însă îl deosebește pe poetul de la Kürenberg de creatorii cîntecului de dragoste curtenesc este concepția lui despre dragoste. În flagrantă contradicție cu lirica curtenească, impregnată cu ideile clasei pe care o reprezenta, lirica de Kürenberg reda dragostea deschisă, normală și naturală adresîndu-se de altfel unei „megetin“, nu unei „vrouwe“.

În lirica sa apar unele motive care în acea epocă se bucurau de mare circulație, de exemplu motivul „mesagerului“ care are rolul de a transmite ființei iubite sentimentele poetului. Găsim acest motiv și la Cercamon, trubadur din Gasconia, profesorul celebrului Marcabrun (1130—1150). La Marcabrun rolul de mesager este jucat de către o stea. Wilhelm al IX-lea (în franceză: Guillaume), graf de Poiteau, prinț de Aquitania, bunicul Eleonorei de Poiteau și străbunicul Mariei de Champagne (care-l influențează pe Chrestien de Troyes), cel mai vechi trubadur cunoscut, deplînge lipsa unui mesager care să transmită iubitei sentimentele sale. Între poezia lui Wilhelm IX și cea a lui Kürenberger mai găsim și alte asemănări. Îndemînarea necesară pentru a cuceri femeia iubită e comparată la Wilhelm cu agilitatea necesară înhămării unor cai năvălași; poetul de la Kürenberg, mai puțin prozaic, face comparația cu o vînătoare de șoimi („Wip und federspil“). Tot de la Wilhelm a împrumutat, probabil, și arta prelungirii ultimului vers din poeziile sale cu o silabă. De obicei versurile sînt în forma aáábab, fiecare vers avînd cîte 7 silabe, cu excepția ultimului care are 8. (Vezi Wilhelm: „Farai Chansoneta“.) Influența lui Cercamon, deși poate mai restrînsă ca arie, e mai directă, uneori fiind vorba de o transpunere aproape, în germană, a versurilor din franceză⁷. Găsim la Kürenberger:

„ich und min geselle müezen uns scheiden
daz machent lügenaere, got der gebe in leit!“

Iar la Cercamon:

„Car m-an fag de mi danz sebrar
Lauzenjador, cui Deus azir“

(acel care m-a despărțit de iubire, mincinosul, Dumnezeu să-l pedepsească).

Nu știm de fapt în ce fel a fost posibil ca Kürenberger să ia contact cu sudul Franței. Trebuie să remarcăm însă că, în ciuda acestor para-

⁵ Friedrich Pfaff, *Der Minnesang des 12. bis 14. Jahrhunderts*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart (f. a.), vol. I, p. 6.

⁶ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 59.

⁷ Tiberiu Z. Sinka și Petru Forna, *Considerații asupra Evului Mediu german timpuriu*, Comunicare la Societatea de științe filologice, 18 iunie 1970, Cluj.

lisme și influențe, creația poetului de la Kürenberg rămâne tipic germană. Deși stângăcia versificării este de multe ori evidentă, modul de tratare al subiectului e totuși atrăgător. Tendința spre sentimente simple și naturale este însă repede abandonată. Abia Albrecht von Johansdorf și Walther von der Vogelweide recurg din nou la ea.

Trăsături novatoare găsim în creația lui Dietmar von Eist⁸. Deși folosește adesea, după model antic, versuri fără rimă, ceea ce la provenșali găsim doar la Wilhelm al IX-lea, el aduce inovații în ceea ce privește găsirea unor forme originale. Nu putem fi siguri dacă în acest sens a fost sau nu influențat de modele provenșale. Se pare totuși că a cunoscut creația lui Guiraut de Borneil (1165—1190) care transformase obișnuita formă „alba“ într-o formă originală și plină de prospețime. Versurile lui Dietmar sînt în așa fel create încît, însoțite de o anumită melodie, aveau o unitate de ansamblu, ceea ce la poetul de la Kürenberg nu este cazul. (El este de altfel cel care introduce în Germania construcția clară a cântonei.) Nu putem avea în nici un caz însă siguranța potrivirii construcției metrice cu melodia respectivă.

În ceea ce privește creația sa din punct de vedere al conținutului deosebim două perioade: prima, în care e folosită vechea formă aliterativă și care tocmai din această cauză are puternice accente originale, și o a doua, în care găsim poezii de dragoste pline de subiectivism și lipsite de elan poetic și de putere de pătrundere; or, lucrul acesta se întîmplă tocmai din cauza imitației și a schemei străine folosite. În cazul acestor poezii întrezărim în fundal nu sentimente adevărate ci exprimarea afectată a unor convenții.

Și la el apare motivul mesagerului, deși gama este lărgită prin introducerea motivelor credinței, influenței binefăcătoare a dragostei, credinței vasalului față de suzeran, neliniștei provocate de dragoste. Trebuie să remarcăm că nici la el nu există o poezie propriu-zisă a naturii; aceasta servește totuși în strofele de început ca introducere.

Burggraf von Regensburg, de la care ne-au rămas doar cîteva versuri, și Burggraf von Rietenberg, care, la fel cu Dietmar, folosește cu predilecție versuri ritmate, sînt influențați probabil de provenșalul Marcabrun și respectiv de Folquet de Marseille⁹. Motivele folosite, printre care îl găsim și pe cel al dorinței de a părăsi țara deoarece nu este iubit de aleasa inimii, aveau circulație europeană la acea dată.

Meinloh von Sevelingen se apropie și mai mult de creația vestică prin forma și conținutul poeziilor sale, chiar dacă, uneori, prin naivitatea versurilor sale ne aduce aminte de vechile cîntece populare de dragoste.

Pentru a ne da seama de importanța pe care lirica o primește în secolul al 12-lea în Germania este necesar să amintim marele interes al dinastiei staufe pentru poezie. Friedrich Barbarossa compunea (deși nu s-au păstrat) versuri latinești. Heinrich al VI-lea, care a încurajat dezvoltarea poeziei siciliene, a scris mai multe cîntece de dragoste în limba ger-

⁸ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.

⁹ Friedrich Pfaff, *op. cit.*, p. 13—15.

mană¹⁰, pe care le putem plasa la calea de mijloc între vechea școală și cea nouă, iar Friedrich al II-lea compunea versuri italienești.

Poeții care urmează după cei amintiți deja se deosebesc flagrant de aceștia, din punct de vedere al formei, prin concepția lor despre compoziție. Avem de-a face acum cu o compoziție îndelung gândită, numărul versurilor și al strofelor nu mai este indiferent ca până acum. În cazul acestor creatori lirici poezia nu mai este adaptată cerințelor melodiei, ci, în general, fenomenul se întâmplă invers. Se întâmplă adesea, însă, ca nu poezia ci melodia să fie împrumutată. În acest caz poezia era și ea totuși tradusă pentru a fi înțeleasă. Apar deci versuri care nu rimează, care sînt cu mult mai lungi sau mai scurte decît ar trebui, și ne dăm seama imediat că avem de-a face cu înrămarea poeziei într-o schemă care nu îi e proprie. Trebuie totuși remarcat că singura specie adoptată și încorporată total în lirica germană este canțona.

În ceea ce privește conținutul, poeții din această perioadă, ca de altfel și mulți dintre cei anteriori lor, preiau motive romanice, încercînd adesea să redea nu numai conținutul ci și atmosfera modelelor imitate. Nu se poate însă contesta acestor poezii un farmec și o prospețime care uneori ne surprind, deoarece sîntem convinși de formalismul sentimentelor și de faptul că celebra „Minne“ era o concepție aproape exclusiv teoretică¹¹. De altfel poezia medievală germană, și nu numai ea, nu poate fi judecată din punctul de vedere al moralei actuale. Timpurile trec, moravurile se schimbă... Și apoi, cu puține excepții, toate acele celebre răpiri, toată acea smintită dragoste, cu jurăminte înfiorătoare pentru femeia iubită care în mod obligatoriu trebuia să fie măritată, au puțin de-a face cu realitatea. Căci asemenea situații sînt întîlnite exclusiv în creația literară și nici un document istoric nu atestă asemenea obiceiuri. E de presupus însă că în acea epocă în care biserica interzicea cu desăvîrșire desfacerea căsătoriilor, să fi existat destule drame conjugale, care pe plan ideal au generat această concepție, reflectată în creația literară.

Friedrich von Hausen, cavalier renan și prieten al lui Barbarossa, mort în 1190 într-o cruciadă¹², primul mare reprezentant al „Minnesangului“ clasic, ridică cîntecul de dragoste german într-o sferă foarte selectă, atît datorită influenței vestice cît și realului său talent poetic, care, de cele mai multe ori, duc spre depășirea modelului. Ținuta sa este mereu serioasă și măreată. Încununarea creației sale o constituie cîntecele despre cruciade, ca de altfel la cei mai mulți trouvères, și renumita sa „Renunțare la dragoste“. Încearcă uneori vechea formă a aliterației, totuși provenisalul Bernart de Ventadour este cel care-i împrumută forma strofei. La fel cu înaintașii săi germani, Hausen se folosește din plin de libertatea ritmului. Versuri fără rimă folosește o singură dată și face lucrul acesta deoarece pentru acea poezie nu folosește model străin. Este primul care

¹⁰ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.

¹¹ Petru Forna, *Motivele Minnesangului*, Comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice de la Univ. „Babeș—Bolyai“ Cluj, 1971.

¹² Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.

introduce în versificația germană dactilul. Faptul că folosește pentru întreaga sa creație modele străine se datorește poate și atracției exercitate de melodiile textelor respective. Îl cunoaște bine pe Chrestien de Troyes, pe care-l imită în multe poezii, ca și pe nu mai puțin celebrul trubadur Blondel. Probabil că la o cercetare mai atentă pentru fiecare din poeziile sale am putea găsi câte un model mai mult sau mai puțin cunoscut, ceea ce nu ne poate surprinde în acea epocă în care starea cavalierească primise o coloratură superstatală, avînd conștiința celei mai înalte caste. Hausen cunoaște și prelucrează în germană celebrul cîntec: „Qu'ainz empereres de France n'ot joie si grant“ (Nie hatte ein Kaiser des Franklandes so grosse Freude), care în jurul anului 1200 se bucura de o asemenea popularitate încît a fost inclus în „Romanul Trandafirului“.

Heinrich von Veldeke (1184—1188), autorul poemului „Eneid“. — o prelucrare după Vergiliu — prin model francez, „Le Roman d'Énéas“ (probabil 1160)¹³, își scrie lirica în anii bătrîneții (creația sa epică e mai timpurie); știm lucrul acesta deoarece vorbește despre părul său alb care nu le place doamnelor. De altfel și acesta este un cunoscut motiv din lirica vestică. Pentru el scrierea poeziilor e doar un amuzament și lucrul acesta îl face atît de diferit de Hausen. Ne convingem de aceasta observînd că în poeziile lui motivele cele mai sfinte genului „Minne“ sînt tratate într-o manieră mult mai lejeră decît se obișnuia. Tot din aceste considerente Veldeke nu crede că este necesar să se chinuiască să scrie în „Hochdeutsch“ ci-și folosește dialectul „Niederdeutsch“, matern. Influența romanică este și la el foarte puternică, deși forma e adesea originală. Introduce în literatura germană forma de poezie cu rimă a'b'b'a' și ceea ce se numește „rimă gramaticală“ (der grammatische Reim). Ca o ciudățenie trebuie să remarcăm că aproape toate poeziile sale sînt formate dintr-o singură strofă. Total neromanică este tendința sa de a prezenta cu un total dispreț dragostea trupească. Multe dintre poeziile sale ar putea fi luate ca „sottes chansons“ (Närrische Liebeslieder-Parodien), dacă ar fi scrise în franceză. În orice caz parodia lui nu e grosolană ci concepută în maniera spielmannilor. Veldeke este cel care preia și introduce în lirica germană unul dintre motivele cele mai celebre din poezia romanică: lebăda muribundă, care-și găsește adepți nu numai în literatura medievală, ci este preluat mai tîrziu de alte curente literare.

Ulrich von Gutenberg — prieten al dinastiei staufe, la fel cu Hausen, a avut probabil o bogată creație din care însă ne-au rămas doar două poezii. Prima dintre ele imită o cunoscută poezie a lui Blondel, cealaltă, Minneleich¹⁴ (fr. Lai), la fel cu Decapo-Sequenz, scrisă în limba latină, are un „curs dublu“. Lai (Leich) sînt specii muzicale, adică muzical-primare, ceea ce înseamnă că melodia apare înaintea textului. Asemenea

¹³ Tiberiu Z. Sinka, *Minnesangul și literatura franceză*, Comunicare la Sesiunea științifică de la Institutul Pedagogic de 3 ani, Oradea, iunie 1973.

¹⁴ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.

Leich-uri sînt cuprinse — din păcate fără melodie — în „Carmina burana”¹⁵.

Rudolf von Fenis, bun cunoscător al liricii romanice, în special al lui Folquet de Marseille, care-l influențează atît în formă cît și în conținut, nu este un spirit prea selectiv și traduce cuvînt de cuvînt chiar și unele expresii total improprii limbii germane. În felul acesta opera lui are importanță doar ca monument de limbă scrisă.

Mult mai înzestrat este minstrelul episcopului din Passau, Albrecht von Johansdorf, primul poet al stilului curtenesc pur din literatura germană. Cîntecele sale despre cruciade sînt inspirate din celebrele creații ale lui Conons de Béthume (Ahi, amors, com dure departie). După model romanice introduce la sfîrșitul unor poezii, în penultimul vers, o întrebare adresată publicului: „sprechet, herre, wurre ez iht?”. Răspunsul e dat în ultimul vers ca venind din partea unui ascultător.

Tot Albrecht are meritul de a coborî dragostea din abstracție într-o sferă mai omenească, mai accesibilă, fără a-i știrbi însă puritatea nobleței. La el găsim și motive din poezia populară. Să numim doar două: „Wenn sich zwei Herzen fanden, die soll niemand scheiden“ sau „Lebt mîn herzeliep oder ist er tot?“. Asemenea exemple ne întăresc convingerea că există o creație populară lirică bine consolidată cu mult înaintea începerii poeziei culte. Cîntecul popular, legenda, basmul sînt specii care există independent și paralel cu creația cultă. Niciunde mai puțin ca în acest domeniu nu putem folosi principiul „Quod non est in litteris, non est in mundo“.

Bernger von Horheim continuă tradiția lui Hausen. Deosebit de interesantă, și se pare originală, este poezia în care ultimul vers din fiecare strofă prezintă conținutul acesteia ca minciună. Se pare că acest motiv este de origine popular germană deoarece unele cîntece populare păstrează o formă asemănătoare. În rest, creația lui Bernger stă sub egida modelelor folosite: Bertrand de Born, Chrestien, Gace Brulé.

Continuator al tradiției lui Fenis, Hartwig von Raute, părăsește totuși în unele dintre poeziile sale tradiția curtenească, căzînd într-un vulgarism penibil.

Unul dintre cei mai importanți poeți ai acelor vremuri este Heinrich von Morungen¹⁶. Schema slăbită a poeziei de dragoste curtenești este consolidată prin prospețimea imaginilor sale. Își permite unele abateri de la norme, dar creează un ritm aproape neîntîlnit în poezia medievală germană. Are temperamentul și siguranța stilului lui Bernart de Ventadour pe care-l și imită. Într-una din poeziile sale, prin rima finală „dô tagete ez“ împrumută tehnica „alba“ a finalului, în timp ce construcția strofică și refrenul de la început „owe“ ne amintesc de o pastorală a lui Ernoul le Vieux. Și la el găsim în unele strofe asemănări atît de mari cu modelul imitat, încît ne dăm seama că de fapt e vorba de o traducere. Trebuie să remarcăm însă, și lucrul acesta nu se referă doar la Morungen, că poetul

¹⁵ *Des Minnesangs Frühling*, 33. Auflage, Hinzl-Verlag, Leipzig, 1964, p. XI.

¹⁶ Friedrich Pfaff, *op. cit.*, p. 50—52.

german nu traduce prima ci a doua strofă a modelului. Cauzele care-l îndeamnă la un asemenea procedeu pot fi multiple; ne gândim totuși la încercarea de a prezenta poeziile respective nu ca niște imitații ci ca niște creații proprii. Lucrul acesta reușea cu atât mai ușor cu cât în multitudinea poeziilor din acea epocă era greu să depistezi o traducere, mai ales dacă primele strofe nu erau identice.

La fel cu Heinrich von Morungen, și Reinmar von Hagenau (Reinmar der Alte) străbate aceleași căi, parcurgînd drumul de la însușirea perfectă a tehnicii romanice pînă la contribuții personale de mare valoare. El se bucura încă din timpul vieții de o mare considerație din partea contemporanilor. Este un poet la care accentele dramatice sînt deosebit de puternice deși astăzi ne pare oarecum monoton din cauza veșnicilor lui lamentații¹⁷. Cîntecele lui de dragoste sînt deosebit de rafinate și corespund celei mai înalte concepții despre etica curtenească. La el femeile nu vorbesc cu cel care le adoră ci cu un mesager, și trebuie să recunoaștem că discuțiile purtate sînt de cele mai multe ori plicticoase și fără nici un rost. Am putea fi tentați să încercăm reconstituirea unui roman (sau măcar a unui ciclu) din multitudinea poeziilor rămase. Încercarea nu poate da prea mari rezultate căci sentimentul de dragoste e plat, mereu același, fără ascensiune, fără gradație, deoarece „minne“ era literatură, nu viață reală, palpabilă. În afară de creațiile sale pe tărîmul liricii, Reinmar se face remarcant și prin atacurile sale împotriva tînărului și mai înzestratului Walther, și istoriile literaturii germane îl amintesc fără excepție și în legătură cu această chestiune.

Deși a rămas în literatura germană ca autor de romane cavaleștești-curtenești, Hartmann von Aue se remarcă și ca poet liric. Lirica sa are aceeași claritate și cursivitate ca și creația sa epică. Ca peste tot, cîntecele de dragoste și cele despre cruciade sînt cele mai izbutite. Hartmann dă valoare curtenească unor motive vechi, fără ca prin aceasta să le altereze valoarea. Iubita se plînge de necredința bărbatului care a cucerit-o cu „süezen Worten“ și apoi a părăsit-o. Hartmann este de asemenea și creatorul unei „Totenklage“ care se bucură și azi de înaltă prețuire în cadrul liricii medievale. Și la Hartmann găsim o ușoară tendință spre autopersiflare. Deoarece e dezamăgit de doamnele din înalta societate, dorește să-și petreacă de acum vremea cu „armen wiben“. Motivul este prelucrat după o pastorală romanică „Cavalerul și ciobănița“ și reflectă concepția medievală de clasificare a femeilor în „nuptae, meretrices, virgines“. Și la el apare cunoscutul motiv al mesagerului; poetul însuși e mesagerul unui cavaler. La Hartmann unitatea conținut-formă se realizează cu ușurință. Forma e interesantă mai ales prin încheierile de strofă unde ultimele trei-patru versuri aveau aceeași rimă, ceea ce constituia o noutate în vremea aceea.

La fel cu Hartmann, și Wolfram von Eschenbach scrie poezii încadrîndu-se în cerințele epocii sale. Personalitatea sa tumultuoasă se manifestă

¹⁷ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 51.

și aici ca și în epică și creează unele imagini foarte frumoase. El mai aduce o noutate căci în unele poezii nu vorbește despre dragostea interzisă ci de dragostea conjugală care poate aduce cea mai mare fericire posibilă. Trebuie să remarcăm faptul că pe lângă aceste poezii, încâtușate totuși în legile poeziei „Minne“, apar și altele numite „Spruchdichtung“, care nu țin seama de aceste considerente și au cu totul altă concepție despre moravuri. Este destul să amintim creația lui „Spervogel I“ și „Spervogel II“, care este de fapt un răspuns german la creația jonglerilor francezi (Cercamon și Marcabrun)¹⁸. Se remarcă tendința spre limba poporului, spre sentimente mai obișnuite, mai normale. La ei abundă proverbele populare pline de bun simț și care dezvăluie o întreagă concepție și înțelepciune de viață. Găsim intense accente sociale, atacuri directe, deci o nuanță politică. Walther von der Vogelweide a adoptat și el genul și a creat poezii în care simbolul e atât de clar încât îl poate înțelege oricine. Aceasta face ca el să fie numit primul poet „politic“ al Germaniei.

De altfel Walther von der Vogelweide este cel mai mare poet liric al Evului Mediu german. La el legăturile cu literatura franceză sînt mult mai restrinse. Talentul său poetic e veritabil, creația lui îl face să fie considerat mîndria liricii medievale germane. Influențe străine se simt totuși în epoca de început, cînd era încă elevul lui Reinmar. Și în această perioadă depășește tot ceea ce fusese creat înaintea lui. Idealurile lui se concretizează în principiile constanței, cinstei și dragostei reciproce. În realizarea pe plan poetic a acestor idealuri găsim influența lui Marcabrun. Doamna trebuie să dea poetului „hohen muot“, iar el îi va da prin cîntecele sale „êre und werdekeit“; la Marcabrun există de asemenea acest schimb între „pretz“ (Lob) și „largeza“ (Gabe).

În cea de a doua perioadă a creației sale Walther se eliberează de îngrădirile curtenescului și ale teoretizării¹⁹. Își urmează inspirația și geniul poetic creînd opere nemuritoare. El este un veritabil cîntăreț al naturii, natură care nu constituie doar un decor ci este cîntată în elementele și manifestările ei. Walther aduce îmbunătățiri și formei poeziilor sale, în unele apărînd forma tornadei: la sfîrșitul poeziei ultimele două versuri sînt repetate. Acest procedeu face parte din tehnica spielmannilor și avea rolul de a constitui o subliniere a sfîrșitului poeziei. Procedeu e cunoscut în alte țări mai de demult; în Germania apare pentru prima dată la Walther. La fel ca în Provența, și probabil după modelul ei, în Germania apare acea concurență între cîntăreți, și în acest context putem aminti cearta lui Reinmar cu Walther, care ia sfîrșit doar prin moartea primului. Walther duce polemici și cu alți cîntăreți, pe care îi socotește ca aparținînd țărănimii (gebûren) și atrage atenția că poeziile lor nu au nimic comun cu ale sale „Maienlieder“. Totuși își exprimă dorința de a renunța la a cînta dragostea doamnelor și de a se îndrepta spre femei simple,

¹⁸ Tiberiu Z. Sinka și Petru Forna, *Considerații asupra Evului Mediu german timpuriu*.

¹⁹ *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1966, p. 55.

spre naivitatea și naturalețea poporului. Așa cum se întâmplă peste tot, și la Walther, care constituie culmea creației medievale curtenești, apar deja semnele decadenței, care vor duce treptat la crearea unui nou tip de lirică.

În „Spruchdichtung”-ul său se observă tendința de a lua parte activ la problemele politice ale timpului său. Observăm mândria lui națională, lupta împotriva abuzurilor bisericii și ale papei. Tematică asemănătoare găsim și în lirica franceză, și e destul să-l amintim doar pe Bertrand de Born, pe care Walther l-a cunoscut fără îndoială.

Către sfârșitul vieții la Walther găsim puternice accente de regret pentru scurtimea existenței pămîntești, ceea ce îl duce și la crearea unor *Leich*-uri religioase. Tehnica este luată din cîntecul religios francez (*Conductus*) scris în latină. Ca și aici unele strofe pot fi citite de la coadă la cap, păstrîndu-și totuși înțelesul.

Walther îl amintește cu supărare și neîncredere pe Neidhart von Reuenthal, răpindu-i orice merit artistic. Trebuie însă să remarcăm tendința parodistică a acestuia, el fiind considerat creatorul *poeziei rurale curtenești*²⁰. Își bate joc în „Cîntecele de iarnă” și „Cîntecele de vară” atît de țărani „neciopliți” care încearcă să imite manierele feudalilor „rafinati”, cît și de aceștia, care decad din înalte idealuri lăsîndu-se cîmăgiți de țărani pentru cîte o frumusețe din sat. Poezia lui e strîns legată de cea a vaganților. Scopul ei este amuzamentul publicului. Neidhart cunoaște și introduce în literatura germană forma „rondeau” de origină franceză. Procedul său de a saluta la începutul fiecărei poezii natura este luat din pastoralele franceze. Apar și dialoguri, fie între poet și o ciobăniță, fie între aceasta și mama sau prietenele ei. Dialoguri asemănătoare găsim în poezia medievală franceză, și de fapt în toate literaturile, forma dialogului, deci redarea directă a conversației apărînd înaintea redării indirecte. Pastoralele sale ne duc cu gîndul la Guillaume le Vinier. Pastorală acesuia, „Quant ces moissons sont faillies” este transpusă în germană „Wenn die Ernte niedersinkt”. Din cauza caracterului poeziei sale nu ne putem da seama prea bine ce e la Neidhart parodie și ce nu. El se înscrie însă într-un curent general în acea epocă, care răspundea necesității respingerii idealurilor curtenești depășite. Treptat se merge înspre o recreere a cîntecului de dragoste. Apare o „ars nova” al cărei întemeietor e considerat Guillaume Machaut (încep. sec. 14).

În Germania, tendința care se făcuse deja remarcată la Neidhart e continuată de Tannhäuser. *Leich*-urile sale au melodii de dans deosebit de apreciate la acea vreme. Deosebim două părți distincte: prima, în care se împletesc politica cu pastorală și asemănarea femeii iubite cu modele celebre de frumusețe; în cea de a doua parte apare caracterul curtenesc rural, cu melodia de dans propriu-zisă. Găsim și expresia, tradusă din franceză „Mein Lied ist zu Ende” (ma chançon faut), pentru a marca

²⁰ Tiberiu Z. Sinka și Petru Forna, *Originalitate și influențe în literatura medievală germană*, Comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice, Univ. „Babeș-Bolyai” Cluj, 1969.

sfirșitul dansului. În unele dintre poeziile sale, accentele parodistice cu nuanță drastică ne duc cu gândul la Villon.

Tradiția lui Neidhart și Tannhäuser e continuată de Ulrich von Winterstetten, cleric ca și mulți alți trubaduri și truveri. Nu aduce inovații, ci merge pe linia înaintașilor săi.

Mai târziu lirica trece din mina Minnesängerilor în cea a Meistersängerilor, la început în Franța, apoi și în alte țări printre care și Germania, caracterul ei schimbându-se cu totul.

Ocupându-ne de tratarea poezilor mai importanți, am putut observa că deși creația lor constituie o operă de seamă, ea trebuie neapărat legată de creația europeană, pierzându-și altfel înțelesul. Ne putem da seama că din cauza vecinătății, influențe și legături propriu-zise există doar cu Franța. Având însă în vedere că la vremea aceea Franța constituia deja unul dintre centrele culturale ale Europei, putem fi siguri că vom găsi destule influențe străine care au generat lirica franceză, iar aceasta la rândul ei a influențat-o pe cea germană.

În acest fel se realizează de la un popor la altul o operă monumentală, cu caracter cosmopolit, și care, tocmai pentru că atâtea popoare au contribuit direct sau indirect la crearea ei, ne dă imaginea reală a unei întregi epoci.

НЕМЕЦКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТВОРЧЕСТВА

(Резюме)

Авторы занимаются особенно важным аспектом ранней средневековой немецкой литературы, а именно соотношением между самобытностью и иностранными влияниями, главным образом провансальскими. Проанализированы специфические условия возникновения лирики провансальских трубадуров, оказавшей сильное воздействие на немецкую лирику XII-XIV веков. Однако авторы статьи не ограничиваются лишь констатацией отдельных влияний; они прослеживают источники, доходя в некоторых случаях до восточной литературы. Кроме темы, обозначенной в заглавии, авторы занимаются и толкованием немецкой лирики, уделяя особое внимание изучению немецкого средневекового литературного явления в контексте развития европейской литературы.

DIE MITTELHOCHDEUTSCHE DICHTUNG IM KONTEXT DER GESAMTEUROPAISCHEN LITERATUR

(Zusammenfassung)

Vorliegende Untersuchung behandelt einen wichtigen Aspekt der mittelhochdeutschen Dichtung: das Problem des Verhältnisses von Originalität und ausserdeutschen Einflüssen, speziell aus dem Provençalischen. Zunächst werden die spe-

zifischen Entstehungsbedingungen der Troubadourlyrik in der Provence aufgezeigt, die für die Entwicklung der mhd. Lyrik im XII—XIV Jh. von ausschlaggebender Bedeutung war. Die Studie begnügt sich jedoch nicht mit der Feststellung gewisser Einflüsse, sondern verfolgt deren Quellen teilweise zeitlich zurück bis in den orientalischen Kulturkreis. Ausser dem vom Titel hergesetzten Thema werden subtile Interpretationen lyrischer Gedichte geboten, so dass ein Hauptakzent auf die Eigenwerte der deutschen Dichtung gelegt und ihre Spezifität im Rahmen einer gesamt-europäischen Entwicklung herausgearbeitet wird.

ORIENTĂRI ÎN ROMANUL ENGLEZ

ILEANA GALEA

Destinul romanului englez cunoaște în ultimele două decenii ale veacului 19 și la începutul secolului următor mutații de valoare și de largă repercusiune în câmpul viziunii teoretice, cât și pe planul creației de artă. Un grup de scriitori ce nu s-au constituit într-un curent literar, care mai degrabă au disprețuit formulările rigide și programatice, au dat glas unor idei ce vor impulsiona romanul spre arii noi de cunoaștere și experiență.

Faimoasa constelație a romancierilor victorienți reprezentată de Charles Dickens, W. M. Thackeray, George Eliot apusese. Simultan cu tradiția consolidată de ei, prinde viață un roman ce se vrea a fi o transpunere mai fidelă dar totodată și mai subtilă, mai nuanțată și mai profundă a realității umane. Romanul fiind de factură relativ mai nouă, trebuia să devină în concepția acestor scriitori, o artă conștientă de sine, serioasă și independentă, precum drama și poezia cu tradiții și repere teoretice incomparabil mai bine fundamentate.

J. W. Beach a formulat câteva caracteristici ale romanului victorian care indică și direcțiile majore spre care țintește critica scriitorilor novatori¹. Beach arată că romanul victorian avea ca scop o înălțare morală. El se referă neîndoiește la romanele în care obiectivul de reformare a moravurilor era prea explicit și prea insistent. O altă trăsătură a acestui roman este faptul că autorul discută împreună cu cititorii personajele operei. Această problemă angajează bine cunoscuta dezbatere teoretică asupra prezenței autorului în operă și atitudinea de condamnare a omniscienței sale, în felul cum ea se dezvăluie cititorului în unele romane de seamă engleze. O a treia particularitate este convenția conform căreia acțiunile eroilor ilustrează natura umană specifică, convingere ce a fost infirmată de psihologia abisală și în general de acele interpretări ale comportamentului uman ce au în vedere discrepanța exis-

¹ Neville H. Newhouse, *Joseph Conrad*, Evans Brothers, Limited, London, 1966, p. 23.

tentă între viața interioară a individului și automatismele de comportare.

Această nouă atitudine apare și ca o reacție împotriva acceptării necondiționate a autorității, a convenționalismului și ortodoxismului epocii victoriene. Virginia Woolf marchează începutul acestei cotituri în jurul anului 1910. Ea definește contrastul dintre scriitorii *edwardieni* (H. G. Wells, A. Bennett, John Galsworthy) și cei pe care îi denumește *georgieni* (E. M. Forster, D. H. Lawrence, James Joyce, T. S. Eliot). Contradicția dintre două generații ilustrează o epocă de sfârșimare a jaloanelor tradiționale, de căutări și încercări stăruitoare, când convenția încetează de a mai fi mijlocul adecvat de comunicare între scriitor și cititor. Este epoca în care autorii încearcă să redea un altfel de adevăr asupra naturii umane. Instrumentele de lucru și viziunea tradițională nu mai corespund, căci, după cum observă Woolf în eseu *Modern Fiction* (1919), mutații interesante au loc în relațiile dintre oameni, în comportament, concepție, politică, artă. Fenomenul literar reflectă desigur schimbarea raportului de forțe pe plan social și semnalmentele dezechilibrului și dezintegrării din economie și politica britanică.

Semnele romanului nou se arată înainte de 1910 în opera și teoretizările lui Henry James care de altfel continua să scrie la acea dată. Critica lui James se referă chiar la *statusul* care îi era conferit romanului în perioada respectivă. În opinia lui, romanul englez nu se întemeia pe principii artistice serioase, el nu era expresia unor dezbateri vii, ci o producție literară naivă. El servea îndeosebi ca un mijloc de distracție un „entertainment“, iar romanul ce nu se recunoștea că era doar o „glumă“ era încă privit cu o oarecare neîncredere, arată James în lucrarea *The Art of Fiction* (1884). „Se mai așteaptă, deși poate oamenilor le e rușine s-o spună că o producție care la urma urmelor nu este decât o „simulare“ (câci ce altceva e o povestire?) să fie într-o anumită măsură apologetică, trebuind să renunțe la pretenția de a încerca într-adevăr să reprezinte viața“². James arată că în comunitățile protestante „arta e considerată a avea un efect de-a dreptul nociv. Se presupune că este opusă într-un mod oarecum misterios moralității, amuzamentului, instrucției“³.

Ford Madox Ford în cartea intitulată *The English Novel* (1929), ce include o serie de conferințe pe care scriitorul le-a ținut în S.U.A., relevă perspectivele spre care trebuie să tindă romanul. Ford face o remarcă asemănătoare, la rindu-i arătând că romanul era considerat ca un fel de basm, potrivit să fie prezentat la un teatru de păpuși și că romancierul era lipsit de stare civilă tocmai fiindcă nu avea o profesiune serioasă⁴.

Joseph Conrad în eseu *Apreciere despre două cărți*, relevă lipsa de intenție artistică precisă a romancierului, caracterul întâmplător al crea-

² Henry James, *The Art of Fiction, Literary Criticism in America*, edited by A. D. Van Nostrand, The Liberal Arts Press, New York, 1957, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, edited by Frank MacShane, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967, p. 13.

ției, ignorarea preocupării pentru construcție ca atare și pentru efectele pe care le creează opera asupra sensibilității cititorului. „Romancierul nu se gîndește niciodată că o carte este o faptă, că scrierea ei este o întreprindere tot așa precum cucerirea unei colonii. Nu are o asemenea concepție clară despre arta sa. Scriind cu inima plină, el își eliberează sufletul întru satisfacerea propriului său sentiment...”⁵.

Situația romanului englez, așa cum ne este înfățișată prin prisma acestor scriitori, ar putea să ne apară exagerată, dacă nu am avea în vedere pasiunea ce i-a stăpînit în dezbateri și polemici, pentru găsirea unei forme mai adecvate sensibilității omului de la începutul veacului 20, cînd, scrie V. Woolf, „trepidăm în pragul uneia din marile epoci ale literaturii engleze”⁶. Acești scriitori în afară de opere beletristice, au elaborat însemnate scrieri teoretice și critice, adevărate repere pentru literatura secolului nostru, ceea ce este desigur simptomatic, deoarece de la Fielding încoace nici un romancier nu se mai preocupase de aspectul teoretic al creației romanești.

Caracterul pregnant „distractiv” al romanului decurgea din substanța și structura sa. Destinul uman urmărit în etapele lui principale, începînd cu nașterea eroului și pînă la moartea lui, sau pînă la atingerea unui moment definit și concludiv după care avem aproape impresia că viața va sta pe loc, cum ar fi răsplata celui bun și merituos, dobîndirea unei averi, încununată de o căsătorie fericită, pedepsirea mișeilor etc., este un subiect ce nu mai satisface un spirit complex și scrutaător. Realitatea refuză să fie înfățișată în tipare ce preschimbă sensul mai complicat al desfășurării evenimentelor, după modele pe care scriitorii și cititorul le-au stabilit pentru a satisface dorința de amuzament a oamenilor. „Scriitorului pare să-i dicteze nu libera lui voință ci un tiran puternic și lipsit de scrupule care îl ține subjugat, să creeze intrigă, să creeze comedie, tragedie, iubire, interes și un aer de probabilitate care să învăluie totul atît de impecabil, încît dacă toate personajele ar prinde viață, s-ar pomeni înveșmîntate pînă la ultimul nasture al hainei lor, după moda zilei”⁷, observă V. Woolf.

Fielding, de pildă, este pentru Ford Madox Ford un reprezentant tipic al romanului „comercial” sau „the nuyvle” prin opoziție cu „the novel” sau romanul de artă. Creația romanească se ramifică în tradiția Fielding — Dickens — Thackeray continuată în veacul nostru de Bennett și Galsworthy și în noua orientare H. James — Conrad — Ford — V. Woolf.

Peripețiile eroilor din romanul *Tom Jones* de Fielding și descrierea personajelor se constituie într-un edificiu șubred și neverosimil, foarte

⁵ *Joseph Conrad on Fiction*, edited by Walter F. Wright, University of Nebraska Press, Lincoln, 1964, p. 72.

⁶ Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown, Approaches to the Novel*, edited by Robert Scholes, Chandler, Publishing Company, San Francisco, p. 206.

⁷ Virginia Woolf, *Modern Fiction, Modern British Fiction*, edited by Mark Shorer, Oxford University Press, 1962, p. 6.

îndepărtat de modelele pe care le oferă viața. Personajul principal Tom Jones i se pare lui Ford stupid și trădător, iar creatorul său un ipocrit⁸. Acțiunile lui Tom Jones și ale Sophiei Western sînt în cea mai mare parte nemotivate, or motivarea amănunțită, crearea impresiei că un anume fapt era iminent în împrejurările respective și încercuirea lui repetată prin argumente, motivări și posibile interpretări devine o particularitate a romanului nou. Finalul gratuit sau facil al nestatornicului Tom Jones care este răsplătit cu mărînimie de autor nu ilustrează o morală riguroasă, dar stîrnește uimire și satisfacție din partea cititorului, reflectînd totodată asemănarea cu naivul basm.

Acești scriitori repudiază acel „happy end“ din romanul englez. Henry James afirmă că romanul de artă n-ar avea un „happy end“ sau poate n-ar avea nici un deznodămint. „Sfîrșitul unui roman, arată H. James, este pentru mulți ca acela al unei cine copioase, desert și înghețată, iar romancierul artist este privit ca un doctor care se amestecă peste tot și interzice impresia agreabilă din final“⁹. Ford și Conrad interpretează această convenție, arătînd că ea satisface aspirația omului spre finalitate. Neașteptata fericire și mai cu seamă prosperitatea materială după o luptă crîncenă și îndelungă pătîmire, sînt desigur consolatoare pentru cititorul care dorește să fie înșelat.

Fără îndoială că finalul romanelor lui James, în care eroul nu dobîndește decît o mai desăvîrșită cunoaștere de sine prin autodescoperire, ori cînd el respinge avantajele materiale sau soluționarea prin pedeapsă și recompensă, e lipsit de finalitatea obișnuită în romanul englez de pînă atunci. Cititorul nu mai are simpla satisfacție a unui act de dreptate sau aceea a binefacerilor pe care le distribuie atotputernicul autor, precum și o imagine despre lume fără tangențe cu existența reală. I se înfățișează în schimb viziunea unei existențe complexe și contradictorii, a efemerului și paradoxului. Existența pentru acești autori apare mai puțin circumscrisă, mai puțin solidă decît în planul intrigii tradiționale. Lumea aceasta difuză e înfiorată de nesiguranță. Ea este prezentată mai mult ca o dinamică interioară, reflectînd un efort concentrat al individului de a înțelege existența și pe sine.

Joseph Conrad subliniază caracterul incomplet al întîmplărilor, trăsăturile antagonice care sălășluiesc în evenimente și caractere. Aspectele adversare care îl interesează pe autor creează o lume ce nu poate fi demarcată în alb și negru decît temporar. Scriitorul redă tocmai cromatismul variat al vieții, fuzionarea culorilor contrare și trecerea unora într-altele. Astfel opera unui autor precum Joseph Conrad reflectă dramatismul existenței, al mișcării, al alegerii și derutei ce impulsionează destinul uman.

Conrad repudiază desigur „loviturile de teatru“ și senzaționalul. Într-o scrisoare către Edward Garnett, Conrad afirmă: „În ceea ce privește lipsa de incidente, ei bine, asta e viața. Bucuria incompletă, supărarea incom-

⁸ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 12.

⁹ Henry James, *op. cit.*, p. 144.

pletă, mișelia sau eroismul incomplet — suferința incompletă. Întîmplările se adună, se aglomerează și nimic nu se întîmplă¹⁰.

Chiar finalul unei opere trebuie să sugereze continuitatea procesului mișcării, caracterul incomplet al realizărilor. Conrad observă neliniștea ce-l stăpînește pe cititorul operei lui H. James, iar V. Woolf arată că în romanul rus dilemele, întrebările existențiale răsună în ecouri prelungi după ce am sfîrșit lectura operei.

Cu toate aserțiunile lui Conrad, în opera sa există un element de aventură pregnant, ceea ce a făcut ca adesea să fie inclus printre scriitorii romanelor de peripeții, alături de Stevenson și Kipling.

Însă fondul vizionar al operei sale conține acel dramatism de care vorbeam, redarea valorilor incomplete, și aspirația continuă a omului de a le întregi, de a le perfecționa. Virginia Woolf redă în foarte redusă măsură explozia, spectaculosul, în felul cum apar ele în romanul tradițional. Explozii dramatice sau tragice au loc, însă autoarea exprimă acestea aproape exclusiv pe plan introvert, reflectarea evenimentului avînd loc în conștiința individuală, cu o foarte sumară descriere obiectivă a lui. Această reflectare intens personală a evenimentului în curînd se transformă în meditație asupra existenței, în încercarea de a găsi legi ce guvernează destinul uman. Viața, arată V. Woolf, este „un halo luminos, un înveliș semi-transparent care ne înconjoară de la începutul conștiinței și pînă la sfîrșit. Și oare nu este misiunea romancierului aceea de a reda acest spirit schimbător, necunoscut și necircumscriș, indiferent de aberațiile sau complexitatea ce le-ar manifesta el, cu un cit mai redus amestec din afară?”¹¹. Această realitate fluidă constituită din mii de impresii, dintr-un șuvoi de senzații și gînduri ce năvălesc continuu din toate părțile, lăsînd o urmă slabă sau o diră adîncă asupra conștiinței, nu se poate compartimenta într-o schemă precisă. Ea este mai degrabă incoerentă, haotică. Virginia Woolf postulează o literatură care neimpresionînd prin senzational, prezintă un caz aparent obișnuit, o dramă interioară adesea mascată privirilor; o existență în care omul își examinează atent propria-i sensibilitate, se cîntărește pe sine și pe cei cu care vine în legătură, descoperă tacit confluente sau disocieri.. Woolf descrie viața conștiinței în care orice fapt minor deține un loc important, completează o experiență, reînvie o amintire.

În relevarea diferenței dintre romancierii tradiționali și noua orientare. Woolf pornește de la o așa-zisă dichotomie între operele „materiale” și „spirituale”. Această divergență este semnificativă la doi scriitori: Arnold Bennet și James Joyce. Opera lui Bennet, în opinia V. Woolf este încărcată de elementul „material”, adică de descrierea mediului social, a proprietăților funciare, a imobilelor, a ținutei vestimentare etc.¹². Pe de altă parte viața interioară a personajului care ar constitui elementul „spiritual” apare slab proiectată, convenționalizată și se poate

¹⁰ Joseph Conrad on Fiction, cit., p. 6.

¹¹ Virginia Woolf, *Modern Fiction*, cit., p. 6.

¹² Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, cit., p. 7.



deduce doar din prezența copleșitoare a primului element. Fără a desființa maniera „materială“ de creație a operelor la scriitori ca Bennett, Galsworthy, Wells, ale căror romane sînt mai degrabă „documente ale epocii“, Woolf remarcă primordialitatea „spirituală“ în orientarea pe care o înscrie romanul de la 1910. Lumea interioară a personajului îl preocupă acum îndeosebi pe scriitor, iar aspectul material ar apare implicit din reflexiile personajului, din viața conștiinței și nu din descrierea analitică și sistematică a autorului. Dar existența operelor „materiale“ și „spirituale“ dovedește doar infinitele posibilități de creație, faptul că arta nu cunoaște limite, că orice experiment, metodă și viziune luminează un unghi de vedere nou din care e privită lumea. Astfel de pildă imaginara doamnă Brown, arată V. Woolf, în romanul englez ar fi descrisă mai ales cu accent pe aspectul exterior al existenței sale. În versiunea franceză, cu ocazia prezentării acestui personaj, s-ar reda un tablou general al naturii umane, s-ar abstractiza pentru a se ajunge la sinteze. Romanul rus ar dezvălui sufletul zbuciumat de dileme al personajului, tensiunea intimă a existenței¹³.

După cum observă și Ford, autorii tradiționali cum ar fi Fielding și Thackeray își prezentau personajele în linii îngroșate, uneori caricatural, ceea ce vizează din nou amuzamentul și simplitatea.

„Greșeala «romancierilor englezi» de la Fielding la Meredith este că nici unul dintre ei nu se sinchisește dacă într-adevăr credeți în personajele lor sau nu. Dacă i-ați fi spus lui Flaubert sau Conrad în toilul pasiunilor lor activități de creație că nu erați convinși de realitatea lui Homais sau Tuan Jim, fără îndoială că s-ar fi revoltat și v-ar fi împușcat... Dar lui Fielding, Thackeray și Meredith puțin le-ar fi păsat de aceasta deși oricare din ei v-ar fi doborât cu o lovitură, dacă ar fi putut, atunci cînd ați fi sugerat că nu era un «gentleman»“¹⁴. Dar s-a dovedit că realitatea complexă nu putea fi reprezentată de personaje alb-negru, de tipul fraților Cherryble și Uriah Heep din opera lui Dickens. Ford arată că încă în operele lui Diderot și Stendhal s-a putut observa că uneori „mişeli“ se puteau motiva în chip sincer și impresionant, răsturnînd astfel simpatiile cititorului. În același timp caracterele pozitive puteau să pară artificiale sau neviabile¹⁵. Joseph Conrad relevă că unele personaje negative ca de pildă Pecksniff și dl. Osborne sînt mai memorabile decît personajele „bune“ ale lui Dickens și Thackeray¹⁶. Aceasta se datorează unei activități deficitare de observație și selecție, faptului că, așa cum seria Ford, acești scriitori își „dăltuiesc eroii cu tîrnăcopul și îi colorează cu bidinelele zugravilor“¹⁷. Amelia din romanul *Bîlciul deșertăciunilor* de Thackeray ne apare ireală deoarece autorul proiectează în acest personaj un gen de bunătate perfectă, sentimentele ideale care existau în mintea

¹³ *Ibid.*, p. 193.

¹⁴ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Joseph Conrad on Fiction*, cit., p. 73.

¹⁷ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 10.

lui, spre deosebire de Turgheniev ale cărui personaje feminine sînt verosimile, reprezentînd adevărata natură umană. La fel de puțin viabilă este Sophia Western din opera *Tom Jones* de Fielding. Ea ne apare tot ca o imagine ideală a bunătații, o zîină din basm care îl aduce pe calea cea dreaptă pe Tom Jones și îl ajută pe scriitor să ticluiască acel „happy end” îmbucurător pentru cititorul naiv.

Personajele romanului nou dezvăluie natura umană proteică, sondînd și zonele insolite ale conștiinței. Personajul pozitiv al lui H. James dovedește o eroare ascunsă de natură caracterologică sau intelectuală. Această „eroare” poate să aibă ca rezultat o acțiune sau alegere adversară standardelor normale ale societății, vizînd superioritatea, excelența. Ea poate să ne apară și ca o miopie, o deficiență de gîndire sau consecință a unor trăsături de caracter reprobabile. Cititorul va corobora desigur datele pe care le oferă opera, pentru a-l situa pe eroul acesta derutant într-un cadru dimensionat.

Personajul lui Joseph Conrad își **descoperă** deodată o slăbiciune, o imposibilitate de a acționa pe măsura idealului pe care și l-a format despre sine. Impulsul slăbiciunii provine dintr-o zonă obscură, iar aria de interes a cărții este tocmai sondarea acestei porniri, încercarea de elucidare a cazului respectiv.

Una din erorile grave comise în romanul tradițional este intervenția autorului cu observațiile și comentariile sale, în scopul de a recomanda cititorului un anumit sistem de valori. Acest sistem este convențional, osificat, reflectînd de cele mai multe ori închistarea și lipsa de originalitate a gîndirii burgheze. Iată ce remarcă Henry James referitor la scriitorul Anthony Trollope: „Într-o digresiune, o paranteză sau un aparte, mărturisește cititorului că el și acest prieten de încredere se «prefac» doar. El recunoaște că evenimentele pe care le narează nu s-au întîmplat în realitate și că poate să dea narațiunii sale orice întorsătură pe care ar prefera-o cititorul. O asemenea trădare a unui serviciu sacru mi se pare, mărturisesc, o crimă grozavă”¹⁸. Această intervenție distruge iluzia vieții a cărei redare constituie în opinia lui H. James misiunea supremă a artei, căci „Rațiunea unică a existenței romanului este aceea de a încerca să reprezinte viața”¹⁹.

Ford Madox Ford observă că incursiunile didactico-moralizatoare în tradiția Fielding—Thackeray constituie o ignorare a rigorilor romanului ca „artă”, a mijloacelor artistice de care dispun scriitorii. Adresările directe ale autorului către cititori, ce prefătează capitolele romanului *Tom Jones*, au același efect de distragere a atenției de la microcosmul ce îl formează romanul. Dar după părerea lui Ford cea mai gravă eroare a comis-o Thackeray prin intervenția lui bruscă în timpul prezentării isprăvilor lui Becky Sharp la Bruxelles, în ziua bătăliei de la Waterloo²⁰. Romancierul artist se străduiește să creeze cititorului impresia că nu-l

¹⁸ Henry James, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁰ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 7.

înșeală, că redă veridicul. El trebuie prin arta sa să-l transpună pe cititor în scena descrisă, să-l facă să creadă, că se află acolo printre personaje și participă alături de ele în diversele situații. Dar pe neașteptate Thackeray năruiește această iluzie a autenticului și simțămîntul cititorului că se găsește la Bruxelles.

Defoe a căutat printr-o metodă primitivă să salveze această iluzie a realului, convenția verosimilitudinii, adoptînd forma biografică sau autobiografică. El încearcă să-l convingă pe cititor că personajele sale precum și evenimentele narate au existat în viața reală, că deci el nu născocea și nu putea să dea faptelor orice turnură ar fi voit. Richardson s-a preocupat și mai mult de crearea unei convenții a veridicului, inventînd metoda epistolară. Astfel se motiva cunoașterea deplină din partea autorului a celor petrecute precum și faptul că personajele aflau ce se întîmplă aiurea sau simultan în diverse locuri. Prin metoda epistolară informația vastă devine plauzibilă căci în secolul 18 comunicarea prin scrisori este o convenție socială foarte la modă, iar redactarea epistolelor devine o artă. Richardson este considerat de Ford Madox Ford drept primul romancier modern, urmat de Diderot, Stendhal, Flaubert.

G. Flaubert a subliniat impersonalitatea autorului în operă în sensul neintervenției sale cu indicații și comentarii. Impersonalitatea absolută ar fi desigur o aberație deoarece orice operă e împregnată de prezența autorului, care se vedește în rezultatele observației, în selecționarea substanței romanului, în structurarea și interpretarea acesteia.

Scriitorul nu trebuie să relateze, el are misiunea mai dificilă de a proiecta, de a prezenta faptele din exterior, sau, după cum se exprimă H. James, de a „dramatiza“. Ca scriitor el nu are dreptul să dea glas unor convingeri în mod fățiș, sau să ia poziție declarată față de personajele lui. Valorile pe care intenționează să le sublinieze trebuie să reiasă din prezentare, din structurare și selecționare. El va utiliza cu mai multă măiestrie și subtilitate resursele artistice de care dispune, cîntărind mai atent efectele pe care le va distribui judicios conform unei intenționalități. Conrad arată că preocuparea sa permanentă cu privire la efectele operei se manifestă „în gruparea și perspectiva mea neconvențională care sînt pur temperamentale, în aceasta constînd aproape întreaga «artă» a mea”²¹. Este vorba de schimbarea luminii, a perspectivei, a punctului de vedere asupra unei realități, autorul căutînd astfel să descopere cît mai multe valențe ale ei. Explicației clare pe care o oferă scriitorul tradițional i se substituie multiple interpretări implicite în materialul operei și pe care cititorul le sesizează în conformitate cu potențialul său de sensibilitate. Orice operă literară oferă infinite disponibilități de interpretare căci fiecare cititor o re trăiește într-un fel personal și fiecare epocă găsește într-însa valorile ei. Dar în cazul unei opere „impresioniste“ este vorba de sugerarea expresă a sensurilor mul-

²¹ Joseph Conrad on Fiction, cit., p. 44.

tiple ale unei experiențe prin nuanțarea ei deosebită. Un alt punct de vedere este acela pe care îl înfățișează Ford Madox Ford și anume că o experiență complexă, nu pe deplin elucidată în operă, incoerentă chiar, corespunde realităților vieții pe care o trăim. Astfel cititorul este și mai mult transportat în scena romanului, avînd impresia că trăiește aievea o întîmplare din viață. El devine mai angajat și reacționează mai intens. Conrad într-o scrisoare către Richard Curle din 1922 spune: „Nimic nu este mai clar decît totala neînsemnătate a afirmației explicate și de asemenea capacitatea ei de a distra atenția de la lucrurile de însemnătate în domeniul artei”²². Henry James în volumul *The Art of the Novel* care întrunește prefetele la operele sale, reface cu migală edificiul fiecărui roman, indicînd semnificația eroilor și episoadelor în efectul total, stereofonic pe care îl urmărește. Exaltarea însemnătății „artei romancierului”, concretizată în felul cum își durează monumentul, în gradarea și distribuirea efectelor, în rafinarea stilului, constituie neîndoieľnic o dimensiune esențială a romanului nou.

Postulînd apropierea operei de procesul relevării sensurilor realității trăite, Ford arată că autorul „trebuie să-și scrie operele de parcă ar reda impresiile unei persoane prezente la o scenă; el trebuie să nu uite că o persoană prezentă la o scenă nu vede totul și mai ales nu e în stare să-și amintească pasaje extrem de lungi de dialog”²³.

Reflectorul central din opera lui H. James care îl înlocuiește pe autorul omniscient percepe treptat într-un proces îndelung, cu reveniri, erori și interpretări complexe o experiență și prin urmare cunoașterea sa este limitată de posibilitățile omenești de înțelegere. La fel naratorul întîmplărilor și comentatorul lor în romanul lui Joseph Conrad fiind unul din personajele ficțiunii, are și el unele deficiențe de percepere, unele scăpări și chiar preferințe. Dacă se menține însă convenția autorului omniscient, el trebuie să rămîină nevăzut.

Termenul „impresionism” care îi desemnează uneori pe acești scriitori se referă la tentativa lor, mai mult sau mai puțin accentuată, de a produce prin roman efectul pe care îl are viața asupra omului. Viața nu narează ci lasă impresii asupra noastră. De aceea ei susțin că romanul nu trebuie să fie o raportare sistematică și catalogată asupra existenței, ci să redea impresiile unui personaj despre realitatea în care viețuiește. Mutația care se produce este așadar de la prezentarea unei realități fizice masive la procesul de receptare neorînduită a acesteia de către un eu, la cunoașterea sensibilității lui.

V. Woolf refuză să asculte glasul lui Arnold Bennett care descrie o casă cu mobilierul, tapițeria și împrejurimile sale, pentru a ghici că înlăuntrul ei trăiește Lisa Lessways. Ea dorește să cunoască nemijlocit existența spirituală a acestei eroine²⁴.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 60.

²⁴ Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, cit., p. 197—198.

Esența realului poate fi surprinsă prin selecționarea plină de finețe a detaliului și redarea a ceea ce pare să fie întâmplător. Artă aceasta se edifică și pe temeiul impresiilor vizuale și auditive de moment. Ford recomandă o fragmentare a nenumăratelor motive și impresii care să alterneze, să contrasteze, alcătuind un fel de mozaic. Astfel Ford Madox Ford remarcă: „Vei observa de asemenea că ai produs ceva foarte asemănător cu o pictură futuristă — nu o pictură cubistă ci una din acele pinze care îți înfățișează într-un colț un corset, într-altul ceva din foaierul unui music-hall, în altul un crîmpei din peisajul unei dimineți timpurii, iar în mijloc doi ochi, totul purtînd titlul «O noapte afară»²⁵.

Amintirea va fi și ea neînchegată logic iar conștiința va fluctua între esențial și subsidiar. Impresiile tind să se suprapună, prin repeziciunea înregistrării lor și trecerea de la o imagine la alta. Ascultînd vorbele cuiva, arată Ford, ești atent ce povestește o persoană din apropiere, te gîndești că te strînge pantoful și că urmează să-ți fixezi o întîlnire cu o doamnă²⁶. Vibrația pe care o creează viața, intermitența unduirilor de lumină și umbră, dispersiunea atenției, perceperea lumii prin senzorial, sînt particularități ale artei impresioniste. Impresionismul semnifică trecerea de la pictura nonfigurativă la cea figurativă. Substanța artei devine explorarea sensibilității unui eu. O descriere exactă a unui lucru include aspecte și detalii obiective, chiar științifice, în vreme ce redarea impresionistă prin preschimbarea culorii reale, exagerare, sublinierea anumitor aspecte, exprimă temperamentul individual. Ford Madox Ford oferă spre exemplificare tabloul lui Hogarth ce înfățișează paznicul cu lancea și ciinele, constînd doar din patru linii, foarte apropiat așadar de artă modernă abstractă²⁷.

Opera de artă impresionistă este deci redarea unor impresii sau amintiri și nu o cronică bine delimitată, lineară, urmînd în succesiune cauza și efectul. Viața nu se solidifică pe temeiul unei concepții deterministe, ea se pulverizează într-o varietate de aspecte și culori.

Chiar relatarea întâmplărilor din partea unui narator cum ar fi Marlow din opera lui Conrad sau a autorului sublimat din expunerea unei realități se desfășoară necronologic și asociativ, imitînd felul în care un observator sau povestitor din viața reală înregistrează sau re-memorează fapte. Ford Madox Ford ilustrează printr-un exemplu felul cum funcționează conștiința și caracterul ei necircumscribit. El arată că tratînd despre război, majoritatea scriitorilor l-au descris în mod concentrat, în termenii esenței lui specifice. Transcriind însă starea de spirit a unui luptător ce așteaptă încordat în toiul luptei, Ford observă: „Dar gîndurile tale s-ar concentra asupra unor lucruri mai îndepărtate — te-ai gîndi la părul fiicei tale Millicent, la căderea ministrului Asquith, la situația ta financiară, la cîinii regimentului tău care mîrșiau pe capete, dacă latina era necesară educației etc.²⁸».

²⁵ *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

Acești autori au operat cu o optică nouă asupra substanței și structurii romanului fără a impune reguli universal valabile de creație. Dimpotrivă, ei au subliniat caracterul explorator al creației romanești, dramatismul căutării celei mai adecvate forme și îndeosebi universalitatea inspirației. Ei au deschis frontierele romanului spre zări infinite, stabilind ca și criteriu suprem de apreciere a valorii lui *reflectarea veridică* a vieții. Ei nu resping în bloc literatura tradițională fiindcă aceasta și-a elaborat convenții și criterii în conformitate cu ceea ce își propunea să exprime. Creația romancierilor noi experimentează mutații accentuate asupra altor zone ale existenței, reflectarea prin artă ținând seamă de configurația spirituală a omului modern. În procesul creației fiecare scriitor își află domeniul de explorare și metoda cea mai propice. „Substanța adecvată a «romanului» nu există; totul e substanță adecvată a romanului; orice simțire, orice gând; orice calitate a minții și spiritului este o sursă de inspirație; nici o percepție nu apare neavenită” scrie V. Woolf în esul *Modern Fiction*²⁹.

Fără a se înscrie sub egida unei școli sau a unor principii restrictive, scriitorii impresioniști creează o literatură nouă, uimitoare prin prospețimea ei și care se adresează unui spirit receptiv, sensibil și fantezist. În lumina teoretizărilor și exigențelor noi, romanul apare drept cea mai potrivită și cuprinzătoare formă de creație pentru reflectarea lumii în diversitatea ei.

НЕКОТОРЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ

(Резюме)

Статья трактует о направлении, данном английскому роману в начале XX-го века писателями Генри Джеймс, Форд Мадокс Форд, Джозеф Конрад и Вирджиния Ульф.

Их оппозиция традиционному роману относится к его сущности, а также к условной, характерной для него интриге, призванной развлекать читателя. В романе этих писателей происходит изменение в отношении внутренней жизни действующих лиц. Они стремятся к устранению всеведущего автора, хронология прерывается, а бытие воспроизводится с его смутным характером, предоставляя многочисленные возможности толкования.

„Искусство” романиста приобретает особое значение у так называемых „импрессионистских” писателей.

DIRECTIONS IN THE ENGLISH NOVEL

(Summary)

The article deals with the orientation given to the English novel, at the beginning of the 20th century, by Henry James, Ford Madox Ford, Joseph Conrad and Virginia Woolf.

²⁹ Virginia Woolf, *Modern Fiction*, cit., p. 9.

Their disagreement with the traditional novel refers to its subject-matter and its conventional plot, meant to amuse the reader. In the novel of these writers the emphasis is shifted on the inner life of the characters. They tend to do away with the omniscient writer, time sequence is broken, and existence is rendered in its diffuse character, offering multiple possibilities of interpretations.

The "art" of the novelist gets a particular importance with the so-called "impressionistic" writers.

GRAHAM GREENE, CONTEMPORANUL NOSTRU

SEVER TRIFU

Sînt puțini scriitori contemporani în viață a căror operă să fi dat naștere la o asemenea controversă ca aceea a lui Graham Greene. Atunci cînd se fac referiri la influențele suferite de el, fie că este vorba de modalitate de gîndire, rezolvări sau stil, sînt amintiți prozatori de mare renume, cum ar fi Joseph Conrad sau Henry James. Nu mai puțin însă Robert Louis Stevenson sau chiar Melville.

Alți critici merg pînă acolo încît îi atribuie influențe cum sînt cele ale romancierilor decadenți din secolul XIX, ale catolicilor englezi Chesterton, Belloc, Corvo, ale existențialiştilor francezi și uneori chiar Dostoievski sau Kafka. Alteori influența suferită de Greene e pusă pe seama senzaționalului din ziarul contemporan, dar și mai adesea pe seama cinematografului. Fapt este că părerile sînt foarte contradictorii.

O precizare statistică privitoare la bibliografia Graham Greene notează aproximativ 20 de monografii: cam tot pe atîtea studii întinse, în timp ce articolele despre opera sa se numără cu sutele, dintre care pe puțin o sută și ceva sînt apreciate ca fiind strict esențiale și temeinice. O operă atît de vastă, debutînd cu povestiri pentru copii și eseuri, însumînd un total de cîteva zeci de titluri, dintre care douăzeci de romane, cărți de călătorie, piese etc., ridică extrem de multe probleme, începînd cu perioada de formare a viitorului romancier, influențele suferite de el pe parcursul anilor, terminînd cu tematica abordată, stilul și rezolvările tipice pentru scriitor, care rămîn tot atîtea semne de întrebare.

Controversa se complică deseori chiar cu participarea directă a romancierului, ceea ce face și mai dificilă stabilirea locului lui Graham Greene în literatura engleză contemporană. Aproape în toate cărțile sale Greene abordează o actualitate stringentă, care se împletește cu interesul său pentru ținuturi îndepărtate, uneori exotice, o problemă a contemporaneității implicată nemijlocit în istorie — aspecte care fac din el scriitorul atît de prolific și atît de contemporan: „Acesta este unul dintre modurile în care Greene a devenit popular fără a fi mai puțin serios”¹.

¹ *The Pelican Guide to English Literature, The Modern Age*, vol. 7, p. 401.

De altfel, această afirmație elocventă, referitoare la o trăsătură caracteristică a operei lui Greene, poate fi amendată cu o apreciere pe care romancierul englez James Aldridge o face în sensul că „ceea ce scapă deseori criticii este extrem de acutul simț al istoriei la Greene, cit și cel al implicării ideologice a oamenilor; de asemenea, pasiunea sa pentru valorile simple. Criticilor le scapă toate aceste elemente pentru că Greene le învăluie într-o ceață densă, alcătuită din obișnuitele ingrediente, corupția, elementul religios, disperarea și înspăimântătoarea tentă a eșecului uman”².

Obsedat de tragismul și precaritatea condiției umane, Graham Greene propune o reabilitare a intrigii, a acțiunii, într-o etapă a literaturii universale în care analiza psihologică devenise scop în sine și modalitate unică sau aproape unică. El revaluează mișcarea exterioară, ca mișcare fizică a existenței și îi dă un sens moral.

Născut la 2 octombrie 1904, Greene și-a petrecut copilăria la Berkhamsted, undeva la nord de Londra, împărțindu-și timpul, mai la început, între spațioasa și confortabila locuință părintească și școala din vecini, al cărei director era chiar tatăl său, Charles Henry Greene. Ambianța intelectuală din casa părintească, o casă plină de copii și servitori, având în vedere și preocupările tatălui, strălucit profesor de istorie, pare să fi fost una tipic engleză, dominată de certitudinea calmă pe care autorul o apreciază ca formativă: „Aici în Berkhamsted am găsit primul model a cărui formă urma s-o reproduc la nesfârșit. Timp de douăzeci de ani acesta a fost aproape unicul loc al clipelor de fericire și nefericire, al primei iubiri și-al încercărilor de-a scrie...”³

Studentia, studiul istoriei la Balliol College din Oxford, în mod evident nu l-a impresionat pe Graham Greene în chip cu totul deosebit. Înzestrat însă cu o sensibilitate sporită, dublată de o cunoaștere a fenomenului istoric în evoluția sa, romancierul s-a dovedit a fi un foarte bun observator al implicațiilor social-politice și ideologice din viața contemporană.

Romanul englez de la începuturi și pînă la epoca sa de aur, secolul XIX, a fost mai ales construit pe situații apreciate ca esențiale în relațiile dintre oameni. Atît autorul, cit și (de presupus cel puțin) cititorul își aveau locul bine stabilit, și anume, acela de observator, primul avînd rolul de a interveni pe parcursul narațiunii cu lămuriri, sau cu scopul de a forma opiniei. Fiînd un produs al claselor de mijloc, romanul secolelor XVII, XVIII și XIX conține, și asta în mare măsură în mod cu totul firesc, implicații de ordin social. Revoluția industrială a adus cu sine modificări substanțiale în viața economică și în structura societății engleze. În literatură, mai exact în roman, limitele intrigii au rămas aceleași sau, cel puțin, nu s-au modificat esențial, iar selectarea propriu-zisă a subiectului a rămas în continuare o convenție, am putea spune tacită,

² P. Solomon, Prefață la Graham Greene, *A Burnt Out Case*, p. 5.

³ Graham Greene, *A Sort of Life*, Simon and Schuster, New York, 1971, p. 15.

între scriitor și cititor, o chestiune de opinie a publicului cititor, testată sau „simțită“ de scriitor. În selecția efectuată, din atitudini umane adesea contradictorii, din multitudinea de trăsături tipice sau conflicte ce caracterizau o perioadă dată, acesta reținea numai ceea ce putea fi apropiat ca esențialmente fundamental.

Romancierul zilelor noastre, scriitorul contemporan însă, nu se mai poate baza pe principiul acestui *agreement* cu cititorul, datorită multitudinii de transformări, de ordin economic, social-politic, psihologic etc. Prima jumătate a secolului douăzeci, care urmează unei perioade de relativă stabilitate în Europa, „A fost cu toate acestea și o epocă de hectică și singeroasă cursă împotriva unor concurenți noi, a creșterii mișcării muncitorești, cu grevele docherilor și Duminica singeroasă; a influenței lui Darwin și T. H. Huxley, a lui William Morris și Bernard Shaw pentru ca să nu-i mai amintim pe Ibsen, Tolstoi și Marx...“⁴. Mai ales odată cu primul război mondial ia naștere o lume nouă, ca urmare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Această răsturnare de valori aduce cu sine schimbări radicale în ierarhizarea ideilor politice, ideologice, morale, estetice, fără să mai amintim de cele social-economice. Ca atare, și literatura acestei perioade este contradictorie, gândindu-ne, să spunem, la H. G. Wells și credința sa nestrămutată în posibilitățile deschise de progresul științei, sau la George Bernard Shaw, care demasca oferind în schimb un gen de socialism utopic.

Războiul declanșat în 1914 ca rezultat al unor conflicte de neîmpăcat în lumea capitalistă, a adus cu sine un element cu totul nou în istoria Europei, dar nu numai a ei. Războaiele ce l-au precedat (cele napoleoniene, de exemplu) au durat chiar mai mult, dar în cazul acestora nu se poate vorbi despre un război general, în care să fie implicate atâtea state în măsură să mobilizeze întreaga capacitate productivă a unor industrii dezvoltate pe baza tehnologiei moderne pentru a descoperi noi mijloace și metode de distrugere. Se poate afirma, deci, că acesta a fost primul război în care au fost implicate, fără voia lor, mase largi de oameni. Urmat la puțină vreme de depresiunea economică și, în final, de instaurarea totalitarismului în unele țări, cu lagăre de concentrare, apoi de cel de-al doilea război mondial, cu sacrificii până atunci inimaginabile, nu este de mirare că arta și literatura în general reflectă o stare de dezorientare și nesiguranță, că sînt dominate de iraționalism, criză, haos, disperare.

În aceeași perioadă, însă, știința și tehnologia au progresat fără precedent, impunînd existența și dialogul a două culturi, una tehnică și alta umanistă. Scriitorii de avangardă vin să revoluționeze rezolvările clasice din tehnica scrisului în accepțiunea sa cea mai generală, fiecare încercînd, chiar cu prețul unor exagerări, să-și păstreze individualitatea.

Virginia Woolf reduce conflictul, intriga, la un minimum posibil, punînd pe prim-plan elementele minuscule și trecătoare ale existenței zilnice, pe un fundal de destin tragic. „Psihologia subconștientului, a discontinuității își găsește expresia într-un stil liber, curgător, ce nu se

⁴ Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, vol. II, p. 11.

împiedică în felurite gânduri logice, greoaie sau iuți, de acele tipare de vorbire gata confecționate⁵. Adoptînd elemente din tehnica poeziei lirice, ea construiește în proză un eșantion de elemente simbolice a căror totalitate constituie de fapt viziunea romancierului, compunîndu-și astfel opera în maniera de lucru a unui pictor preocupat de structură și formă — „Viața nu este o înșiruire de becuțe aranjate simetric; viața este un halo luminos, un înveliș semitransparent ce ne înconjoară de la început pînă la sfîrșit”⁶.

James Joyce, avangardist și el, caută elementele tehnice prin care să poată exprima simultan eroul și situațiile din multiple unghiuri de vedere, rupînd cu regulile clasice privind structura romanului, aceea a limbajului. *Ulysses* reprezintă sinteza căutărilor unei noi formule în literatură după primul război mondial. „Este mai degrabă James, decît Butler și Hardy — cu tot modernismul lor, în temă și concepție — acela către care ne îndreptăm privirile ca reprezentant al romanului secolului douăzeci timpuriu, către — așa diferiți cum sînt — Proust, Joyce și Virginia Woolf”⁷.

Toate acestea se petrec într-o epocă în care grandoarea își avea un loc bine stabilit; excentricitatea și originalitatea, alături de ezoterismul exagerat în gusturi, erau căutate cu orice preț.

Graham Greene, deși trup din trupul acestor căutări, după cum singur o mărturisește în autobiografia *A Sort of Life*, recent publicată, notează că pe cînd urca scările casei elegante din Great Russell Street, unde își avea sediul Editura Heinemann, mereu se aștepta să întîlnească figurile proeminente ale lui Galsworthy, Masfield, Maugham sau Conrad, publicați la vremea lor aici — ultimul cel puțin fiind unul din marii săi maestri.

Conrad, marele realist critic, stînd la rîndul lui sub influența literaturii franceze, este în modul cel mai evident un pionier al cosmopolitismului tematicii literare; acțiunea romanelor sale se desfășoară în Oceania, America, Anglia, iar „romanul său este romanul de aventură ale cărui noi posibilități au și fost ilustrate de Stevenson și Kipling; iar el a combinat cu acesta spiritul obiectiv al naturalismului francez. Importanța și metoda psihologiei sale, atenția pe care o acordă diferitelor puncte de vedere care se întretes în jurul fiecărui personaj, ne amintesc de Henry James”⁸.

Vorbind despre Graham Greene în *Tradition and Dream*, Walter Allen îi atribuie influențele lui Stevenson și Conrad; „Un maestru întru ale povestirii; el a învățat mult din arta aceasta de la Stevenson și

⁵ Legouis, Cazamian, *A History of the English Literature*, 18th printing, London, 1967, p. 1363.

⁶ Virginia Woolf, apud Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, vol. 2, London, 1967, p. 13.

⁷ Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, vol. 2, p. 13.

⁸ Legouis, Cazamian, *A History of English Literature*, London, 1967, p. 1332.

Conrad, dar cu nimic mai puțin din film⁹. De fapt, însuși Greene, comentându-și primul roman — în contextul începuturilor sale scriitoricești — admite influența lui Conrad asupra sa: „Eram sub influența lui Conrad acum; mai ales sub aceea a celei mai periculoase dintre cărțile sale, *The Arrow of Gold*, scrisă când el însuși se afla sub înfriurirea lui Henry James”¹⁰.

O dată încheiată această scurtă digresiune, nu am dori să spunem că Greene a rămas integral înafara căutărilor și inovațiilor pe care le-a propus generația de scriitori amintiți, ne gândim în primul rând la Virginia Woolf și James Joyce. Există motive temeinice să credem că dimpotrivă Greene și-a încercat și el puterile în direcția curentului. Destul de timpuriu însă el a renunțat la tehnica lui *stream of consciousness*, se pare chiar după primul său roman.

Trăsăturile esențiale, caracteristice nu numai scrisului, dar și realismului lui Greene, imaginile vizuale pronunțate — pe care ni le prezintă foarte adesea cu ajutorul unor mijloace de montaj și detaliu de mare minuțiozitate, proprii cinematografului —, însoțite de amănunte particulare și o ușoară tentă locală, (în care mai întotdeauna respiră Anglia), concentrate în jurul unui cuvânt sau grupaj de cuvinte, ce revin cu insistență, ne amintesc de fapt de Joseph Conrad, care afirmase necesitatea folosirii unui cuvânt cheie; unul care să fie temelia tuturor celorlalte cuvinte dominând pagina și conținând adevărul.

Modul în care Greene abordează romanul nu are însă multe precedente în literatura contemporană; folosind osatura *thrillerului* convențional el îi dă viață pe o temă întotdeauna socială, cu implicații adeseori politice, de stringentă actualitate. Personajele sale, îndeobște declasați, sint puse în situații umane fundamentale și într-un cadru riguros contemporan.

Condițiile economice ale Angliei după primul război mondial nu au fost diferite de cele de pe continent. Criza economică din lumea capitalistă, cu implicațiile ei de ordin social, respectiv inflația și șomajul, se făcea simțită tot mai mult. Pe plan internațional, datorită resurselor economice de care dispunea, America tinde să ocupe locul Angliei, adică locul de cea mai mare putere economică și financiară. Încercările de a stabili situația economică duc, dimpotrivă, la înrăutățirea ei.

Romanele scrise de Graham Greene în anii treizeci însumează tematica majoră a acestor vremuri: greve, *It's a Battlefield* (1934); atentate politice, *England Made Me* (1935); *A Gun for Sale* (1936); pregătiri de război implicând mașinații ale fabricanților de armament și ale politicianilor, *The Confidential Agent* (1939): tocmai anii despre care A. S. Collins scria: „Această decadă poate cu ușurință să ne apară ca un amalgam de contrarii — de speranță și disperare, de dorință de pace și răbufniri de violență, de energie și entuziasm, de speranțe renăscute și scepticism sporit, de răspunderi asumate și iresponsabilitate agresivă. Ea poate fi apreciată

⁹ Walter Allen, *Tradition and Dream*, London, 1969, p. 202.

¹⁰ Graham Greene, *A Sort of Life*, p. 154.

cu totul simplist prin opera unor scriitori reprezentativi. *The Waste Land* a lui T. S. Eliot a apărut în 1922 și astfel s-a creat o imagine a anilor 20 în lumina acestui poem care a fost mai degrabă un mit decât un adevăr. Tinerii și tinerele din romanele de la început ale lui Aldous Huxley suferau și ele că tineretul și-a pierdut credința, morala și speranța... Poate adevărul adevărat este că națiunea în totalitatea ei și-a pierdut în multe domenii sentimentul siguranței de sine și în continuare șocată de idei noi și valori schimbate nu mai are în față o viziune clară¹¹.

Tenta de roman social-politic pe care Greene o impune cărților sale este, de fapt, rezultatul unor influențe îndelungate, a unor observații pe care autorul le-a făcut adesea chiar fără voia lui. În *Journey Without Maps* (1936) el enunță o idee ce poate fi întâlnită și la predecesorii săi mai îndepărtați sau mai apropiați, și anume: „Nu a fost deloc ușor să analizez fascinația ce emană din mizerie și boală; dar a fost mai mult decât o obligație personală”¹². În spatele acestei afirmații se ascunde desigur gândul — împărtășit și de Rousseau, Conrad, Lawrence și alții — că civilizația corupe și distruge esența spiritului uman și că primitivul este mai aproape de starea naturală a omului decât așa-zisa civilizație.

Amintirile lui Greene sînt punctate de asemenea imagini care i-au rămas întipărite pe fundalul unor timpuri ce au conținut și adus cu ele schimbări majore, atitudini contradictorii. Opera lui este într-o mare măsură autobiografică, reliefind o copilărie neliniștită, vorbind despre reporterul mereu în goană după un eveniment care să poarte în el senzaționalul sau despre scriitorul meticolos, care-și scrie zilnic cele cinci sute de cuvinte, în sfîrșit de omul care se caută pe sine.

Romancierul care-și propune să analizeze și să descrie realitatea vremurilor sale este în cele mai multe cazuri stînjinit de experiența și limitările personale. Cu sau fără voia lui, realitatea înconjurătoare devine în opera lui o lume a propriei sale experiențe, asemănătoare realității exterioare. Același lucru se poate spune și despre realitățile disecate de Greene în cărțile sale, despre ceea ce am dori să numim *Greeneland*. El reușește să ne redea o imagine a secolului nostru, cu spiritul său fariseu și false valori morale, cu in Justiția unei ordini sociale ce se menține numai cu ajutorul unei structuri administrative și polițienești; imaginea unei epoci străbătute de revoluții și schimbări radicale, de transformări în viața socială și cea spirituală. „Conștiința timpurilor pe care le trăim este elementul care dă formă și este totodată restrictiv în creație”¹³, scria Greene într-un articol în care-i ataca pe estetizanți și puriști. Nu putem afirma că sînt mulți romancieri englezi în viață care își găsesc sursele de inspirație în realitatea zilnică cu acuratețea cu care o face Graham Greene. Dimpotrivă, sînt foarte puțini acela care au o viziune atît de clară și de uniformă asupra existenței umane. Chiar dacă eroii săi își trăiesc viața

¹¹ A. S. Collins, *English Literature of the XXth Century*, London, 1965, pp. 7—8.

¹² Graham Greene, *Journey Without Maps*, p. 7.

¹³ Idem, *The Job of the Writer*, Interview with Philip Toynbee, The Observer (sept. 15, 1957), p. 3.

în realități cu totul diferite, la distanțe în timp și spațiu, la Londra, la Stockholm, Brighton, Vietnam sau Cuba, ei evoluează într-o lume ce poartă mereu același nume: *Greeneland*, lumea secolului XX. În bună parte cărțile sale se fac expresia lumii în care trăiesc personajele lor. „Deși Greene nu a fost niciodată în mod evident un marxist ca și contemporanii săi Edward Upward și Rex Warner, în opera sa găsești aceleași răspunsuri la întrebările epocii lor”¹⁴.

Aceasta este viziunea care caracterizează întreaga operă a lui Graham Greene. El obișnuiește să-și transpună cititorul chiar în mijlocul dezastrelor, sau undeva pe aproape, în așa fel încît de la bun început să fie conștient de fatalitatea eroilor, de violența care domină existența umană, pe care autorul însuși o comentează pe parcursul narațiunii. „Now if the *Questore* had described me as a rat, I (Mr. Visconti, n.n.) would have had no objection. Indeed I have a great feeling for rats. The future of the world lies with the rat... Rats indeed are ahead of us indisputable in one respect — they live underground. We only began to live underground during the last war. Rats have understood the danger of surface life for thousands of years. When the atom bomb falls the rats will survive. What a wonderful empty it will be for them, though I hope they will be wise enough to stay below. I can imagine them evolving very quickly. I hope they don't repeat our mistake and invent the wheel”¹⁵.

Penultimul său roman *Travels with My Aunt* completează în modul cel mai fericit seria cărților lui Greene extrăgîndu-și seva din actualitatea zilelor noastre. În acest sens apreciem ilustrativ comentariul de pe coperta cărții sumarizînd conținutul acesteia: „Henry Pulling, un director de bancă pensionar întîlnește pe septuagenara sa mătușe Augusta pentru prima dată în cincizeci de ani la ceea ce se credea că au fost funerariile mamei sale. Curînd după înmormîntare, mătușa îl convinge să părăsească Southwood, daliile sale și pe maiorul care locuia în vecini și să călătorească cu ea; Brighton, Paris, Istanbul, Paraguay... prin mătușa Augusta, o veterană a dormitoarelor din hotelurile Europei, Henry ajunge în compania unor oameni dubioși în continuă goană; are de-a face cu hipi, criminali de război, oameni de la C.I.A., consumatori de droguri certați cu legile...

În *Travels with My Aunt* Graham Greene nu numai că ne oferă un *entertainment* ce te vrăjește, dar te și pune față în față cu cele mai grave dileme umane.”

Am dori să încheiem această succintă argumentare în favoarea „contemporaneității depline” a operei lui Greene cu un amănunt pe care l-am reținut din *The Pelican Guide to English Literature*: „Există totuși unul dintre romancierii anilor '30 care s-a adaptat într-adevăr, fără să-și

¹⁴ David Pryce-Jones, *Graham Greene*, Oliver and Boyd, London, 1966, p. 9.

¹⁵ Graham Greene, *Travels with My Aunt*, Penguin, pp. 246—247.

piardă din forță, la lumea de după război... e însă necesar să accentuăm aici că preferința pentru scena contemporană care i-a fost sursa de inspirație în romanele de început a rămas neschimbată...¹⁶.

ГРЭМ ГРИН, НАШ СОВРЕМЕННИК

(Резюме)

Контроверза, связанная с установлением места Грэма Грина в современной английской литературе ещё больше усложнилась благодаря непосредственному участию романиста. Краткое изложение развития английского романа, с ссылкой на искания и нововведения литературы начала XX-го века, показывает обстановку, в которой Грэм Грин начал свою литературную деятельность, а также его собственные искания. Однако вскоре он затрагивает важную тематику, придавая своим романам общественно-политические оттенки.

Творчество Грэма Грина, вдохновленное повседневной действительностью, воспроизводит картину нашего века с волнениями и преобразованиями, происшедшими в духовной общественной и политической жизни.

GRAHAM GREENE, OUR CONTEMPORARY

(Summary)

The controversy about Greene's place in contemporary English literature is very much complicated by his direct participation. A brief presentation of the evolution of the English novel with its innovations at the beginning of the XXth century offers the context to Greene's own literary debut. However, very soon he finds major topics to deal with giving his novels a social and political shade.

Graham Greene's work draws inspiration from everyday events; it gives its readers the image of our century with the ferment and changes in spiritual, social and political life.

¹⁶ *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 7, p. 477.

SCARA DE VALORI ȘI SISTEMUL NORMATIV AL MORALITĂȚII LA M. PORCIUS CATO

TIBERIU WEISS

În cursul dezvoltării societății omenești, în procesul conviețuirii sociale a oamenilor, s-au acumulat și anumite valori morale, care au căpătat o însemnătate deosebită. Contestînd orice fel de dogmatică morală și orice tendințe ale moralistilor de a prezenta sistemele lor etice ca o „morală veșnică“, valabilă pentru toate timpurile, trebuie să recunoaștem existența unor adevăruri morale permanente.

În morală, ca și în toate domeniile cunoașterii referitoare la istoria societății, asemenea adevăruri, potrivit afirmațiilor lui Engels, sînt răs-pîndite cu multă zgîrcenie; cu toate acestea ele există.

În acest context trebuie încadrată scara de valori și sistemul normativ al moralității la Marcus Porcius Cato, poreclit Priscus, Superior, Censor, Corsorius (ca censor al moravurilor), sau Orator, despre care Seneca avea să spună: „Cînd văd un consul sau un pretor, le arăt tot respectul datorat cîstei lor: cobor de pe cal, îmi descopăr capul, mă dau în lături. Cum oare? Pe cei doi Cato, pe înțeleptul Laelius, pe Socrate și pe Plato, pe Zenon și pe Cleante, pot oare să-i primesc în lăcașul inimii mele fără onorurile cele mai mari? Mă închin înaintea lor și în fața unor asemenea nume mă ridic totdeauna în picioare“¹.

Realmente, cu toate limitele scării de valori a lui Cato, inerente categoriei sociale din care făcea parte, precum și epocii sale, el se situează printre marile personalități ale lumii antice care au pus temeliiile unor concepții morale, oricît de rudimentare să fi fost, uneori, despre ceea ce considerau adevăr și eroare (în prima versiune), bine și rău (în a doua versiune), bine înțeles, după morala grupului social din care făceau parte ca „agenți morali“. Doctrinile lor morale, în înțelesul pe care îl dăm noi, de maxime, criterii, principii ale acțiunii, pot fi cuprinse în cîteva noțiuni, precepte, proverbe sau pot fi dezvoltate pînă la proporțiile unor sisteme de filozofie morală².

¹ Seneca, *Scrisori către Luciliu*, 84.

² Traian Herseni, *Sociologie și etică*, Ed. științifică, București, 1968, p. 108

De la cei șapte înțelepți ai Greciei antice ne-au rămas o serie de maxime morale lapidare, dar pline de înțeles: „fii stăpîn pe bucuriile tale”. „din nimic prea mult”, „cunoaște-te pe tine însuți”, „păstrează măsura” etc. Ele stăruiesc mai ales asupra necesității de a ne cunoaște și a ne stăpîni, de a păstra o dreaptă cumpănă în toate, „nici prea mult, nici prea puțin”, deci, asigurarea unui echilibru interior, care să facă din fiecare om un „microcosmos”, integrat armonios în ordinea naturală³.

Și valorile morale pe care le vehiculează Cato privitoare la bine, datorie, muncă, echitate etc. și care constituiau fundamentul moralei sale, purtau amprenta măsurii, a „drumului de mijloc”, singurul prin care omul poate să atingă binele, „ordinea interioară”, calmul lăuntric. De altfel spiritul său chibzuit, *catus*, era cu totul în acord cu numele său de Cato, ca filozof al măsurii.

În ciuda activității sale neobosite și a austerității de care a dat dovadă, atît de conforme vechiului fel de viață roman, dar care nu mai erau la modă, Cato se achita de îndatoririle pe care le creau relațiile sale sociale, petrecîndu-și cu plăcere timpul liber în mijlocul prietenilor, devenind un conviv plăcut la ospete, fără să desconsidere jocul cu zaruri și alte distracții. Cicero în una din lucrările sale filozofice⁴, în care Cato este figura centrală, îl pune să spună: „În ceea ce mă privește, mie-mi plac ospetele prelungite pentru plăcerea conversației”. De aci, ironia lui Horatius: „Narratur et prisci Catonis / Saepe mero incaluisse virtus”⁵, reluată de J. B. Rousseau „La vertu du vieux Caton, / Chez les Romains tant prônée /, Était souvent, nous dit-on / De Falerne enluminée”⁶.

Cato își elaborează preceptele sale etice, după aprecierea lui Seneca⁷, pornind de la premisa că sufletele poartă germenii tuturor acțiunilor morale și aceștia sînt treziți la viață prin povește, tot așa cum o scînteie, ajutată de o ușoară suflare a vîntului, se face un foc mare: „La cea mai mică atingere și la cel mai mic imbold virtutea se deșteaptă. Calitățile innăscute se hrănesc prin precepte, cresc și adaugă noi convingeri la pornirile innăscute, corectînd tot ce-i viciat. Altminteri dacă preceptele nu ajută la nimic, trebuie să renunțăm la orice fel de educație și să ne mulțumim cu ceea ce ne-a dat natura”.

Normele, preceptele și regulile morale constituie la Cato un fel de cod care nu exprimă în exclusivitate normele comportării morale, ci și alte reguli de ordin juridic sau religios. Totuși, în principal, acest cod cuprinde un ansamblu de imperative etice. Dar, în aceste enunțuri cuprinse în codul moral al lui Cato își găsește cristalizarea nevoia societății, respectiv a clasei sociale al cărei exponent era, de a-și traduce în-

³ * * * *Die Vorsokratiker: Die Fragmente und die Quellenberichte*, Leipzig, 1935; P. Janet et G. Séailles, *Histoire de la philosophie*, Paris, 1923; I. Gîrăș, *Datoria etică*, Ed. științifică, București, 1968, p. 8—18.

⁴ Cicero, *De senectute*, 14.

⁵ Horatius, *Od.*, III, 21.

⁶ J. B. Rousseau, *Od.*, II, 2.

⁷ Seneca, *Op. cit.*, 94.

tr-un limbaj al normelor și al preceptelor imperative sale fundamentale⁸.

Limbajul etic la care recurge Cato implică o tablă de valori care cuprinde o seamă dintre valorile morale ale vechii societăți, dar cu conținutul îmbogățit, adecvat noii situații; pe de altă parte, valorile morale capătă valențe și finalități deosebite, conform accepțiunii date acestor valori. Cu alte cuvinte, lauda și mustarea, ca reacție față de purtările oamenilor, implică o tablă de valori corespunzătoare intereselor celor în numele cărora se face lauda sau se pronunță blamul.

După structura societății romane în timpul lui Cato moralitatea era reglementată de normele dominante, care însă nu erau întotdeauna expres formulate și nici sancționate prin pedepse aplicate de o autoritate precisă. Cato proiectează sancțiunile de pe planul dreptului, al coercițiunii juridice, pe planul moral al atitudinilor și opiniilor: opinia bună, însemnând o atitudine de simpatie și aprobare față de cele considerate ca morale; opinia rea, fiind o atitudine de repulsie și dezaprobare față de cele considerate imorale. Cato pornește de la considerentul că omul poate fi mai bun sau că trebuie să fie mai bun.

Fenomenele morale se desfășoară la Cato exclusiv în societate, deci sînt în același timp morale și sociale.

Etica în accepția lui Cato se referă la preocupările privitoare la ceea ce ar trebui să fie societatea în înțeles de valoare, ideal și imperativ, imperfect-perfectibil-perfect, rău-ameliorabil-bine, realitatea așa cum este sau cum ar fi bine să fie, deci sub aspectul deziderabilității morale, care implică necesitatea unei constrîngerii asupra noastră înșine, deci o auto-disciplinare.

Cato tinde la o purificare morală a societății pe următoarele planuri: sclavi — stăpîni de sclavi, societate — oameni liberi, societate — aristocrație, societate — elenism.

Valorile morale pe toate aceste planuri se instituie ca domenii ale unor aspirații etice, întreținînd corespondența morală dintre epoci.

Cato grefează valorile morale ale întregii societăți pe o redresare morală prin imitarea virtuților străbunilor, *imitari maiores*. O idee oarecum familiară la Cato este aceea a unei renașteri, susținînd că, cu cît instituțiile, moravurile sînt mai aproape de originile lor, cu atît sînt mai pure, și, cu cît se îndepărtează mai mult de sursă, se alterează. Deci, nu mai există progres decît printr-o revenire la trecut. Dar cum să se revină la trecut, dacă nu mai există moravuri pure pentru a susține oamenii și nici oameni care să consolideze moravurile? Aici concurează la Cato două categorii filozofice: cea a *revenirii* și cea a *devenirii*. Istoricitatea cato-niană este de fapt o depășire a temporalității, rămînînd totuși în ea. Tradiția înseamnă pentru Cato căutarea unor arhetipuri, dar acestea sînt legate de sentimentele sale cele mai profunde, iar aceste sentimente nu sînt rupte de viață. Înfrumusețarea exemplelor din trecut (exempla

⁸ Stelian Stoica, *Morala — formă a conștiinței sociale*, în „etică și echitate socialistă“, Ed. pol., București, 1972, p. 24.

maiorum) este subordonată la Cato unui deziderat de factură etică, de a servi drept model pentru contemporaneitate. Tot ceea ce nu se încadrează în etalonul moral, grefat pe *exempla maiorum* apare, în accepția lui Cato, o valoare falsă, care trebuie eliminată din viața omenirii.

O pondere deosebită o au reflecțiile morale ale lui Cato privitoare la cultivarea pământului, la idealizarea vieții de la țară.

În epoca republicii romane timpurii se formează o ideologie caracteristică, specifică comunității agrare închise. Cato care considera cultivarea pământului ca una din virtuțile cetățenești scria: „... pe omul cumsecade când îl laudau, îl laudau ca agricultor bun și ca țăran... Din mijlocul țăranilor se ridică oamenii cei mai destoinici și soldații cei mai viteji. Iar ciștișul lor este cel mai cinstit și cel mai lipsit de invidie, deoarece îndeletnicirea aceasta are gândurile cele mai curate”⁹.

Fiecare roman devenea însă gospodă și stăpîn de pământ exclusiv în virtutea faptului că era membru al comunității (de altfel, comunitatea agrară închisă păstra uneori și rămășițe ale orînduirii gentilice). Conștiința acestui fapt era vie la romani din epoca timpurie a republicii și se reflectă în morala specifică a cetății. Scara îndatoririlor morale ale cetățeanului roman era stabilită cu strictețe: în primul rînd datoria față de comunitate, apoi datoria față de familie și rude și, în ultimul loc, grija pentru interesele personale.

Este interesant de semnalat că toată morala rustică a lui Cato se întemeiază pe o contradicție originală: apărînd vechiul sistem de viață romană bazat, din punct de vedere social, pe mica proprietate liberă, Cato era în practică un proprietar de sclavi. El preconizează *vilele*, ca tip de gospodărie destinate dezvoltării producției de mărfuri, vizînd un domeniu care are o gospodărie complexă: o plantație de măslini, o vie, o cultură cerealică și o pășune pentru vite. Cato arată că pentru întreținerea unei vii cu o suprafață de 100 de iugăre e nevoie de 14 sclavi, iar pentru întreținerea unei plantații de măslini cu o suprafață de 240 iugăre de 11 sclavi. El dă sfaturi pentru „exploatarea rațională” a sclavilor, recomandînd să li se dea de lucru și în zilele de ploaie, cînd nu se muncește la cîmp, și chiar în zilele de sărbători religioase. Totul trebuie făcut în vederea exploatării intensive și fructuoase. Sclavii primesc o anumită măsură de făină, vara mai mult, iarna mai puțin. Cînd îmbătrînesc sau se îmbolnăvesc sînt vinduți în schimbul unei sume neînsemnate, deavalma cu vitele îmbătrînite sau bolnave: „Să vîndă uleiul, dacă are preț, vinul, grînele care îi prisosesc, boii bătrîni, viteii întărcați, mieii retrași de la oi, ... *fierăria veche, sclavul bătrîn, sclavul bolnav*; ... capul familiei trebuie să fie vînzător, nu cumpărător”¹⁰.

Deci, pe vremea lui Cato, problema producției de mărfuri trecea pe primul plan. Dezvoltarea producției de mărfuri transforma și omul în marfă. Devenit producător de marfă, omul, forța de muncă, este de asemenea transformată în marfă sub forma sclaviei.

⁹ Cato, *De agricultura*, prefata, 1—4.

¹⁰ *I d.*, *ibid.*, II, 7.

Găsirea celor mai bune metode de administrare și conducere a sclavilor, precizarea locului lor în cadrul procesului de muncă sclavagist și de aici atitudinea față de ei, a oferit o serie de elemente eticii rustice a lui Cato. Această etică purta amprenta contradicției fundamentale între sclavi și stăpîni de sclavi, definită de Marx: „În persoana sclavului este jefuit direct instrumentul de producție”¹¹.

Numai morala de „stăpîn” putea asigura progresul, avîntul și consolidarea societății sclavagiste. În numele apărării intereselor stăpînilor de sclavi, a apărării proprietății asupra sclavilor, aceștia puteau fi transformați în marfă și vînduți în aceleași condiții ca și boii bătrîni, carul vechi sau fierăria veche. O asemenea etică „sui generis” este incompatibilă cu umanitarismul; Cato evaluează pe sclavi în funcție de anumite „standarde etice”, sancționate social, menite să apere proprietatea sclavagistă: „Astfel statul antic era înainte de toate — arată Engels —, statul proprietarilor de sclavi, pentru oprimarea sclavilor”¹².

Etica proprietarului de sclavi care consfințea proprietatea sclavagistă prin escamotarea contradicției fundamentale a societății, trebuia să aibă și o consfințire religioasă, ceea ce rezultă din textul unei rugăciuni înțilnite la Cato: „...hărăzește-ne sănătate deplină și spor mie, casei și familiei noastre”¹³.

Ordinea morală a lui Cato nu vizează însă numai relațiile dintre sclavi și stăpînii de sclavi ci și țărani liberii. În acest caz, limbajul moral la care recurge Cato are o accepție deosebită, pentru că și oamenii urmează valori diferite, inclusiv valori morale deosebite, nu din motivul că natura lor înăscută ar fi fost aparte, ci din cauza că ei trăiesc în condiții sociale foarte variate, deci sub un determinism la fel de variat.

Deosebirea între reflecțiile etice ale lui Cato privitoare la relația sclav — stăpîn de sclav și la țărani liberi sau alte categorii sociale, se diferențiază prin faptul că, în timp ce în primul caz ponderea cade asupra elementului coercitiv, în al doilea caz ponderea cade asupra blamării unor vicii ale societății care sînt incompatibile cu „standardul etic” a lui Cato.

Exaltarea moralei rustice este o constantă la o serie de scriitori și poeți, atît înainte cît și după Cato. Diferitele evocări făcute în această direcție sînt colorate în general printr-un fel de romantism al trecutului care domina mentalitatea romană și cărora exercițiile retorice le-au dat o amploare deosebită¹⁴. Imagini despre morala rustică găsim la Varro în *De vita populi Romani*, un fel de istorie morală a Romei, în *Res rusticae*, aparținînd aceluiași scriitor, la Cicero, Sallustius, la agronomi ca Columella, care a cules moștenirea morală a lui Cato, la poligrafi ca Plinius

¹¹ K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, E.S.P.L.P., București, 1954, p. 223.

¹² F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, p. 172; Mircea Oprișan, *Gîndirea economică din Grecia antică*, Ed. Acad. R.P.R., București, 1964, p. 52—53.

¹³ Cato, *Op. cit.*, CXLI, 1—3.

¹⁴ M. Rambaud, *Cicéron et l'histoire romaine*, Belles Lettres, cap. I și II.

cel Bătrîn, la istorici clasici ca Titus Livius, scriitori militari ca Frontinus, poeți oficiali ai epocii augustiene ca Horatius¹⁵, Vergilius¹⁶.

Spre deosebire de toți aceștia care, într-un fel sau altul, au exaltat virtuțile rustice, Cato celebrează prin țărani virtutea unui popor întreprinzător și muncitor și, mai presus, demnitatea muncii ca sursă a bogăției.

Cato visează despre o redresare morală a societății bazată pe muncă, și, în special, pe lucrarea pământului, pe o disciplină a muncii, prin eliminarea trândăviei, a timpilor morți.

Cato preferă alternativa agonisirii unei averi prin muncă față de riscurile pe care le comportă comerțul. Cato consideră, în acest context al moralei sale rustice, extrem de periculoși pe cămătari, mai răi decât hoții: „Strămoșii noștri au judecat în așa chip și au rinduit dispoziții de așa natură în legile lor că hoțul era pedepsit să dea înapoi îndoit, iar cămătarul împătrit”¹⁶.

Activitatea capitalului cămătăresc era urită de majoritatea populației, de agricultorii mici și mijlocii și chiar de marii proprietari funciari. La serviciile cămătarilor recurgeau atât cercurile avute și risipitoare, cât mai ales micii proprietari. Scoaterea veniturilor prin înmulțirea nemijlocită a banilor era privită cu desconsiderare și dușmănie, ca ceva ce contravine naturii, așa cum se reflectă în operele lui Platon și Aristotel. K. Marx avea să menționeze: „Ea (camăta) nu schimbă modul de producție, ci se înțeștează pe acesta ca un parazit și-l duce într-o stare jalnică”¹⁷.

O premisă absolut necesară pentru realizarea coordonatelor moralei rustice este, conform opiniei lui Cato, încetarea ostilităților și transformarea țăranului soldat în cultivator pașnic al ogorului său, ceea ce rezolvă opoziția clasică *domi militiaeque*, respectiv, contradicția dintre viața familiară, bazată pe etica muncii și, războiul, grefat pe o etică a jafului. Suspendarea ostilităților are drept consecință instaurarea unei vieți pașnice, senine, atât de necesare pentru cultivarea virtuților rustice. Țăranul soldat reclamă cu ardoare această liniște, el aspiră să-și regăsească câminul liniștit.

Vechea morală romană rustică, Cato o prezintă ca un puritanism, dublat de o morală a energiei, dușmană lui *luxuria*, ca și speculației intelectuale pure, o morală al cărei fundament este valorificarea creatoare a muncii, în care și timpul liber este prețios și canalizat spre preocupări utile.

Deja în tragedia lui Ennius, *Ifigenia*, apare ideea valorificării utile a timpului liber: „Cine nu știe să se folosească de timpul liber / Are mai multă bătaie de cap decât cere o ocupație / Căci cel ce și-a propus să rea-

¹⁵ Este suficient să cităm *Odele romane*, în care s-a subliniat adeseori grija lui August pentru restaurarea unei morale rustice și militare. Cf. W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, 1948.

¹⁶ În *Georgicele*, II, 458 sq. se evocă sănătatea fizică și morală a țăranului.

¹⁷ K. Marx, *Capitalul*, vol. III, partea a II-a, p. 570.

lizeze ceva nu lucrează / Decît în direcția aceea, într-acolo își îndreaptă și își încintă mintea și gîndul / Cel ce e fără ocupație însă nu știe ce vrea...¹⁸.

În contextul eticii rustice catoniene privitoare la muncă era condamnată pierderea de timp, sub orice formă s-ar fi manifestat ea. Țăranul roman trebuia să respingă toate tentațiile vieții ușoare, să dea dovadă de un efort susținut și de sobrietate, devenind, în unele împrejurări propriul său zbir, ca bătrînul Menedemus din *Heautontimorumenos* a lui Terentius, care, singur, părăsit și disprețuit, își ispășește severitatea excesivă față de fiul său, prin munci voluntare, grele, chiar și în zile de sărbătoare, în timp ce alții se odihneau. Prietenul său, Chremes, degeaba încearcă să-l abată de la acest autosupliciu: „ne tua duritia illa etiam adducta sit”¹⁹. Această severitate față de sine însuși în procesul muncii, această auto-impunere este aceea a lui Appius Claudius Caecus, care în prosopopeea din *Pro Caelio*²⁰ este citat de Cicero ca un model al lui Cato în ceea ce privește rigoarea sa morală, ca trăsătură rustică.

Viața de la țară impune o *vita dura*, care nu este o temă literară... Cato exaltează cu orgoliu această disciplină severă a muncii care contribuie la făurirea unui om adevărat: „Chiar de la început mi-am frînt întreaga mea tinerețe în economie, asprime și muncă, cultivînd pămîntul printre stîncile din Sabina, culegînd și însămînțînd pietrișul”²¹.

Industria, în sens de hărnicie, de muncă stăruitoare, Cato o consideră ca o virtute *activă* a țăranului, care asociată cu *duritia*, în sens de fermitate și viață aspră și *parsimonia* (spirit de economie, sobrietate), ocupă un loc central în tratatul de virtuți al lui Cato. Asemenea tratate despre virtuți au scris și Nepos²², Cicero²³, punînd în relief aceleași virtuți, dar diferențîndu-se după punctul de vedere al diferitelor sisteme filozofice.

Industria, în accepția lui Cato, înseamnă și capacitatea de a se folosi de orice fragment de timp și ținerea exactă a unei socoteli a timpului petrecut și a muncilor îndeplinite, nelăsînd timp liber decît pentru somn, dar și aceasta într-un mod măsurat: „...ratio inire oportet operarum...dierum”²⁴.

Timpul irosit degeaba, *otium*, îi inspiră repulsie lui Cato, ca unul care-și împărțea timpul între administrarea domeniului său și viața publică²⁵.

Otium, în sensul de timp nefructificat, timp morți, Cato îl asociază cu verbul *ambulare* (plimbarea) care este incompatibilă cu îndeplinirea îndatoririi morale de a munci (*officium*). El stabilește îndatoririle (*officia*)

¹⁸ Aulus Gellius, *Noctile atice*, XIX, 10, 12.

¹⁹ Terentius, *Heautontimorumenos*, 435.

²⁰ Cicero, *Pro Caelio*, XV, 36.

²¹ Cato, *Orationes*, XI, 1 (Jordan).

²² C. Nepos, *Cato*, III, 1.

²³ Cicero, *De republica*, I, 1.

²⁴ Cato, *De agricultura*, II, 2.

²⁵ Jean Marie André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine*, Paris, 1966, p. 29.

fermierilor, administratorului, muncitorilor agricoli, tratînd laolaltă preceptele tehnice și opreliștele morale. Flecăreala, plimbarea fără rost, contactele cu oamenii neproductivi, sînt în dezacord cu etica catoniană a muncii. Soția administratorului unei moșii, care făcea parte integrantă din gospodărie, era supusă acelorași îndatoriri de ascultare și muncă: „Să nu-și viziteze prea des vecinele sau alte femei și nici să nu le primească în casă sau la ea în odaie...“²⁶.

Puritanismul lui Cato nu este însă un fenomen exclusiv rural. Nevalorificarea productivă a timpului Cato o etichetează drept o manifestare a parazitismului social. În acest context vehiculează cuvîntul *crassator*, în sens de „vagabond“. În această categorie a elementelor neproductive, a „paraziților sociali“; intrau și poeții, mai ales cei care scriau poezii frivole: „Meșteșugul poeziei nu era în onoare. Dacă cineva se îndeletnicea cu astfel de meșteșug sau se ținea de petreceri era socotit un «parazit»“²⁷.

În etica muncii a lui Cato, inerția, inactivitatea, nu-și au locul: „Viața omenească este asemenea fierului. Cînd e folosit, fierul se roade; cînd nu-i folosit, e distrus de rugină. La fel, vedem că și oamenii prin muncă se uzează. Cînd nu lucrezi, inactivitatea și lenea produc mai multă stricăciune decît munca“ (și nihil exerceas, inertia atque torpedo plus detrimenti facit quam exercitio)²⁸.

Este foarte plastic redată la Cato relația dintre *inertia* (inactivitate) și *rubigo* (rugină): *si non exerceas, tamen rubigo interficit*²⁹.

În contextul moralei lui Cato, *luxuria* distruge roadele muncii, le face să se ofilească. *Luxuria* constituie o bogăție sterilă care în cele din urmă duce la *inertia*. *Luxuria*, în accepția lui Cato, înseamnă a te sustrage legilor muncii, implicînd și ideea de *otium*, în sens de „pierdere de timp“.

Cato încearcă un sentiment de teamă față de acțiunea nocivă pe care o pot avea moravurile orașului asupra vieții de la țară. *Deliciae*, „chemările plăcerii“ orașului se opun robusteții și sănătății morale a țăranilor, lui *rusticitas*. *Deliciae*, *amoenitas*, *voluptas*, *sumptus*, *libido*, sînt incompatibile cu cultul efortului, *contio*, preconizat de Cato și atît de bine redat în următorul pasaj: „Cînd faceți un bine cu oarecare osteneală (per laborem), osteneala trece repede, iar fapta bună nu se desparte de voi pînă la moarte; dacă însă săvîrșiți o nedreptate pentru o plăcere (sed si qua per voluptatem nequiter feceritis), plăcerea se șterge repede, iar nedreptatea vă însoțește pentru totdeauna“³⁰. Cu alte cuvinte, corolarul efortului trebuie să fie refuzul plăcerii și gustul renunțării.

Este curios că și eleganța apare într-un sens depreciativ în etalonul moral al lui Cato. Pe cei etichetați drept „eleganți“, Cato îi situează în

²⁶ Cato, *De agricultura*, CXLIII, 1—2: *villicus ne sit ambulator... neve ambulatrix (villica) sit*.

²⁷ Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XI, 2, 5; *Poeticae artis honos non erat: si quis in ea se ludebat aus sese ad convivia adplicabat „crassator“ vocatur*.

²⁸ Id., *ibid.*, XI, 2, 6.

²⁹ Id., *ibid.*, XI, 2, 7.

³⁰ Aulus Gellius, *Op. cit.*, XVI, 1, 4.

aceeași categorie cu cei „cheltuitori“, „plini de dorinți“, „depravați“, „leneși“. Se pare că Cato accepta o eleganță unită cu cumpătare, pentru că altfel ar fi fost o manifestare a luxului (luxuria): „Era obiceiul ca în for (oamenii) să fie îmbrăcați onest; acasă, cât era necesar. Îi costau mai scump caii decît bucătării³¹.”

Luxului, Cato îi conferă nu numai atributul de *elegans*, în sens depreciativ, ci și de *somptuosus*, ceea ce constituie împreună un *otium luxuriosum*³². Toate elementele acestui *otium luxuriosum* se regăsesc la Cicero în *Pro Murena*³³.

Cato recurge nu arareori și la termenul *otiosus* (se știe că la origine, adjectivele în *-osus* sînt peiorative) în corelație cu *ambulare*: *tu otiosus ambulas*³⁴, în sensul de „a se plimba fără a face nimic“, ca o formă de manifestare a parazitismului social.

Cato a fost primul care a dat o formă literară unor idei morale, stabilind un „regimen morum“ al vieții rustice, referindu-se desigur și la viciile inerente mediului de la țară. *Regimen morum* catonian înseamnă de fapt un act de acuzare contra relelor moravuri, un *deliciarum obiurgatio*.

Este interesantă atitudinea lui Cato față de influența helenismului pe care-l considera ca o primejdie pentru puritanismul moravurilor: „Îți voi arăta, spune el către fiul său, că neamul lor (al grecilor) este cu desăvîrșire pervers și greu de ținut în friu“ (*nequissimum et indocile esse genus illorum*)³⁵.

Cato se plinge de influența invadatoare a „rasei helenice“, care poate contribui la o corupere a moravurilor: *quandoque ista gens suas litteras dabit, omnia corrumpet*³⁶.

El constituie un adevărat „catalog“ al viciilor grecești, distonante cu puritanismul rustic, preconizat de el. Totuși trebuie să evităm în a-l considera pe Cato drept un adversar ireductibil al helenismului; este imposibil de imaginat ca un om care a învățat la 30 de ani grecește³⁷, care a scris un manual de agronomie după model grecesc, să treacă drept adversar pătimaș al helenismului.

Cato este un adversar al helenismului numai în măsura în care prejudiciază sistemul normativ al moralității, fundamentat de el. El respinge în helenism numai elementele intelectuale, periculoase din punct de vedere moral, în special hedonismul insolent, raționalismul sceptic (care duce la incredulitate) și toate celelalte fenomene care sapă temeliile morale ale orînduirii existente. Cato desconsideră acea *levitas Graeca*, caracterizată prin vorbării, pălăvrăgeală, frivolități literare sau

³¹ Aulus Gellius, *Op. cit.*, XI, 2, 5.

³² Jean-Marie André, *Op. cit.*, p. 21.

³³ Cicero, *Pro Murena*, VI, 13.

³⁴ 11 Fr. 80 Jordan = Malcovati XLVI, 181.

³⁵ Plinius, *N.H.*, XXIX, 7, 14.

³⁶ *Id.*, *ibid.*

³⁷ C. Nepos, *De viris illustribus*, XLVIII, 1.

artistice, prin vehicularea unor idei generale, rupte de practică și în contradicție cu morala utilitaristă a romanilor, considerînd cultura un „scop în sine“ (cultură pentru cultură), refractară față de morala obedienței, civismului și efortului.

În legătură cu condamnarea flecărelii deșarte și fără rost, desigur sub influența greacă, Cato face următoarea reflecție în cuvîntarea intitulată *Dacă Caelius s-a numit el însuși tribunul plebei*³⁸: „Niciodată nu tace cel pe care-l stăpînește boala vorbitului... atît e de dornic să vorbească, încît își plătește ascultătorii“.

În aceeași cuvîntare, Cato reproșînd lui M. Caelius³⁹, tribun al plebei, că-și vindea nu numai vorbele, dar chiar și tăcerea pe un preț foarte mic, spune: „Cu o bucată de pîine îl poți face și să vorbească și să tacă“⁴⁰.

Opoziția lui Cato față de helenism își găsea expresia și în neîncrederea sa în metafizică. Cato nu aprecia deloc virtuozitatea metafizică a cărei sterilitate o relevă în legătură cu cei trei ambasadori greci, peripateticul Critolaos, stoicul Diogene și academicul Carneade, pe care atenienii i-au trimis în 155 ca delegați la Roma la senat să le reducă amenda la care fuseseră impuși pentru devastarea orașului Oropos (conflictele dintre cetățile grecești erau adesea arbitrate de romani). Introduși în senat au ținut conferințe în fața unei asistențe numeroase, pentru a-și arăta talentul oratoric. Atunci, precum relatează Rutilius⁴¹ și Polibius⁴², fiecare din cei trei filozofi au stîrnit admirația pentru un fel deosebit de elocință. Fiecare din aceste trei genuri, după Aulus Gellius⁴³, poate oferi realizări splendide, iar cînd este „fardat și pomădat“, devine o adevărată șarlatanie. Tocmai la acest aspect al problemei se referă și Cato.

Aptitudinea de minuire dibace a ideilor, pe care romanii o numesc *argutissime discutare*⁴⁴, Cato o considera o lipsă a simțului practic (*usus*) și, mai ales, de rigoare morală. Lui Cato i-a displicut în special argumentația academicului Carneade, prin scepticismul său, care afecta morala tradițională, atunci cînd sublinia că ar exista o contradicție între *sapientia* și *honestas*, apoi între *iustitia civilis* și *iustitia naturalis*, ajungînd la concluzia: ... *illo viro (Carneade) quid veri esset haud facile discerni posset*.

Cato nu era omul distincțiilor subtile și socotea că adevărurile morale trebuie să fie formulate simplu, temîndu-se ca nu cumva sub masca subtilităților, „nimicurilor grecești“ să se ascundă *Graeca levitas*, atît de no-civă coordonatelor etice stabilite de Cato.

³⁸ Cf. Jordan, p. LXIX.

³⁹ Cato, *Orationes*, XL, fr. 1. Jordan, 8, fr. 111 Malcovati.

⁴⁰ Cato, *Orationes*, XL, fr. 2. Jordan, 8, fr. 112 Malcovati.

⁴¹ Rutilius Rufus, fr. 3 Peter, *F. Gr. Hist.*; 815, fr. 3 Jacobi.

⁴² Polibius, XXXIII, 2.

⁴³ Aulus Gellius, *Op. cit.*, VI, 14, 11.

⁴⁴ Cicero, *De oratore*, II, 18.

Și Cicero va relua această idee în *De oratore*, arătînd că preferă o înțelepciune nepricepută la vorbă față de o limbuție prostească, condamînd înșirările de cuvinte mari și frumoase, dar care sună gol⁴⁵.

În același context al sistemului normativ al valorilor morale trebuie situată și aversiunea lui Cato față de Scipioni. Procesele pe care le-au susținut între 188 și 183 Scipionii împotriva unor acuzatori în frunte cu M. Naevius, instigați de Cato, care-l învinuiau pe Scipio Africanus că ar fi primit bani de la regele Antiochus ca să încheie pace cu poporul roman, în condiții avantajoase, sînt lipsite de consistență (există o serie de ipoteze care pun sub semnul întrebării faptele incriminate).

Fundalul acestei atitudini ostile a lui Cato față de Scipioni trebuie căutată în „helenomania“ acestora, care își găsea expresia în luxul exorbitant în care trăiau, în adoptarea unor moravuri „efeminante“ ale grecilor, contribuind la șubrezirea disciplinei și subminarea temeliilor morale ale societății.

Cato ca „homo novus“, exponent al claselor de mijloc și al mentalității rurale, prin campania sa contra Scipionilor, ia poziție de fapt, împotriva nobilimii, a luxului, a culturii grecești, ca apanaj al claselor avute, împotriva îmbogățitorilor de război și acumulării averilor în mîinile cîtorva familii, împotriva desfriului și ruinării vechilor virtuți romane.

Cato nu contenea să „latre“, după o expresie a lui Livius, contra lui Scipio, acuzîndu-l constant pentru deturnarea unor fonduri aparținînd statului și asimilîndu-l cu îmbogățitorii de duzină care nu se deosebesc deloc de hoții ordinari.

M. Cato în cuvîntarea *Despre împărțirea prăzii soldaților* se plînge cu vehemență împotriva impunității și a permisiunii furturilor de bani publici: „Hoții de lucruri particulare își duc viața în închisoare și cătușe, hoții care jefuiesc averea statului trăiesc în aur și purpură“⁴⁶.

Un ecou al luptei lui Cato împotriva nobilimii apare în *Originile* sale, în care nu folosește numele proprii ale personajelor, ci numai titlul lor: faptele de arme sînt ale soldaților, nu ale comandanților aristocrați: dacă nu poate numi pe toți soldații, renunță la numirea comandanților, un singur nume făcînd excepție: elefantul Surus⁴⁷. Titus Livius face următoarea remarcă în legătură cu aceasta: „Cato, deși a eliminat din anale numele comandanților, a numit elefantul Surus, care a luptat cu mare viteză în rîndurile cartagineze, pierzîndu-și unul din colți“⁴⁸.

•

Datoria morală ocupă un loc central în sistemul categoriilor etice ale lui Cato, ea fiind definitorie pentru morala sa. Elementele valoroase, raționale ale concepției catoniene, animate de unele tendințe de ridicare

⁴⁵ Cicero, *ibid.*, III, 35, 142.

⁴⁶ Cato, *Orationes*, LXX, fr. 1.

⁴⁷ Plinius, *N.H.*, VIII, 5.

⁴⁸ Titus Livius, XVIII (periocha).

a condiției morale a umanității, se interpătrund cu trăsături social-politice, care evidențiază poziția socială a unui „homo novus“.

Cato subliniază prompt că viața și relațiile sociale impun omului necesitatea îndatoririlor sale, care se concretizează de fapt într-o scară de valori și un sistem normativ al cărui fundament îl constituie *munca*.

Pentru Cato definirea datoriei presupune stabilirea unor criterii de valoare care să permită precizarea unor precepte obligatorii, care să ajute practic la așezarea vieții omului conform unor cerințe morale.

Cato nu concepe „standardul“ său etic decît în condițiile orînduirii sociale în care trăia și pe care o apăra. Cu alte cuvinte, pentru Cato era morală menținerea proprietății sclavagiste cu toate implicațiile ei etice și, fără îndoială, ar fi înfierat orice încercare de contestare și de subminare a proprietății sclavagiste, pe care o considera conformă cu natura.

Deci, criteriul proprietății este esențial pentru Cato în datoria de a face dreptate și tratamentul neomenos al sclavilor înseamnă pentru el o subordonare a moralului față de util, pornind de la premisa că orice lucru util este moral și orice lucru moral nu poate să nu fie util (criteriile moralității fiind stabilite de Cato).

Setea de avere, corupția sub toate formele ei, sînt înfierate de Cato, dar substratul social al eticii sale trebuie pus sub semnul intereselor de clasă pe care le reprezintă. Atît conținutul îndatoririlor, mai ales al acestora care vizează dreptatea și lupta împotriva nedreptății, cît și modalitatea îndeplinirii lor, urmăresc o soluție de echilibru.

Cato nu urmărea lichidarea rădăcinilor sociale ale viciilor societății, ci numai înlăturarea exceselor și abuzurilor care amenințau ordinea tradițională și care îi dezvăluiau alcătuirea imorală. Pe Cato nu-l preocupă, așadar, conținutul și semnificația obligațiilor și datoriei morale, ci modalitățile îndeplinirii lor.

În privința mediului social și de viață al oamenilor, pe el nu-l interesau mizeria și suferința sclavilor, față de care preconizează folosirea celor mai drastice mijloace coercitive, evaluîndu-i ca niște unelte vorbitoare ale stăpînului care trebuiau să contribuie la rentabilitatea producției sclavagiste, și, nici diversele „rele sociale“, ci „răul moral“; dar între răul social și răul moral Cato nu vedea nici o relație.

Această proiectare a nedreptăților sociale pe plan etic, desigur, contribuiau la escamotarea contradicțiilor fundamentale ale societății și confereau un caracter profund de clasă eticii lui Cato. Lichidarea răului moral, prin blamarea aristocrației, cavalerilor, paraziților sociali, nu trebuia să cîntească ordinea existentă, ci printr-o purificare morală să redreseze societatea, pe baza tradiției, respectiv, *mores maiorum*.

Valorile morale în accepția lui Cato pot avea două substraturi: unul negativ, cînd sînt vehiculate în vederea mistificării contradicțiilor sociale și, pozitiv, cînd oglindesc într-o formă sau alta năzuințele spre bine, echitate și justiție socială, chiar dacă în multe cazuri într-un mod utopic, nerealist.

În scara valorilor morale se confruntă două poziții, ca o oglindire a permanentului dialog între un Cato, reprezentant al intereselor stăpî-

nilor de sclavi și un Cato, mare umanist al antichității, animat de cele mai generoase idealuri morale.

Cu toate limitele eticii catoniene, este greșit a se respinge fără discernământ ideile valabile din etica sa, mai ales atunci cînd au un conținut realist, sau se referă la un adevăr incontestabil. Din aceste considerente valoarea instructivă a preceptelor etice ale lui Cato este neîndoieabilă, pentru că oglindește adevărul despre natura relațiilor sociale din prima jumătate a secolului al doilea î.e.n.⁴⁹.

În ceea ce privește progresul moral, el se confundă la Cato cu dezerabilitatea morală, adică cu necesitatea unei constrîngerii asupra noastră înșine. Este mai potrivit să considerăm, ca o premisă a unei concepții juste asupra progresului moral la Cato, ideea după care acest progres, în accepția sa cea mai generală, nu presupune criterii de valoare, a căror obiectivitate sau cel puțin universalitate ar putea fi discutată, ci un proces cu anumită orientare, cu un anumit sens, mai precis care posedă potențial o tendință de creștere sau de omogenizare.

A constata despre Cato că în elucubrațiile sale etice se situa adevărateori pe o poziție justă, înseamnă a recunoaște că soluțiile sale nu arareori aveau un conținut real, conțineau elemente prețioase și că anumite aspecte ale realității le-a privit ca un observator luminat al faptelor reale.

La Cato se poate vorbi despre un progres în evaluarea valorilor morale, în măsura în care categoriile etice care constituiau o adevărată scară morală, au însemnat un mai mare grad de conformitate cu realitatea. Din toate aceste considerente M. Porcius Cato se înscrie printre marii moralizatori ai antichității, în sensul cel mai bun al cuvîntului, în virtutea ideilor valabile din etica sa.

ЛЕСТНИЦА ЦЕННОСТЕЙ И НОРМАТИВНАЯ СИСТЕМА НРАВСТВЕННОСТИ У М. ПОРЦИУСА КАТО

(Резюме)

М. Порций Катон устанавливает „этический стандарт”, основой которого являлся „*regimen morum*”, кодекс труда. В этой связи, нравственный образец был дифференцированным: в рамках отношений между рабами и рабовладельцами преобладал принудительный фактор, а в других отношениях — суровая критика, порицание. Критикуя пороки общества, — которое он хотел исправить на основе старых нравов (*mores maiorum*), — Катон стремился устранить не общественное, а нравственное зло, не устанавливая, однако, какого-либо отношения между ними.

Он ведет борьбу с аристократией с позиции „*homo novus*” и борется с эллинизмом из-за его этических последствий. Катон считал нравственный прогресс большей степенью соответствия с действительностью при оценке нравственных ценностей.

⁴⁹ N. Barbu, *Istoria literaturii latine*, I, București, 1964, p. 256.

THE VALUE DEGREE AND STANDARD SYSTEM OF MORALITY AT
M. PORCIUS CATO

(Summary)

M. Porcius Cato establishes a "standard of ethics", the basis of which is constituted by a "regimen morum", a code of work. Within this context the standard was differentiated: within the framework of the relationship between slaves and masters, the coercive factor was predominant, while within the framework of the other relationships, the severe criticism, the blame. When censuring the vices of the society, which he wanted to improve on the basis of the old morals code, Cato is not interested to improve the social evil but the moral evil without upsetting the stability between the two.

The fight against the aristocracy is conducted from the positions of a „homo novus“ and hellenism is fought against because of its ethical implications. Moral progress means for Cato a greater acceptance of reality when evaluating moral values.

MŰALKOTÁSEGYÉNISÉG ÉS A KÜLÖNÖSSEG

MATÉ GABOR

A különös konkrét formái közül, talán leginkább esztétikai, legtökéletesebben fejezi ki a művészet esztétikai lényegét, sajátos, a tudománytól megkülönböztető jegyeit. Miben is áll ez, miben rejlik a műalkotás egyénisége, minden más alkotástól megkülönböztető jellege?. Lukács szerint a műalkotásegyéniség a művészet lezártságát, önmagára utaltságát, magában önállóan csak önmaga által ható jellegét fejezi ki, vagy ezekben az elemekben, jellegzetességekben konkretizálódik.

A *műalkotásegyéniség alapjaival kapcsolatos lukácsi és polgári szemléletek*. Számos polgári esztéta és művész szerint a műalkotásegyéniség alapja, az *alkotó szubjektivitás*, ez az a döntő tényező, amely meghatározza minden egyes műalkotás *egyéniiségét*, sajátos jellegét. Ez magyarázza azt is, hogy ugyanabban a korban élő, ugyanolyan esztétikai ideálokat valló, ugyanahhoz a körhöz, áramlathoz tartozó művészek sajátos egyedi, semmilyen mással össze nem téveszthető műveket alkotnak. Lukács szerint ez a nagyon elterjedt szemlélet több tényezőben gyökerezik. Az egyik az, hogy a modern polgári művészetben egyre nagyobb szerephez jut az alkotó egyénisége, néha a pusztán partikuláris szubjektivitása. Egy ilyenszerű szubjektivitás, ennek döntő meghatározó szerepe a művészi alkotásban, szintén több okkal magyarázható. Mindenekelőtt azzal, hogy a modern korban megszűnik a szerves kapcsolat, a tökéletes harmónia az egyén és közösség, az alkotó és a társadalom között. A polgári társadalmat megelőző korszakokban (ókor, középkor) egységes, homogén emberi közösségek voltak, amelynek tagjai között ha nem is abszolút de viszonylagos, relatív, harmóniáról beszélhetünk az élet minden területén így a művészetben is. Egy hallgatóságos „megegyezés”, egy közös „nyelv” alakul ki, az egyén és a társadalom, az alkotó és a műélvező között. Ennek tulajdonítható, hogy ezekben a korszakokban a művészet társadalmi küldetését, a társadalmi determináltságot az alkotó nem érzí tehernek, művészettől idegen elemnek, mivel ideológiai, emberi és esztétikai eszményei megegyeznek a társadaloméval, a korában élő műélvezőével. Ezekben a korokban a társadalmi *sükszükszerűség* és az alkotói *szabadság* spontán harmóniája jön létre és éppen ezért az utóbbi,

nem is bukkan fel mint reális probléma. Az alkotó szubjektivitás, ennek szabadsága csak akkor válik az elméleti reflexió és a gyakorlati harcok tárgyává, amikor bizonyos társadalmi tényezők ennek aktivitását, teljes kibontakozását, gyümölcsösztetését akadályozzák vagy bizonyos esetekben lehetetlenné teszik. Ez a folyamat, amelynek eredménye a fent jelzett szakadék, **diszkrepácia a művész és kora között, a kapitalizmussal párhuzamos, annak terméke.** A tőkés termelési mód felszámolja az említett homogén közösségeket, s ezeket mind társadalmilag, mind szakmailag egy erősen rétegződött társadalmi rendszerrel cseréli fel. Ezzel kezdődőleg mind kevesebb az a közös szál, amely egy adott kor embereit összeköti, egymáshoz közelíti. Egy adott ponton megszűnik majdnem minden emberi kapcsolat az alkotó egyén és a társadalom között, az utóbbi vagyis a társadalom az egyéntől elidegenedett világ ennek megsemmisítésére töre erőként jelenik meg. Ezek után érthető a társadalmi küldetés, determináltság határozott és programszerű tagadása, az objektum, a valóság kikapcsolása vagy korlátozása, részleges vagy teljes tagadása és úgyszintén a szubjektum előtérbe helyezése, egyeduralma. Nem véletlenül beszélünk látszólagos egyeduralomról és főképpen látszati, nem reális szabadságról. Arról van szó tudniillik, hogy a szubjektum ilyenszerű alakulását végeredményben az objektum, a valóság mind meghatározóbb jellege magyarázza. Látszólag paradox helyzetet állunk szemben, amely szintén csak látszólag két ellentétes tendenciában konkretizálódik: egyrészt a társadalmi meghatározottság, determináltság egyre fokozottabb jellegében, mind erőteljesebb és ellenségesebb megnyilvánulásában, művészetellenes tendenciáinak túlsúlyra jutásában; másrészt az alkotói szubjektivitás mind szabadabbá válásában, a társadalommal kapcsolatos függőségi viszonyainak a csökkenésében. Az utóbbi, vagyis az alkotói szubjektivitás ilyenszerű alakulása azért lehetséges és szükséges egyes alkotóknál, mivel a művész tudatosan elfordul a társadalmi valóságtól — persze amennyire ez lehetséges — és emberi meg alkotói érdeklődése saját, egyéni belső érzelmi világára korlátozódik. Ebben a világban ugyanis a függőségi viszonyok ténylegesen kevésbé determináltak társadalmilag, ebben a világban a művész szabadabban mozog. Persze itt sem beszélhetünk teljes szabadságról, mert minden egyes szubjektivitás, alkotói egyéniség, egy adott kor, társadalmi réteg, osztály, szellemi légkör szerves része, amelynek a hatása alól nem vonhatja ki magát, ti. egész alkotói egyénisége ennek a környezetnek is az eredménye és ezáltal determinált. Ez a befeléfordulás kettős veszéllyel járt együtt a művészet vagy egy adott alkotás művészi és emberi értéke szempontjából. Egyrészt ez az alkotás tárgyának leszűkítéséhez vezet, majdnem kizárólagosan csak a puszta partikuláris szubjektum egyedi élete és lelkivilága képezi egy művész alkotásainak tárgyát, és kireked belőle a társadalom élete, sokrétű problémája. A másik veszély, mely különben szükségszerűen következik az elsőből, abban jelentkezik, hogy még ez a szűkreszabott világ sem nyerheti el teljes értelmét, mert ennek lényege, sajátos jellege is csak a társadalmi valósággal való összefüggésben érthető meg, mivel ennek is eredménye, és ezáltal is determinált. Ennél talán még fontosabb, de mindenképpen ennek is következménye, az, hogy

ez a sajátos, csak egy adott alkotói szubjektumra jellemző *tárgy* egy neki megfelelő formát igényel. És így az a paradoxális helyzet áll elő, hogy minél tökéletesebben felel meg ez a forma a tartalomnak, a mű annál kevesebbet mond a társadalom többi tagjainak; érthetősége, társadalmi értéke és funkcionalitása kérdésessé válik. Mind a kettő tehát egy adott mű tartalma és az ezt kifejező forma egy partikuláris, egyedi szubjektivitás kifejezése, művészi vetülete, megfogalmazása. Egy ilyen szerű szubjektivitás nem képezheti a művészi alkotás *létalapját*. Lukács szerint az igazi létalap a *valóság*. Ezzel összefüggésben érthető meg, mérhető le az alkotó szubjektivitás szerepe és értéke is. Az igazi alkotó szubjektivitás arra törekszik, hogy ennek a valóságnak a lényegét ragadja meg, és ezt lehetőleg tökéletesen fejezze ki a kor adta művészi eszközök eredeti felhasználásával vagy újak létrehozásával. Ilyen közös alapnak a kiiktatása, amely számos polgári esztétikában jelentkezik, egy általános értékmérce tagadását is jelenti. Ettől már csak egy lépés a relativizmus teljes uralmáig, nemcsak az alkotás, hanem a receptálás folyamatában is. Ez lehetővé teszi a művészet és művész polgári manipulációját, amelynek eredménye bizonyos féreművek népszerűsítése, túlzott értékelése és az igazi alkotások háttérbeszorítása, lekicsinylése stb. Mindez csak akkor kerülhető el, ha van egy bizonyos összehasonlítási alap, értékmérce, ez pedig nem más mint a mindenkor adott, történelmileg és társadalmilag meghatározott *valóság*. Ez nemcsak a valóság lényegét fürkésző és ezt művészileg helyesen tükröző alkotásoknak az értékmérceje, hanem a valóságtól látszólag, *szubjektíve*, vagy reálisan és objektíve eltávolodó műveknek is, hiszen ezek is közvetve vagy közvetlenül, helyesen vagy elferdítve szintén a valóságot vagy ennek szubjektív vetületét tükrözik. Az utóbbiak csökkentett eszmei és esztétikai értéke, ezek teljes hiánya vagy látszólagos jelenléte csak a közös alappal, a valósággal való összevetés alapján mérhető le objektíve, az igazságnak megfelelően. Természetesen ebben az esetben sem gondolunk egy látszólagos, formális, analógiára, összevetésre, az ilyen szerű analógia vagy összevetés még egyáltalán nem biztosítéka az esztétikai értéknek. Ellenkezőleg, egy ilyen analógia vagy összevetés, rendszerint, a művészi alkotás esztétikai értéktelenségének velejárója. Gondolunk itt többek között a naturalizmus esztétikai programját szigorúan betartó, ennek alapján létrejött alkotásokra.

A valóság nemcsak ilyen általános értelemben képezi a műalkotásegyéniség létalapját, hanem szűkebb, határozottan esztétikai, művészi értelemben is. Ebben az összefüggésben csak arra az ismert tényre hívjuk fel a figyelmet, hogy minden egyes alkotás csak a rá jellemző vonások mellett, számos más műalkotásban is felfedezhető vonásokat is tartalmaz, és ezek ugyanúgy szerves összetevői, értékbeli meghatározói az adott műalkotásnak. A művészi alkotás e sajátos szerkezete, egyedi és közös vonások jelenléte benne szintén a közös *létalapból* és az ezáltal determinált szubjektivitásból, alkotói egyéniségből erednek. Egy adott kor vagy áramlat alkotásainak közös vonásai nemcsak a tartalomban, hanem a formában, a stíluselemekben is felfedezhetők. A formában vagy stílusalakzatokban jelentkező közös vonások magyarázatát nemcsak az azonos vagy

rokon tárgyban kell keresnünk, hanem az ezek által determinált vagy befolyásolt alkotói szubjektivitásokban is. Egyszerűbben kifejezve, egy adott kor művészei ugyanazzal a valósággal állnak szemben, ez képezi művészetük *tárgyát*, de ugyanaz a valóság egy általános esztétikai viszonyt, művészi megformálási módot, művészi formát is kialakít. Emellett minden korban egy általános eszmei és esztétikai légkör, áramlat válik uralkodóvá, és mindezek hatása alól egyetlen egy alkotó szubjektivitás, egyéniség sem vonhatja ki magát. Az természetesen más kérdés, hogy ez a hatás, ez a determináltság lehet tartalmi, formai, ideológiai, esztétikai és egyben pozitív vagy negatív jellegű. Mindez koronként és alkotói egyéniségenként változik. Így például, a forradalmi változások korában, általában erősebb az ideológiai eszmei hatás, ez szintén lehet pozitív vagy negatív előjelű, jöhet a haladó, illetve a halódó osztályok részéről, jelenléte, uralkodó jellege viszont tagadhatatlan. Ellenkező tendenciákat mutató korszakokban az esztétikai hatás, a forma kultusza az erősebb. Ebben a vonatkozásban csak két igen jellemző példára utalunk. Egyrészt az ókori művészet hanyatlásának szakaszára, a hellenisztikus korra vagy a reneszánszt követő barokk művészetére. Ugyan ez figyelhető meg a polgári művészet történetének két fontosabb szakaszában is.

Ami a hatás pozitív vagy negatív jellegét illeti, ezzel kapcsolatosan azt kell megjegyeznünk, hogy e hatás jellege mindig attól függ, hogy milyen viszony alakul ki a művész és kora, vagy általában, a művészet és társadalom között. Ha a kettő között egy általános konvergencia, közeledés, eszmei és esztétikai harmónia jön létre, akkor rendszerint pozitív hatással állunk szemben. Ezzel ellentétes viszony, tehát a diszharmónia, ellenkező előjelű hatást vált ki. Ezt sem kell természetesen mechanikusan értelmezni, mert a társadalmi és művészeti gyakorlatban mindkét viszony a fentiekkel ellentétes hatást idézhet elő: a harmónia vagy diszharmónia járhat a művész és alkotása szempontjából negatív vagy pozitív eredménnyel. Ez mindig a társadalomban és az alkotó egyéniségében jelentkező tendenciák konkrét tartalmától és értékétől függ. Ha mindkét esetben a társadalom és a művészet fejlődését elősegítő, fejlődési vonalukkal egybeeső tendenciákkal van dolgunk csak akkor vezet a köztük létrejövő harmónia pozitív eredményhez, igazi nagy műalkotáshoz. Ha bármelyik összetevőből hiányzik a haladás tendenciája, ha bármelyik eltér vagy ellentétbe kerül a haladás szükséges és objektív vonalával, ennek eredménye az esztétikai érték csökkentése vagy teljes megszüntetése. Itt is azt kell megjegyeznünk, hogy az ellentét önmagában nem zárja ki vagy nem akadályozza az esztétikai érték létrejöttének, hiszen Hegel óta tudjuk, hogy éppen az ellentétek harca a haladás, az értékek létrejöttének elengedhetetlen alapja és feltétele. Egy ilyen ellentét mindig fennáll a hagyományos, megkövesedett normák, szabályok és az újítás szelleme és szükségyszerűsége között. A lényeg mindig az, hogy a harc milyen eszmék szellemében és kinek a javára dől el. Ilyen értelemben kell egybeesnie és konvergálnia a művészi és a társadalmi haladásnak.

Az eddigiekben a műalkotás egyéniség létalapja vizsgálata kapcsán, ennek a problémának csak általános koordinátáit érintettük, ezen belül

is elsősorban csak a szubjektum-objektum viszony által meghatározott vetületét. Erre az aránylag hosszúra sikerült kitérőre azért volt szükség, mert végeredményben minden műalkotás nem más, mint éppen ennek a szubjektum-objektum között létrejövő kapcsolatnak a terméke, kifejezése. Ebből az következik, hogy egy adott szubjektum-objektum viszony egy műalkotásnak nemcsak az általános, hanem egyedi jellegét, következésképpen műalkotásegyéniségét is meghatározza.

A létalap, ezt előidéző okok vázolása után, mintegy a fogalom konkretizálásaként, rátérünk a műalkotásegyéniség összetevőinek, megjelenési formáinak rövid elemzésére. Amint azt már a bevezető részben említettük, műalkotásegyéniségen, egy adott alkotás, általánosabb értelemben pedig a művészet lezártságát, önmaga által ható jellegét értjük. Nélküle esztétikai totalitásként, objektivációként nincs műalkotás. Mint ahogyan ebből a csupán általános, pusztán formai meghatározásból is kiderül, a műalkotásegyéniség a művészi alkotás alapvető sajátosságainak fogalmi szintézise, s mint ilyen további konkretizálásra szorul. Számos jelentése közül csak néhányat, a legfontosabbakat említjük meg. Jelenti mindenképp azt, hogy minden egyes műalkotás egyedi, megismételhetetlen, egyetlen más alkotással össze nem téveszthető, nem helyettesíthető esztétikai objektiváció. A művészet és az ezt kitevő alkotások világa szerves és teljes egész, totalitás, „világ“ az objektiv valóság, valamint a receptáló szubjektivitás szempontjából egyaránt. A művészi alkotás a valóság történelmileg és társadalmilag meghatározott, térben és időben pontosan körülhatárolt részének, vetületének egy sajátos eszmei és esztétikai szintézise, tartalmi és formai kifejezése, „tükrözése“, objektivációja. A művészet lényegének a megértése szempontjából az említett fogalompárok és ezek konkrét tartalma azonos jelentőségűek. Az általánosság és egyediség, a tartalom és a forma, eszmei és esztétikai kettős értelemben vett *sajátos* szintéziséről van tehát szó a művészetben. Ezek viszonylatában vagy szerepében beálló lényegbevágó hangsúlyeltolódás az esztétikai érték csökkenését vagy teljes megszüntetését eredményezi. Az említett mozzanatok sajátos szintézisében fejeződik ki és valósul meg a művészetnek a tudománytól és a mindennapi élettől megkülönböztető vonása, jellegzetessége. Az utóbbiakban, vagyis a tudományban és a mindennapi életben az említett mozzanatok, tendenciák közül csak egyik érvényesül vagy egyiknek döntő, meghatározó a szerepe. A tudomány alaptendenciája a lényeg, az általános megragadása, elvont megfogalmazása és minden ezt zavaró egyedi, partikuláris jelenségforma kiiktatása. A mindennapi élet gyakorlatában az ellenkező tendencia érvényesül. A művészetben az általános meg az egyedi is megszüntetve-megőrizve jelenik meg. A hegeli értelemben vett megszüntetés-megőrzés mozzanat, a művészet lényege szempontjából egyformán fontos, ebben is kifejeződik a tudománytól és a mindennapi élettől megkülönböztető vonása. Itt ugyanaz a helyzet figyelhető meg, mint az általános és egyedi viszonylatában. A tudományban és a mindennapi életben a megszüntetés-megőrzés mozzanatainak iránya és tárgya ellentétes. Az egyik kötelező módon és következetesen zárja ki a másikat. A tudományban az általános az egyedit, a mindennapi életben

az egyedi az általánost. A művészetben, mint láttuk, e két mozzanat nemcsak, hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen feltételezi egymást, az alkotási folyamat célja és iránya ezek teljes, következetes konvergenciája, harmóniája. E mozzanatok között kölcsönös függőségi, együttműködési viszony jön létre, amely elengedhetetlen alapja, feltétele az igazi műalkotás létrehozásának és többek között ebben konkretizálódik a műalkotás-egyénség jelentéstartalma. A művészet csak akkor hozhat létre egy teljes, lezárt, önálló, önmaga által ható, a tudomány és a mindennapi élet valóságától eltérő „világot“, ha megszünteti és egyben meg is őrzi mind az egyedi, mind az általános *önálló*, elszigetelt formáját, és ezek *sajátos* szintézisét hozza létre. A művészet, a tudományhoz hasonlóan túlmegy a jelenségnek *közvetlenül* adott egyediségén. Azonban — és ebben fejeződik ki a művészi általánosítás sajátos, a tudománytól eltérő jellege — a jelenség és lényeg tudatos jellegű szétválasztása „... a lényegnek határozott kimunkálása és megmunkálása“ (Lukács) csak az alkotás folyamatában és nem annak eredményében, a műben jelentkezik. Ennek a folyamatnak a művészet lényegét és sajátosságát illetően az az eredménye, hogy a műalkotásban „... a lényeg teljesen felolvad a jelenségben, nem nyerhet tőle elkülönült önálló alakot...“ (i.m. 182. l.) mint ahogyan ez a tudományban történik. Úgy tűnik, hogy ezáltal a művészet közelebb áll az élethez, a mindennapok valóságának megjelenési formájához, mint a tudomány, amely a valóságnak csak elvont, fogalmi tükrözése, általánosítása, s mint ilyen kizárja a jelenségformák gazdag változatát, mely viszont az életnek és a művészetnek egyik alapvető sajátossága. Mindezek ellenére a művészet és valóság hasonlósága vagy azonossága csak a következetes naturalista alkotásokban *reális*, és éppen ezért esztétikailag értéktelen. az igazi műalkotásokban viszont ez a hasonlóság csak *látszat*, és éppen ezért esztétikai szempontból nem értékmeghatározó. A hasonlóság, látszat jellege azzal magyarázható, hogy „A művészet... a jelenség és lényeg *új* egységét teremti meg, amelyben a lényeg egyrészt — mint a valóságban — rejtetten bennefoglaltatik a jelenségben, másrészt egyúttal olyan módon hatja át valamennyi jelenségformát, hogy minden megnyilvánulásukban — s ez magában a valóságban nem így történik — közvetlenül megjelennek mint lényegük egyértelmű megnyilatkoztatói.

A tudomány és művészet tehát a jelenségnek és a lényegnek a valóságban magánvalóan létező kölcsönös viszonyát számunkra való-létté változtatják. A művészet sajátos mozzanata azonban abban van, hogy a közvetlen benyomásban a valóság szerkezete megőrzöttként jelenik, hogy közvetlenül viszi keresztül a lényeg evidenssétételét anélkül, hogy a tudatban sajátos, a jelenségformától különválasztott alakot adna neki“ (i.m. 183. l.).

A fentiekben vázolt folyamat eredményeképpen létrejövő műalkotás-egyénség önálló jellege nemcsak a valósághoz, hanem receptáló szubjektumhoz való viszonyában is kimutatható. A műélvező szempontjából, ehhez viszonyítva minden egyes alkotás sajátos emberi termék, sajátos objektívációja, mely tanulmányozható vagy átélhető, de lényegét illetően meg nem változtatható. Ebből a szempontból a művészi alkotás önálló

jellege, a szubjektivitástól való függetlensége erősebben érvényesül, mint magában az objektív valóságban. A műalkotásegyéniség e sajátosságát illetően Lukács megállapítja: „... a műalkotásegyéniség mint valóság jelenik meg és hat, az-az a tudattal mint valami tőle független áll szemben; kívánságaink és reményeink, rokonszenveink és ellenszenveink stb., amelyeket maga kelt és felfokoz, teljesen tehetetlenek vele szemben, tehát tehetetlenebbek, mint magával a valósággal szemben, amelyben belenyúlásunk egyet-mást, sőt bizonyos körülmények között sokat megváltoztathat.“ (i.m. 206). Lukácsnak ez a megállapítása teljes mértékben a műalkotásegyéniségre csak mint magánvalóan receptáló szubjektivitástól függetlenül létező objektívációra érvényes, tudniillik attól a pillanattól kezdve, amikor a receptáló folyamat objektuma és eredményeként számunkra valóvá válik, lényegesen megváltozik nemcsak egy adott mű objektív jelentéstartalma, hanem létezési módja is. Végeredményben a műélvező szubjektivitás szempontjából egy alkotás csak annyiban, olyan mértékben, csak olyan formával és jelentéssel bír, amilyen módon minden egyes műélvező tudatában és érzésvilágában megjelenik vagy konkretizálódik. Ez annál is inkább érvényes, mivel a művészet illetve egy adott műalkotás genézisét és egyben struktúráját, létezési módját — ha nem is teljesen de lényegbevágóan — éppen a műélvező szubjektivitására való utaltsága határozza meg. Ebből a szempontból is lényeges különbség van az objektív valóság és a műalkotás között. Az előbbiből teljesen hiányzik az utóbbira jellemző szubjektív intencionalitás, szubjektumra való utaltság, az ettől való kétszeres függési viszony. Ismert tény, hogy a műalkotás számunkra való létezési módja nemcsak a műélvező, hanem az alkotó szubjektivitásától is függ. A valóságnak genézise, létezési módja teljes mértékben független a szubjektumtól. Az emberi szubjektivitás bármiféle „beavatkozása“ a valóság „életében“, létezési módjában csak az ebben uralkodó törvényszerűségek felfedezését és emberi célokra való felhasználását, kiaknázását és nem ezek minőségi megváltoztatását vagy megszüntetését jelenti. Mindez természetesen nem jelent egyoldalú, kizárólagos függőségi viszonyt sem az általános emberi szubjektivitás és valóság, sem a sajátos műélvezői szubjektivitás és művészi objektíváció kapcsolatában, csupán arról van szó — és igen lényeges —, hogy mindkét szférában uralkodó jellege és szerepe a két említett tendencia közül az egyiknek van, és ebben is kifejeződik a valóság, illetve a műalkotásegyéniség sajátos jellege.

A műalkotásegyéniség általunk kiemelt szubjektív vetületét maga Lukács is érinti a művészet társadalmi funkciójának, a katartikus hatásának tárgyalása kapcsán. Ezzel kapcsolatosan megjegyzi „... a művészet közvetlenül fordul a szubjektumhoz, csak az általa előidézett mindenemű megrendülés teszi a művészileg visszatükrözött világ gyümölcsözően megközelíthetővé a szubjektum számára“ (i.m. 210).

A művészet hatásának általánossága, szélessége és ereje minden esetben ennek tartalmi gazdagságától, értékétől és ezzel szoros összefüggésben lévő művészi tökélytől függ. Ebben a kérdésben is kétirányú polémia folytat. Részletesen és meggyőző érvekkel bizonyítja, hogy *esztétikailag*

nem létezik gazdag értékes tartalom, formai tökély nélkül, mint ahogyan az utóbbi sem létezhet az előbbi nélkül. A művészet e két alkotó eleme között kölcsönös függőségi viszony jön létre, egyik sem létezhet a másik nélkül, egyik sem kaphat a műalkotás belső szerkezetében elkülönülő, önálló formát, alakot. A műalkotásegység ezen összetevők szerves egységét, egymásba való átnyúlását, egymás fokozását követeli meg.

A műalkotásegység összetevői, tartalmi és formai elemei, társadalmi funkciója a különös révén realizálódik. A különös lényegét, értelmét, a művészetben játszott központi szerepét érintő lukácsi szemléletet a *Steaua*, 1973. év. 3-as számában ismertettük. Lukács az idevágó nézeteit így összegezi: „A különbség statuálja minden egyes műalkotás összehasonlíthatatlanságát, önmagára utaltságát annak a tartalomnak sajátos jellege határozza meg a formának ezt a különösségét, amelyet ez a formadás a művészi különösség szintjére emel, amely ezt a társadalmi súlyt kölcsönzi a műnek, a széleskörű és mély társadalmi-pedagógiai hatás kifejezését teszi lehetővé számára“ (i.m. 209).

UNICITATEA ŞI SPECIFICUL OPEREI DE ARTĂ

(Rezumat)

Studiul reprezintă o succintă prezentare critică a unor opinii reprezentative privind caracterul unic, nerepetabil al operei de artă. În prezentarea problemei se acordă o atenție deosebită concepției lui G. Lukács privind această trăsătură a operei de artă.

ЕДИНСТВЕННОСТЬ И СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(Резюме)

Статья содержит краткое критическое изложение некоторых представительных взглядов, касающихся единственного, неповторяемого характера художественного произведения. В трактовке вопроса автор уделяет особое внимание взгляду Г. Лукача на эту черту художественного произведения.

DIE EINMALIGKEIT UND DIE EIGENHEIT DES KUNSTWERKS

(Zusammenfassung)

Die Studie stellt einen Versuch dar, einige Ansichten bezüglich des einmaligen, unwiederholbaren Charakters des Kunstwerk kritisch zu durchleuchten. Dabei richten wir unser Augenmerk hauptsächlich auf Georg Lukács, Auffassung über diese Eigenschaft des Kunstwerks.

VERBE ȘI FORME UNIPERSONALE, UNIPERSONALIZAREA ÎN LIMBA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

N. GOGA

În general, *clasificarea* verbului se face fie în raport de categoriile sale gramaticale — specifice ori comune și altor părți de vorbire —, fie în raport de valorile sintactice; și într-un caz și-n celălalt, ea merge, de cele mai multe ori, dihotomic. Această clasificare vizează, uneori, înseși categoriile gramaticale verbale. Se vorbește despre moduri personale și nepersonale; timpuri simple și compuse; verbe predicative și nepredicative, autonome și auxiliare, regulate și neregulate, integrale și defectiv, tranzitive și intransitive, personale și impersonale, tripersonale (pluripersonale) și monopersonale (unipersonale)¹ etc.

Clasificările nu sînt întotdeauna tranșante; și nici generalizante. Ele s-au făcut și se fac cu referire la un criteriu, la o notă, la o caracteristică, la o valoare etc., vizînd o categorie gramaticală, o funcție sintactică etc. Reiese de aici tendința de a îmbina necesitatea științifică cu cea didactică.

Verbele unipersonale² fac parte din grupul verbelor defectiv. Defectivele sînt denumite în relație de unele categorii gramaticale verbale: mod, timp, persoană; mai rar în raport de număr, niciodată în raport de diateză³

Unele verbe și-au pierdut majoritatea modurilor, timpurilor și persoanelor, rămînînd ca relicve lingvistice, ca forme cristalizate în expresii fixe: „mai *va*“, sau altele, cu posibile flexionări temporale, „nici că-i *pasă*“ etc., vechi fiind, iar altele, tocmai datorită „noutății“ lor, nu au

¹ La rîndul lor acestea se subclasează, în același mod, avînd auxiliare morfologice și sintactice; tranzitive absolute și relative; impersonale libere și legate sau suficiente și insuficiente, autosemantice și sinsemantice, etc.

² Ele sînt tratate, ca în toate gramaticile și manualele de pînă acum, în mod foarte restrîns. În *Gramatica limbii române* li se acordă abia două paragrafe: 259 și 300, p. 302—303, vol. I, ed. 1954 și paragrafele 287 și 288, p. 296—297, vol. I, ed. 1963.

³ Deși diateza este o categorie gramaticală specifică verbului, nu constituie un criteriu de clasificare, or, nu numai că ea se poate face, dar e și necesară, avînd implicații morfologice, sintactice și semantice. Asupra acestei probleme vom reveni cu altă ocazie.

ajuns să se adapteze flexiunii verbale, intrind doar nominal în categoria verbală: *a deroga, a craca* etc.

O serie întreagă de verbe au numai o parte din moduri și timpuri: infinitivul și participiul, plus formele verbale compuse cu acestea, ca *a deferi, a consterna, a răposa* etc., altele nu au nici participiul și în consecință nici formele verbale realizate cu acesta: *a concludere, a discerne, a subdivide* etc., iar altora le lipsește imperativul: *a ninge, a plăcea, a putea* etc.

Toate acestea formează grupul verbelor defective. În acesta se integrează și verbele impersonale și unipersonale.

Categorisirea verbelor impersonale⁴ vizează conținutul, relația subiect (autor, protagonist), -verb; subiect în sens de autor al acțiunii verbale, subiect logic, care, în mod frecvent, este identic cu subiectul gramatical. Aici intră toate verbele, locuțiunile verbale ce se referă la procese, fenomene ale naturii, în afara activității speței umane: *plouă, fulgeră, brumează, burnițează, fulguiește, se întunecă, se înnegurează, se crapă de ziuă; a se cocli, a se rîncezi, a înfrunzi, a înspica, a pui(a), a(se) oua* etc. Impersonalele, văzute în sens mai restrîns, sînt acele verbe ce nu sînt regizate de un subiect animat, persoană-fizică, iar în sens mai larg, acele verbe ce sînt „regizate” de un subiect protagonist, nedeterminat, neidentificabil decît „formal” în persoana-gramaticală.

Acad. prof. Iorgu Iordan, vorbind despre verbe „din punctul de vedere al felului subiectelor” arată că avem „verbe *personale* și *impersonale* (sau *nepersonale*)” și menționează că „acestora din urmă li se mai spune și *unipersonale*, din cauză că au o singură persoană”, apoi precizează: „Trebuie să facem însă o deosebire precisă între acești doi termeni, care nu sînt de loc sinonimi. Unul, și anume ultimul, se referă la forma verbului, la aspectul lui exterior privit din punctul de vedere al persoanei gramaticale⁵ iar „*impersonal* (sau *nepersonal*) ne trimite la conținutul verbului” (Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, edit. Ministerul Învățămîntului, 1956, p. 407).

Se mai vorbește despre *impersonale propriu-zise: ninge, burează, fulgeră*, cînd subiectul nu e identificabil, și *impersonale improprii*,⁶ cînd subiectul poate fi identificat logic, dar nu e marcat gramatical prin nominativ: *mi-i sete, mi-i necaz, mi-i urît* etc.

⁴ Un articol, cu un profund caracter științific, referitor la categoria gramaticală a persoanei, a publicat Ecaterina Teodorescu în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, tomul XXI, 1970, Iași, Ed. Acad. R.S.R., p. 49—76, intitulat *Categoria gramaticală persoană. Persoana verbală: personal/impersonal*. În 1972 el este integrat într-un studiu mai amplu, și cu o prezentare bibliografică bogată a problemei, în *Propoziția subiectivă*, Ed. științifică, București, 1972.

⁵ Accepțiune pe care ne-o însușim și o folosim în prezentarea de față.

⁶ Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*: „În această categorie sînt încadrate de obicei și verbele care manifestă posibilitatea de a avea subiect o propoziție, mai rar un pronume, dar nu admit ca subiect un substantiv: *Se pare că va ploua; Asta se poate* etc.” p. 191.

Considerăm să sfera cea mai mare o au unipersonalele; toate verbele impersonale sînt unipersonale, dar nu toate verbele unipersonale sînt și impersonale. Unipersonalele includ toate impersonalele, inclusiv verbele personale utilizate monopersonal, persoana a III-a⁷.

Majoritatea gramaticilor inclusiv *Gramatica limbii române*, și a manualelor școlare indică ca verb unipersonal verbul *a trebui*⁸.

Problema verbelor unipersonale se impune să fie văzută puțin mai larg și aceasta pentru că se poate vorbi de un sistem al flexiunii verbale unipersonale, destul de bine încheiat. Punctul de vedere de la care plecăm pentru o astfel de afirmație este acela că există o sumedenie de verbe în limba română — verbe personale — care, încadrate și folosite în anumite „tipare”, segmente fixe, realiază anumite forme „unice” verbale. Ele „se flexionează”, sînt flexionate numai după persoana a III-a, în raport de regimul verbal impus sintagmatic prin pronumele personal în dativ, cele mai multe, și în acuzativ.

Ca în cazul nominalizării conjugărilor și a diatezelor și prezentarea acestor tipare se poate face tot prin infinitiv, după cum urmează:

A)	PrpD,V,Exv. → S, Pos. ⁹
----	------------------------------------

a-i conveni (cuiva — ceva)	îmi <i>convine</i> prețul ¹⁰
a-i ajunge	îți <i>convine</i> apartamentul
a (nu)-i displace(a)	ii <i>convine</i> culoarea etc.
a-i veni bine (rău, în minte etc.)	îmi <i>convine</i> că s-a schimbat
a-i sări în ochi	îți <i>convine</i> să plece
a-i face plăcere	ii <i>convine</i> ce i s-a spus etc.

⁷ Excludem cazurile cînd impersonalul e redat prin pers. I sau a II-a, prezente în zicători, proverbe, sentințe: *Bate fierul pînă-i cald*; *Să nu ne luăm după ureche* etc.

b. Înseamnă că putem „deriva” aproape nelimitat, respectînd însă tiparul sintagmatic, forme unipersonale de la verbele personale. Vezi în continuare.

⁸ Alături de acesta se dă uneori și impersonalul modal (a fi) era+conjunctivul: *Era să cad* etc.

⁹ PrpD = pronume personal în dativ; V = verb; Exv. = expresie verbală; -----→ urmează sau poate să urmeze; S = subiect; Pos. = propoziție subiectivă; C = complement; Poc. = propoziție completivă...; V,Exv.refl. = verb sau expresie verbală reflexivă; PrpA. = pronume personal în acuzativ.

¹⁰ În cazul unor astfel de segmente nu avem întotdeauna forme unipersonale „pure”. Prin prezența unui posibil subiect gramatical, apare acordul, dînd forme și de plural; adevărat însă că numai la persoana a III-a: *Îmi convine propunerea ta*; *Îmi convin părerile tale*. În cazul complinirii prin subiectivă, verbul rămîne întotdeauna la singular: *Îți convine că veni la timp*; *Îți convine că venită la timp*. (Aceasta e o dovadă în plus, dacă mai e necesar, că valoarea unei (unor) subiective din punct de vedere sintactic este de subiect pe lîngă principala de care depinde chiar dacă subiectiva are subiectul la plural sau sînt exprimate printr-un grup de subiective: *Îmi convine că ai venit și ai făcut cum ți-am spus*.)

B.)	PrpD.V,Exv. → S, C sau Pos., Poc.
-----	-----------------------------------

a-i părea (cuiva — ceva, sau de ceva)	Îmi <i>merge</i> bine mașina etc.
a (nu)-i păsa	Îmi <i>merge</i> bine cu socrii etc.
a-i sta bine (rău, în gît, pe inimă etc.)	Îmi <i>merge</i> bine dacă țin regimul
a-i da mîna	medical prescris etc.
a-i merge bine (rău, din plin etc.)	

C.)	PrpD.V,Exv.refl. → S, sau Pos.
-----	--------------------------------

a i se cădea (cuiva — ceva)	Mi <i>se cade</i> respect etc.
a i se atribui	Ni <i>se cade</i> să fim salutați etc.
a i se întîmpla	
a i se impune	
a i se năzări	
a i se sui la cap etc.	

D.)	PrpA.V,Exv. → S, sau Pos
-----	--------------------------

a-l bucura (pe cineva — ceva)	Mă <i>bucură</i> succesul tău.
a-l durea	Te <i>bucură</i> prietenii adevărate.
a-l emoționa	Îl <i>bucură</i> sosirea ta.
a-l frămînta	Ne <i>bucură</i> cînd auzim aceasta.
a-l surprinde	Vă <i>bucură</i> dacă vă spun . . .
a-l arde la inimă etc.	Îi <i>bucură</i> cînd li se acordă încredere.

Acestea sînt cele mai frecvente „contexte“ posibile de unipersonalizare. Formele unipersonale nu sînt homosintagmatice decît în puține cazuri, pe care le amintim mai jos, tocmai fiindcă ele se găsesc în fragmente fixe sau pentru că au o marcă.

Prin analogie cu *a trebui* = *trebuie*, merg și alte verbe ca *a face* = *face* (să . . .), *a merita* = *merită* (să . . .), *a rezulta* = *rezultă* (că . . .), *a urma* = *urmează* (să, că . . .) etc.

Formele verbale unipersonale, cu pronumele personal în dativ sau acuzativ, rămîn paradigmatic neschimbate. Faptul că ele se pot găsi alături de formele flexionate ale pronumelor respective a dus pe unii la complicații de ordin morfologic, adăugînd capitole noi, în tratarea noțiunilor legate de verb și au vorbit despre *Falsa conjugare reflexivă*¹¹. Au-

¹¹ Valeriu Vlad, Voichița Vlad-Budoiu, Patriciu Știrbu, *Curs practic de analiză gramaticală. Introducerea în metodică analizei gramaticale*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1970, p. 44, 55.

torii și-au exemplificat afirmațiile cu verbul *a părea*¹², „conjugat”: *îmi pare, îți pare, îi pare*. Problema ni se pare falsă și nu conjugarea, deoarece sîntem în prezența unei diateze active, a unui verb unipersonal.

Multe din verbele personale devin, se transformă în forme unipersonale prin reflexivizare. Iată la început cîteva unipersonale reflexive alături de cele active: *a putea = poate (că ...) ----- se poate (că, să ...)*¹³

a părea = pare (să, că ...) ----- se pare (că ...)

a face = face (să ...) ----- se face (să, că ...)

a merita = merită (să ...) ----- se merită (să ...) etc.

și acum numai reflexive: *a crede = se crede (că ...)*

a auzi = se aude (că ...)

a vedea = se vede (că ...)

a zice = se zice (că ...) ¹⁴ etc.

Unipersonalizarea, respectiv impersonalizarea, poate fi observată și în cazul reflexivelor formate sintagmatic cu pronumele personal în dativ: *a încredința; a i se încredința; i se încredințează etc.* (vezi mai sus C.).

Impersonalizarea în limba română e marcată prin pronumele reflexiv¹⁵ la majoritatea verbelor intransitive:

a alerga = se aleargă

a ieși = se iese

a glumi = se glumește

a ofta = se oftează

a dormi = se doarme

a trăi = se trăiește etc.

Vorbim despre o marcă a unipersonalelor în aceste exemple¹⁶, similar cazului din alte limbi. În franceză îl avem pe *il* (*il pluit*), *on* (*on dit*), *ce* (*c'était midi*). Dar și în franceză, ca în română, putem să avem și forme impersonale (unipersonale) nemarcate: *n'import*.

În limba germană, avem ca mărci pe *es* (*es schneit*, *es klingelt*, *es geht nicht*, *es gefällt mir*, *es ist dunkel*) și pe *man* (*man sieht*, *man hört*, *man isst*), iar în engleză impersonalele pot fi marcate prin *it*.

În limba rusă pot fi notate cu ajutorul morfemului *-ся* (De la *он спит* la *ему не спится*)

¹² De fapt *a-i părea*.

¹³ În acest caz pronumele reflexiv are valoare de morfem al formei impersonale.

¹⁴ În cazul reflexivelor pronominale, reflexivelor active (*a se baza*, *a se căi*, *a se cruci*, *a se deda*, *a se lăfăi*, *a se minuna* etc.), pronumele reflexiv nu mai are această valoare: (*el, ea, ei, ele*) *se bazează*, *se căiește*, *căiesc* etc. Și de aici reiese că deși formele sînt identice (*a se crede*, *a se auzi* etc. *a se baza*, *a se căi*, *a se minuna* etc.) ele derivă din subsecii de reflexive diferite.

¹⁵ Vezi nota 13.

¹⁶ De fapt aceste mărci contribuie la „impersonalizarea” formelor verbale, dar am menționat că orice impersonal este unipersonal.

În italiană impersonalele sînt marcate prin *si* (*si crede, si dice*). În caz că verbul e reflexiv, impersonalizarea se face prin morfemul *ci* (*ci si lava*). Multe dintre ele însă se formează ca în limba română: *non mi conviene, mi dispiace* etc. Ca o marcă poate fi considerată și folosirea auxiliarului *essere* la formarea timpurilor compuse, în cazul acestor verbe, pe cînd în limba franceză este folosit auxiliarul *avoir*.

În **concluzie**: Între impersonale și unipersonale este o foarte strînsă legătură; formal ele sînt identice.

Formele verbale unipersonale sînt foarte frecvente în limba română. Ele se găsesc fie marcate, fie nemarcate. Marcarea unipersonalelor nu e un caz izolat sau specific al limbii române, ci se găsește prezent și în alte limbi.

Pronumele reflexiv se poate să constituie o marcă a formelor verbale unipersonale.

Nu se poate vorbi, în cadrul verbelor (formelor) unipersonale despre o dialectă specială, aparte, în afara celor trei cunoscute.

Formele unipersonale sînt construcții ce se realizează numai sintagmatic, avînd implicații sintactice specifice.

ОДНОЛИЧНЫЕ ГЛАГОЛЫ И ФОРМЫ, УНИПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

Автор останавливается на категории одноличных глаголов и глагольных форм, мало трактованной в учебниках или грамматиках румынского языка.

Подчеркивается аналогия, достигающая идентичности в случае формы, между безличными и одноличными глаголами и показывается, что сфера одноличных глаголов больше сферы безличных. Автор показывает, что существует довольно хорошо оформленная система, при помощи которой можно осуществить униперсонализацию личных глаголов в современном румынском языке. Наиболее часто встречаются одноличные формы в неизменяющихся сегментах, в которые входит личное местоимение в дательном падеже (эти формы самые распространенные) и личное местоимение в винительном падеже. Униперсонализация может быть отмеченной или нет. Отметка одноличных глагольных форм не является единственным или характерным только для румынского языка случаем; она встречается и в других языках. В румынском языке возвратное местоимение *se* может быть знаком одноличных глагольных форм.

В дальнейшем автор подчеркивает, что нельзя говорить, в рамках одноличных глаголов, о другом залоге, кроме трех известных, как это утверждалось в отдельных работах по специальности. Автор показывает затем, что все одноличные формы являются конструкциями, которые осуществляются только синтагматически, имея специфические синтаксические последствия.

UNPERSÖNLICH GEBRAUCHTE VERBEN UND VERBFORMEN;
DIE ENTWICKLUNG PERSÖNLICHER VERBFORMEN ZU UNPERSÖNLICH
GEBRAUCHTEN VERBFORMEN IN DER RUMÄNISCHEN
GEGENWARTSSPRACHE

(Zusammenfassung)

Der Verfasser beschreibt eine Kategorie von Verben und Verbformen, die in allen Lehrbüchern und Grammatiken der rumänischen Sprache dürftig behandelt werden, und zwar die persönlich gebrauchten Verben und Verbformen.

In der Arbeit wird die formale Analogie zwischen den unpersönlichen und den unpersönlich gebrauchten Verben unterstrichen, wobei hervorgehoben wird, dass der Bereich der unpersönlich gebrauchten Verbformen viel umfangreicher als der unpersönlich ist. Der Verfasser legt fest, dass es in der rumänischen Gegenwartssprache ein gut ausgebautes System gibt, nach dem aus persönlichen Verben unpersönlich gebrauchte Verbformen gebildet werden können. Die häufigsten unpersönlich gebrauchten Verbformen trifft man in festen Fügungen mit dem Personalpronomen im Dativ und Akkusativ an.

Die Verwandlung zur unpersönlich gebrauchten Form kann markiert sein oder nicht. Die Markierung der unpersönlich gebrauchten Verbformen beschränkt sich nicht auf das Rumänische, sondern ist auch in anderen Sprachen anzutreffen. In Rumänischen kann das Reflexivpronomen *se* als Marke der unpersönlich gebrauchten Verbformen erscheinen.

Es wird unterstrichen, dass man in Falle der unpersönlich gebrauchten Verben nicht von einer gesonderten (von den drei bekannten verschiedenen) Diathese sprechen kann, wie dies gelegentlich behauptet wird.

Es wird erwähnt, dass alle unpersönlich gebrauchten Formen Bildungen darstellen, die sich nur syntagmatisch verwirklichen und spezifische syntaktische Werte aufweisen.

INFINITIVUL — PREDICAT „DEPENDENT“

ȘTEFAN HAZY

Interpretarea sintactică a infinitivului, în gramaticile noastre în general¹, din punctul de vedere al capacității sale predicative, se aseamănă vizibil cu a gerunziului², ceea ce face ca neajunsurile și inconsecvențele ce se manifestă în acest sens să nu fie nici ele mult deosebite.

În *Gramatica Academiei*, ed. a II-a, infinitivul este prezentat ca un mod ce denumește acțiunea exprimată de verb³ și care, datorită funcțiilor sintactice pe care le poate avea, ține atât de verb cît și de substantiv. Acest punct de vedere, privitor la definirea infinitivului, nu se deosebește aproape de loc de cel al gramaticilor anterioare⁴ în general.

Afirmația *Gramaticii* este unilaterală, întrucît nu sînt menționate funcțiile sintactice pe care infinitivul le poate dobîndi în calitate de verb⁵, ci numai acelea pe care le au părțile de propoziție dependente de un regent infinitiv, dar acest lucru este cu totul altceva.

Ca și gerunziul, infinitivul scurt este considerat formă nominală a verbului, mod nepersonal (nepredicativ), deși, uneori, are posibilitatea de a exprima persoana și numărul cu ajutorul subiectului sau al pronumei reflexiv⁶, avînd deci marcat — gramatical! — caracterul prin care se opune modurilor nepredicative.

¹ Dintre lucrările care acordă infinitivului un spațiu mai extins și un comentariu sintactic mai detaliat, menționez: B. Dimand, *Zur rumänischen Moduslehre*, Viena, 1904; Kr. Sandfeld și H. Olsen, *Syntaxe roumaine*, Paris, 1936; I. Iordan, *Limba română contemporană*, Buc., 1956; Finuța Asan și Laura Vasiliu, *Unele aspecte ale sintaxei infinitivului în limba română*, în SG, I, 1956, p. 98—113 și S. Berejan, *Contribuții la studiul infinitivului moldovenesc*, Chișinău, 1962.

² Vezi, în acest sens, articolul nostru: *Gerunziul — predicat „dependent“*, în „*Studia Univ. Babeș—Bolyai*“ ser. Philologia, f. 1, 1971, p. 109—119.

³ Vol. I, p. 224.

⁴ Din acest motiv nu am considerat necesar să insistăm aici asupra opiniei acestora.

⁵ Vol. I, p. 224—228.

⁶ Cf. *Gramatica...*, ed. II, vol. I, p. 216.

Gramatica mai menționează că infinitivul poate să apară cu valoarea unor moduri personale (indicativ, imperativ), înlocuindu-le, sau să substituie un gerunziu (ca în *Referatul începe prin a arăta importanța... = referatul începe arătând importanța*⁷...), fără să precizeze însă funcția pe care el o are ca rezultat al echivalenței sale cu cele două moduri personale.

Afirmația de mai sus, completată cu observația că infinitivul poate avea subiect și, folosit cu rol de imperativ, are, în mod excepțional, funcțiune predicativă⁸, ne determină să credem că sintaxa infinitivului este unul din acele capitole ale sintaxei, care — în stadiul actual al cercetărilor — sînt susceptibile de numeroase precizări, întregiri și, nu în ultimul rînd, rectificări.

Aspectul cel mai important, care este punctul de plecare al unor controverse întemeiate privind sintaxa infinitivului, îl constituie — credem — faptul dacă infinitivul poate fi considerat sau nu, în exclusivitate, formă verbală nominală și, dacă, prin urmare, funcțiile sale se limitează la cele specifice numelor sau, depășindu-le, poate avea rolul esențial — al oricărui verb — de a fi predicat (verbal, cînd e autosemantem, și nominal, cînd, fiind copulativ, mijlocește numele predicativ).

Trebuie să ne ocupăm, așadar, mai întîi de acele trăsături ale infinitivului care îl deosebesc, parțial sau total, în împrejurări sintactice determinate, de categoria numelor.

După cum se știe, caracteristicile gramaticale ale numelui se manifestă în gen, număr și caz, pe care infinitivul nu le poate avea⁹.

În opoziție cu infinitivul lung (substantiv), infinitivul scurt nu se poate articula; morfemele sale specifice, prin care se definește și se realizează, îl deosebesc de substantiv¹⁰.

Ca și gerunziul, infinitivul poate exprima categoriile gramaticale de mod, timp,¹¹ număr, persoană și diateză, recurgînd, pentru realizarea categoriei din urmă, la aceleași mijloace ca și modurile personale¹² propriu-zise, sau modul personal condiționat (gerunziul)¹³.

A considera infinitivul (precum și gerunziul) drept mod nepersonal bazîndu-ne în exclusivitate — ca gramaticile tradiționale în general — pe considerentul că îi lipsesc mijloacele morfologice pentru exprimarea persoanei și a numărului ar însemna, după părerea noastră, neglijarea, mai precis, negarea existenței mijloacelor sintagmatice¹⁴ de exprimare a acestor categorii.

⁷ Vol. I, p. 227.

⁸ Vol. I, p. 227 și vol. II, p. 96.

⁹ Cf. Ion Diaconescu, *Observații cu privire la valoarea infinitivului în limba română*, în LR. XVII (1968), nr. 2, p. 112.

¹⁰ Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 11.2

¹¹ Ele se definesc în context depinzînd de modul și timpul predicatului cu care infinitivul este în relație.

¹² Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 113.

¹³ Vezi observațiile noastre privitoare la valoarea modului gerunziu în *art. cit.*, p. 114—118.

¹⁴ Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 113.

Ni se pare cu totul justificat, prin urmare, că unii specialiști pun sub semnul întrebării sau chiar contestă caracterul exclusiv nepersonal (nepredicativ) al infinitivului, considerându-l apt de a avea (în anumite situații) rol de predicat.¹⁵

Trăsăturile care evidențiază caracterul în primul rînd verbal al infinitivului, depărtîndu-l de clasa numelor¹⁶, sînt destul de numeroase și suficient de convingătoare pentru a ne permite să-l privim diferențiat și să-l calificăm, în funcție de existența sau absența unor caracteristici definitorii ca atare (vezi mai jos).

Dăm cîteva trăsături ce reliefează caracterul său preponderent verbal:

1. Infinitivul exprimă ideea de proces, acțiunea în desfășurare, putîndu-se referi, prin mijloace sintagmatice la persoană și număr.

2. Determinanții infinitivului nu sînt legați de natura sa nominală,¹⁷ pe care i-o acordă gramaticile, ci de cea verbală, ceea ce dovedește în plus că infinitivul este, înainte de toate, o formă verbală.¹⁸

3. O caracteristică a verbelor în general constă în aceea că li se pot subordona formele atone ale pronumelor personale¹⁹ în dativ²⁰ și acuzativ.

4. Infinitivul cunoaște flexiune analitică prin prepoziții, ceea ce îl apropie de categoria numelui, dar nu le face identice, întrucît, în timp ce numele poate fi precedat de orice prepoziție, infinitivul nu le poate primi decît dacă între el și prepoziție apare *a*. Construcții de tipul *prepoziție + infinitiv* (*spre, la, pentru + merge* etc.) sînt nereperate în limba română.²¹

Acest fapt dovedește convingător că afirmația lui S. Pușcariu²², conform căreia *a*, înaintea infinitivului, trebuie considerat morfem — ca și *să*²³, înaintea conjunctivului — este pe deplin întemeiată.

¹⁵ Cf. Lecca Morariu, *Morfologia verbului predicativ român*, în „Codrul Cosminului”, 1924, I, p. 43—48; Ion Diaconescu, *art. cit.* și A. M. Muhiu, *Funkcionalnyj analiz sintaksiceskich elementov*, Moskva—Leningrad, 1964.

¹⁶ În limba veche chiar și infinitivul lung avea valoare verbală (vezi Ion Diaconescu, *Infinitivul lung în secolul al XVI-lea*, în SCL, XVIII (1967), nr. 4, p. 441—442), dar a fost concurat de forma scurtă.

¹⁷ Cf. Ion Diaconescu, *Observații...*, p. 114.

¹⁸ În acest sens pledează și afirmația lui I. Iordan, V. Guțu-Romalo și Al. Niculescu (vezi *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Ed. Științifică, Buc., 1967, p. 203—206), potrivit căreia infinitivul guvernează morfemele de nominativ, dativ și acuzativ.

¹⁹ Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 114.

²⁰ Formele neaccentuate în dativ pot apărea și în dependența unui substantiv (*cartea-ți...*), avînd funcție de atribut pronominal în dativ. Vezi *Gramatica...*, vol. I, p. 141—142; vol. II, p. 133—134 și Flora Șuteu, *Atribut pronominal sau complement indirect?*, în LR XI (1962), nr. 3, p. 267—276.

²¹ Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 115.

²² Cf. *Limba română*, Buc., 1940, p. 59 și S. Gr. Berejan, *Asupra prepoziției a cu infinitivul*, în CL III (1958), nr. 3, p. 108.

²³ Vezi, în acest sens, articolul nostru: *O conjuncție devenită morfem?*, în Studia Univ. Babeș—Bolyai, ser. Philologia, f. 2, p. 87—92.

5. Folosirea prepozițiilor nu este o caracteristică numai a verbelor la infinitiv, ci și a celor la conjunctiv, fapt ce confirmă că cele două moduri pot fi — pe plan sintagmatic — sinonime și că prezența prepozițiilor nu constituie în mod necesar o marcă a valorii nominale a cuvântului însoțit.²⁴

Datorită acestei echivalențe dintre infinitiv și conjunctiv — ea făcând posibilă înlocuirea, în limba contemporană, a infinitivului cu conjunctivul²⁵ — se poate constata un paralelism între aceste două moduri și în ce privește formele lor de perfect: *a fi mers* — *să fi mers*, ele deosebindu-se numai prin opoziția morfemelor lor modale specifice.²⁶

Trăsăturile enumerate mai sus (la 1, 2, 3, 4, 5) ne permit să afirmăm că infinitivul — formă invariabilă a verbului, ce denuiește sau exprimă o acțiune posibilă, realizabilă (ca și conjunctivul) — nu poate fi privit în exclusivitate drept formă verbală nominală și, implicit, nepredicativă, iar tratamentul său sintactic, sub aspectul valorii sale predicative sau nepredicative, trebuie privit și el diferențiat, avînd ca temelie criterii (morfologice și sintagmatice) precise.

Considerăm că infinitivul dobîndește valoare predicativă:²⁷

1. cînd, la nivelul propoziției, intră în relație cu un N_1 ²⁸ propriu lui²⁹, care poate fi:

a) exprimat:

...îi arată conacul..., în care locuia arendașul Cosma Buruiană și care fusese casă de argați înainte de a se sărămiți **domeniul**. L. Rebreanu, R.I., p. 71.

Colonelul a fost omorît în zorii zilei, cu cîteva clipe înainte de a vedea **noi**... pe inamic... Camil Petrescu, U., p. 264.

b) neexprimat:

la să mai meargă la cizmar cu ea, înainte de a se strica (pingeaua) mai rău. L. Rebreanu, R.I., p. 55.

El procură fiecăruia tihnită mulțumire sufletească de a se ști (fiecare) superior. Camil Petrescu, U., p. 294.

2. cînd, la nivelul frazei, predicatul regent, verbal sau nominal, este impersonal și, ca urmare, N_1 — numai al infinitivului — poate fi:

²⁴ Cf. Ion Diaconescu, art. cit., p. 115.

²⁵ Cf. B. Dimand, op. cit.; I. Iordan, op. cit., p. 417, și M. Vulpe, *Repartiția geografică a construcțiilor cu infinitivul și cu conjunctivul în limba română*, în FD, V, 1963.

²⁶ Cf. Ion Diaconescu, art. cit., p. 117.

²⁷ Construcțiile de tipul *are cine te hrăni* etc. nu le luăm în discuție, întrucît pe acestea le considerăm rezolvate de Ion Diaconescu (vezi *Propoziția relativă infinitivală*, în AUB, 16, 1967, p. 147—155).

²⁸ Pentru accepțiunea în care folosim termenul N_1 , vezi D. D. Drăsoveanu, *O clasificare a cazurilor, cu aplicare în problema posesivelor*, în CL, XIV, (1969), nr. 1, p. 77—81.

²⁹ Considerentele gramaticale privitoare la condiționarea valorii predicative prin existența unui N_1 le-am expus în *Gerunziul...*, p. 113—114.

a) exprimat:³⁰

O să-ți fie groază a mai ieși tu noaptea la uliță. I. Slavici, P., p. 90.

b) neexprimat:

*A încasa (eu) rata a doua . . . , a aranja (eu) cu Dumescu . . . polița . . . erau treburi care . . .*³¹ L. Rebreanu, R. I., p. 38.

Era nevoie a cumpăra cai din staturile vecine. C. Negruzzi, I., p. 36.

Infinitivul este substituibil și în această situație cu conjunctivul, subiectul rămânând nedeterminat.³²

3. când numele predicativ (Np) este raportat la un N₁, propriu sau coincident³³ cu al predicatului („independent“³⁴) la mod personal propriu-zis, printr-un auxiliar sintactic (Vc₂) la infinitiv:

Ca și celălalt, Timurlenc . . . nu părea a fi decît un vîrtej de distrugere. M. Sadoveanu, V., p. 23.

Așa că Domnul meu nu încetează, cît îi stă sus fruntea, de a fi soldatul lui Dumnezeu. M. Sadoveanu, V., p. 175.

4. când numele predicativ mijlocit de un Vc₂ (la infinitiv) apare drept propoziție subiectivă³⁵ (cu subiect exprimat sau neexprimat) a unui predicat regent impersonal:

A fi cineva autor în veacul nostru nu e o meserie cu care să se hrănească. Heliade, O.I., p. 253.

A deveni campion nu-i ușor.

5. când apare cu valoare de imperativ,³⁶ afirmativ sau negativ, comunicarea avînd caracter general și impersonal:

A nu se trece strada la semnalul roșu!

A nu călca iarba!

Infinitivul în propozițiile imperative poate fi substituit atît cu conjunctivul, cît și cu imperativul.

Infinitivul în situațiile descrise la 2. a, c, 3. și 4. apare, în limba contemporană, deosebit de rar,³⁷ manifestîndu-se tendința de a fi înlocuit de conjunctiv, care s-a impus în aceste situații în defavoarea infinitivului.

În afara situației de sub 5, infinitivul unui verb autosemantem apare ca mod personal (predicativ) dependent — ca și gerunziul —, deoarece numai în relație cu un alt predicat „independent“ și raportat la un N₁

³⁰ Cazurile acestea sînt extrem de rare.

³¹ Exemplu citat și în *Gramatica Academiei*, ed. II, vol. I, p. 224.

³² Pentru exprimarea subiectului nedeterminat, vezi *Gramatica* . . . , vol. II, p. 93—94.

³³ Motivele care ne-au determinat să considerăm că predicatul nominal II poate avea subiect coincident cu al regentei le-am expus în *Gerunziul* . . . , p. 115—116.

³⁴ Folosim termenul *independent* pentru propozițiile al căror predicat este exprimat prin mod personal propriu-zis.

³⁵ L. Iacob se ocupă de aceste construcții (vezi *Precizări în legătură cu delimitarea subiectului în propoziție*, în LR, VII (1958), nr. 2, p. 52), dar — spre deosebire de noi — le consideră nepredicative.

³⁶ Situație menționată și de *Gramatică* . . . , vezi vol. I, p. 227 și Ion Diaconescu, *Observații* . . . , p. 119.

³⁷ Într-o fază mai veche a limbii, fenomenul a fost încă frecvent.

propriu lui³⁸ dobîndește această valoare, a cărei „actualizare“ este, prin urmare, sintactic condiționată.

Cînd însă infinitivul verb autosemantem se referă la subiectul predicatului „independent“, el își menține valoarea de mod nepersonal (generalizată în gramatică), întrucît referirea lui la N_1 este pur logică și nu se materializează prin prezența indicilor gramaticali, ca în cazul conjunctivului, a cărui desinență personală indică subordonarea sa față de N_1 neexprimat. În aceste împrejurări, infinitivul are valoarea unei părți secundare de propoziție, raportîndu-se la N_1 doar prin intermediul predicatului și prezentînd, din punct de vedere gramatical, exact aceeași situație pe care o au toate complementele și atributele. Or, acestea fiind dependente de predicat, iar predicatul de subiect, ele se referă indirect (!) la acesta din urmă (organizîndu-se în jurul acestui „nucleu“ al propoziției), fără ca referirea să fie gramatical marcată.

Subordonarea propozițiilor infinitivale dependente se realizează fie prin morfemul modal *a*, fie cu ajutorul elementelor relaționale, de tip subordonator, pe care le găsim și în cazul conjunctivului, cu singura deosebire că, în locul morfemului modal al infinitivului, ele se combină cu morfemul *să* (*Nimic nu e mai plăcut decît a citi o carte bună = decît să citești...*).

Propozițiile infinitivale notate la 5 sînt independente, ele nepresupunînd existența vreunui predicat supraordonat. Independența infinitivului predicat se explică prin aceea că apare în locul imperativului (sau al conjunctivului cu valoare de imperativ), care, din punct de vedere gramatical, constituie un enunț nesubordonat.

Funcțiile sintactice³⁹ ale propozițiilor infinitivale dependente sînt în general identice cu acelea ale propozițiilor cu predicatul la conjunctiv.

În concluzie reținem:

1. Forma invariabilă a infinitivului nu anulează în toate împrejurările capacitatea sa de a dobîndi valoare de mod personal.

2. Din punct de vedere sintactic, valoarea infinitivului trebuie privită diferențiat.

3. Infinitivul este predicativ (predicat dependent) cînd se află într-una din relațiile:⁴⁰

- a) $[S_1(a \leftrightarrow b) \sim P_1(V \leftrightarrow N)] \approx [S_2(a \leftrightarrow b) \sim P_2]$
- b) $[P_1(V \leftrightarrow N) \text{ I}] \approx [S_2(a \leftrightarrow b) \sim P_2]$
- c) $[S_1 \leftrightarrow S_3(a \leftrightarrow b) \sim P_1(V \leftrightarrow N)] \approx [S_2 \leftrightarrow S_3(a \leftrightarrow b) \sim Vc_2 \rightarrow Np]$
- d) $[P_1(V \leftrightarrow N) \text{ I}] \approx [S_2(a \leftrightarrow b \leftrightarrow c) \sim Vc_2 \rightarrow Np]$
- e) $[S_2(c) \sim P_2(V \leftrightarrow N)]$

³⁸ Exceptînd situațiile descrise la 3 și 4.

³⁹ Problema se situează în afara obiectivelor urmărite aici de noi, de aceea nu le luăm în discuție. Vezi, în acest sens, Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 120—121.

⁴⁰ Pentru simboluri, vezi *Gerunziul...*, p. 118. Aici mai adăugăm: V = verbal; N = nominal; I = impersonal.

4. Dacă trăsăturile relațiilor *a*, *b*, *c*, *d*, *e* nu se realizează, infinitivul este mod nepersonal (nepredicativ), avînd rolul unei părți secundare de propoziție.

5. Din 1, 2, 3 *a*, *b*, *c*, *d*, *e* și 4 rezultă că infinitivul scurt (ca și gerunziul) trebuie tratat atît la sintaxa frazei, cît și la cea a propoziției.

ИНФИНИТИВ — „ЗАВИСИМОЕ” СКАЗУЕМОЕ

(Резюме)

Автор обсуждает аспект многочисленных вопросов, поднимаемых инфинитивом в румынском языке, а именно аспект его предикативной способности, ограниченной и определенной контекстом.

Автор статьи показывает, что глаголы в инфинитиве надо рассматривать дифференцированно, что это наклонение нельзя считать исключительно неличным (непредикативным) и, следовательно, существуют контекстные положения, в которых глаголы в инфинитиве приобретают роль сказуемого, а именно „зависимого сказуемого”.

L'INFINITIF — VERBE „DÉPENDANT”

(Résumé)

L'auteur discute un aspect des nombreux problèmes posés par l'infinitif roumain, à savoir celui de sa capacité prédicative, limitée et déterminée par le contexte.

De l'étude il résulte que les verbes à l'infinitif doivent être interprétés d'une façon différenciée, que ce mode verbal ne peut être considéré comme exclusivement non-personnel et que, par conséquent, il y a des situations contextuelles dans lesquelles les verbes à l'infinitif acquièrent un rôle de verbe „dépendant”.

UN PROCEDEU STILISTIC AL EXPRIMĂRII ORALE VALORIFICAT ÎN STILUL ARTISTIC

C. MILAȘ

Contribuțiile din ultimul timp scot în evidență faptul că procesul comunicării lingvistice se realizează pe baza unui complex de funcții ale codului — limba — care concură la transmiterea în condiții optime a mesajului. Comunicarea, orală sau scrisă, deși implică întregul complex de funcții, nu valorifică simultan în măsură egală toate funcțiile limbii, ci, avînd în vedere mesajul concret, una dintre funcții reprezintă dominantă, avînd rol preponderent, celelalte nemaiavînd decît o participare secundară¹.

Întrucît lingvistica studiază mecanismul comunicării prin limbă, și cum orice act de vorbire presupune o serie de factori constitutivi (emittor, receptor, cod etc.) care determină, în ultimă analiză, funcțiile limbajului, urmează că cercetarea lingvistică trebuie să cuprindă toate funcțiile limbii, ca manifestări concrete, individuale, ale comunicării, chiar dacă unele funcții, de pildă cea poetică, prezintă elemente care depășesc limitele lingvisticii, intrînd în sfera semioticii generale².

Este evident că în orice comunicare se manifestă alături de alte funcții și cea expresivă (poetică) a limbii printr-o anumită doză de expresivitate care poate varia de la gradul zero spre un grad maxim³. Deci funcția poetică se regăsește atît în vorbire (exprimarea orală), cît și în scriere (exprimarea scrisă). Aspectele (scris și oral) ale comunicării, deși sînt în raport de intercondiționare, prezintă caracteristici distincte generate de condițiile specifice în care se realizează fiecare aspect.

Exprimarea orală este mai mobilă, ea oferind spontaneității vorbitorului posibilități mult mai largi de a se desfășura decît cea scrisă. Libertatea de mișcare a vorbitorului în minuirea instrumentului său lingvistic

¹ Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, culegere de articole, București, 1964, p. 88.

² Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, p. 84.

³ Cf. Ion Coteanu, *Locul stilului artistic în limba literară*, în „Limba română”, X, 1961, nr. 2, p. 146.

— limba — este superioară, întrucît acesta are libertatea de a adapta mijloacele lingvistice la scopul imediat (momentan) al comunicării, sacrificînd ceea ce i se pare inutil în împrejurările concrete ale actului vorbirii. În exprimarea scrisă libertatea de mișcare este îngrădită de o serie de canoane cu misiunea de a suplini rolul unor factori existenți obiectiv în exprimarea orală (gestul, situația, intonația⁴), dar care dispar în cea scrisă. În stilul artistic, de exemplu, libertatea de mișcare este mult limitată și de caracteristica numită permanența mesajului⁵ al cărei efect în exprimarea orală este incomparabil diminuat⁶.

De aici decurge o anumită inegalitate în ce privește raporturile de interferență dintre cele două aspecte. Exprimarea scrisă preia („împrumută“) cantitativ mai mult din exprimarea orală; procesul invers, de la scriere spre vorbire, este, din acest punct de vedere, mai puțin important, întrucît inovațiile⁷ sînt net superioare, cantitativ, în exprimarea orală în raport cu cea scrisă. Este adevărat că elementele selectate din exprimarea orală, o dată intrate în stilul artistic, primesc de multe ori funcții și valori stilistice necunoscute sau, cel puțin, nerelevante pînă atunci, dar acest lucru nu infirmă potențele lor expresive anterioare. În fond tocmai valoarea expresivă favorizează extinderea lor și în stilul artistic, unde fenomene lingvistice aparținînd anterior altei variante stilistice a limbii, „populare“ sau „regionale“, pot primi treptat statutul de „literare“.

În cele ce urmează ne vom opri asupra unui procedeu stilistic, specific sintaxei vorbite, intrat deja în patrimoniul creației culte, ceea ce a avut consecințe pozitive asupra potențelor expresive ale acestuia: anume îmbinările sintactice de tipul: pronume interogativ-relativ + a și/l + pronume (adjectiv) sau adverb relativ → (*cine știe cine, ... ce, ... care, ... unde etc.*).

Îmbinările sintactice de acest tip sînt rezultatul unui proces complex a cărui desfășurare a fost favorizată de dubla funcție sintactică a pronumelor și adverbelor relative⁸.

De remarcat este modul cum, pe baza posibilităților pe care sistemul de funcționare a limbii le oferă, vorbitorii, în procesul comunicării, adap-

⁴ Semnele grafice utilizate tocmai în scopul suplinirii caracteristicilor orali-tății. (!) de exemplu, realizează acest lucru cu totul aproximativ.

⁵ Cf. Michael Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică*, culegere de articole, București, 1964, p. 65, 67.

⁶ Permanența mesajului acționează și în exprimarea orală, bineînțeles, în funcție de varianta stilistică a limbii. Limitele impuse de permanența mesajului apar mai evident în creația artistică populară, dar și aici libertatea de inovație, de adaptare a formei și conținutului comunicat este destul de mare, pe cînd în creația cultă, o dată procesul creator încheiat, schimbarea este, practic, interzisă.

⁷ Avem în vedere inovațiile cu tendință de generalizare sau care devin, cel puțin, colective, în opoziție cu inovațiile din stilul artistic care rămîn, în majoritatea lor covârșitoare, individuale.

⁸ În esență structurile noastre reprezintă una din formele de manifestare a principiului economiei lingvistice, întrucît nu e vorba de o îmbogățire a limbii cu material lingvistic nou, ci numai de o reorganizare a expresiei — deci formală — în scopul de a exprima un conținut semantic nou, eventual nuanțe semantice noi sau care, anterior, erau exprimate mai confuz.

tează mijloacele lingvistice la necesitățile impuse de transmiterea informației, ceea ce duce treptat la crearea unor noi mijloace de expresie, cum sînt îmbinările citate. Ele reprezintă, în fapt, numai o reorganizare a materialului existent în limbă, o nouă posibilitate de dispunere sintagmatică a acestuia. În esență, fenomenul sintactic în discuție, așa cum apare în limba actuală, privește procesul de perfecționare și amplificare a valorilor expresive, sesizabil în textele de limbă română — de la cele vechi spre cele actuale —, ale modalității de construire a propoziției interogative indirecte. Întrucît stabilirea vechimii acestei modalități din sintaxa limbii române nu intră în obiectul lucrării de față, ne vom limita numai la menționarea aceluia stadiu din dezvoltarea ei care a permis ulterior, prin reorganizare sintagmatică, crearea unei îmbinări cu funcții semantice și stilistice deosebite. Concret, este vorba de posibilitatea pe care o au vorbitorii de a omite, în anumite condiții sintactice, verbul propoziției interogative indirecte. Condiția primordială este ca interogativa indirectă să fie așezată înaintea regentei sale. La cronicari, de pildă, aceasta este topica preferată: **Pricina pentru ce** — *nu sã găsește scris nici de ai noștri, nici de striini* (p. 227)⁹; ... *l-au mazilit și l-au trimis surgun la Eghipei — pentru ce nu sã știe, cã nimeni n-au scris* (p. 290); ... *și i-au tăiat nasul, den ce pricină noi nu știm* (p. 406).

Deși trunchiat, un asemenea enunț este decodat cu ușurință grație dublei funcții sintactice a pronumelor și adverbilor relative cu care se introduce interogativa indirectă al cărei predicat este omis. Pronumele și adverbele respective avînd și funcție de conective cu regim verbal personal¹⁰ cer după ele un asemenea verb. Exprimarea orală permite vorbitorilor ca pornind de la dubla funcție sintactică a pronumelor și adverbilor relative să suprimе verbul pe care ele îl cer în mod normal, transformînd astfel funcția relațională a acestora într-una de evocare, de sugere a verbului omis, și, cum exprimarea orală implică, de obicei, dialogul, acesta devine mediul cel mai favorabil pentru subînțelegerea verbului respectiv. (— *Știi ce face?* — *Nu știu ce face* sau *Nu știu ce...*). Omisiunea verbului regizat de relativele în discuție este normală și în spiritul limbii. Însăși absența verbului obligă la subînțelegerea sa, fiind ușor sesizată de orice vorbitor (și completată mental), încît nu dăunează comunicării, ci, dimpotrivă, accelerează ritmul ei. Funcțiile stilistice, cum reiese din exemplele citate mai sus, sînt încă relativ sărace. Ulterior însă, succesiunea: pronume (adverb) relativ [verb subînțeles] + verbul regent al interogativei indirecte (de obicei, un verb de informare¹¹) a fost modificată. Astfel, s-a renunțat la omiterea verbului subordonatei în favoarea exprimării sale concrete în enunț. Dar ceea ce constituie originalitatea

⁹ Exemplele ilustrative sînt excerptate din antologia *Cronicari munteni*, ediție îngrijită de Mihail Gregorian, studiu introductiv de Eugen Stănescu. București, 1961. Paginația dată în paranteză trimite la vol. I al acestei antologii.

¹⁰ Cf. D. D. Drașoveanu, *Observații asupra cuvintelor relaționale*, în „Cercetări de lingvistică”, XIII, 1968, nr. 1, p. 21.

¹¹ Cf. și Rodica Ocheșeanu, *Observații asupra propoziției interogative indirecte*, în *Studii de gramatică*, vol. III, București, 1961, p. 154.

modificării este așezarea verbului regizat la stînga verbului regent, iar a conectivului în dreapta celor două verbe, ajungîndu-se la o dispunere sintagmatică de tipul: verb regizat + verb regent + element subordonator *face (nu se) (cine) știe ce, ... care, ... unde ...*. Funcția de conectiv a relativului final trimite la un verb. Întrucît în enunțul nostru ocurența altui verb în afara celui inițial (*a face*) după relativul *ce* etc. este imposibilă¹², urmează că *a face* reprezintă verbul cerut de conectivul respectiv care, în acest caz, îl regizează de la stînga la dreapta¹³.

S-au format astfel ceea ce *Gramatica limbii române* numește „expresii cu sens nehotărît”, denumire pe care o putem accepta numai pentru unul din aspectele sintagmatice ale îmbinărilor sintagmatice în discuție. Avînd în vedere dubla funcție sintactică a relativelor (pronume, adverbe), îmbinările sintactice pe care le formează acestea cu verbul *a ști* pot fi considerate, după părerea noastră, expresii¹⁴ sintactice dubitative numai dacă relativele își pierd calitatea de conective, funcționînd numai ca adverbe sau pronume, fie și cu valoare adjectivală. În asemenea cazuri ele se raportează la un substantiv ca în: *înaintașii noștri fac centrări fără cine știe ce șanse de reușită; vorbim de un lucru fără cine știe ce importantă*.

Dacă însă îmbinările sintactice *cine știe ce, care* etc. regizează un verb ca în exemplele: *și-mi spunea că cine știe ce va mai face; Nu-i păsa lui de nu știu cine ar fi fost*¹⁵, dată fiind menținerea funcției de conective a relativelor, credem că e preferabil să considerăm îmbinările în discuție construcții sintactice dubitative.

Construcțiile sintactice dubitative *cine știe, ... cine, ... ce, ... unde* etc. pot fi urmate atît de propoziții necircumstanțiale, cît și de propoziții circumstanțiale. Dar indiferent de felul propozițiilor introduse, construcțiile dubitative s-au specializat pentru exprimarea unui conținut semantic foarte complex cuprinzînd, printre alte valori, imposibilitatea, mîmată sau reală, a vorbitorului de a concretiza logic agentul sau obiectul acțiunii, modalitatea acesteia sau, dimpotrivă, posibilitatea realizării unei largi perspective temporale și spațiale etc. Din punct de vedere stilistic, ele reprezintă unul din cele mai importante mijloace sintactice de care dispune subiectul vorbitor pentru a realiza ceea ce Boris Cazacu numește

¹² Enunțuri ca **face cine știe (nu se știe) ce vorbește, merge, scrie* etc. nu sînt reperabile în limba română.

¹³ Pentru legătura sintactică de la stînga la dreapta, v. D. D. Drașoveanu, *Legături sintactice de la stînga la dreapta*, în „Cercetări de lingvistică”, XIV, 1969, nr. 2, p. 245—246.

¹⁴ Asupra noțiunii de expresie, v. Florica Dimitrescu, *Locuțiunile verbale în limba română*, București, 1958, p. 62 și urm. Expresiile sintactice dubitative pot fi chiar substantivate prin articulare nehotărîtă, cum apar de ex. la Eminescu „... e un nu știu ce și un nu știu cum”.

¹⁵ Petre Ispirescu, *Opere*, București, 1969, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Aristița Avramescu, studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, vol. I, p. 173.

mesaj deschis¹⁶, lăsînd interlocutorului libertatea aproape nelimitată pentru închiderea acestuia. Acest mijloc preluat, și exploatat în stilul artistic, a fost transformat de scriitori într-o subtilă posibilitate de sugerare a oralității. Ion Creangă, deși nu este unicul, integrîndu-se vorbirii, redă în scris ritmul și fluența acesteia relevînd o dată mai mult rafinatul său simț al limbii. Pentru a sugera intonația adecvată a îmbinării *cine știe cum*, Creangă o rupe de verbul regizat, dîndu-i astfel o existență „autonomă” care-i potențează expresivitatea prin posibilitatea laxă pe care o oferă lectorului de a completa enunțul prin actualizarea valenței relaționale a adverbului *cum*: ... *și pînă să mă ajungă*, eu de frică, *cine știe cum*, am izbutit de m-am îngropat (*Opere*, vol. I, p. 156)¹⁷. Creangă, intuind diferențele intonaționale cele mai fine, opune variantele care conțin pronumele *cine* (cu valoare exclamativă: *cine știe ce*, ... *cum* etc.) variantelor din care acesta lipsește, obținînd o variație a tonalității extrem de subtilă, cu coborișuri și urcușuri line, întrerupte brusc, în momente neașteptate, realizînd un zigzag care înregistrează aproape de perfecțiune curbele intonației vorbirii reale. Iată două exemple: ... *și după ce facem noi trebușoara asta, nu știu cum, mătușa se încîlcește prin cînepă* (p. 180)¹⁸; *Dar cînd auzeam de legănat copilul, nu știu cum îmi venea* (p. 187)¹⁹.

Actualizarea legăturii de la stînga la dreapta, prin implicațiile pe care le aduce în organizarea lingvistică a enunțului, sporește la maximum expresivitatea acestuia, mai ales în cazul circumstanțialelor, unde caracterul deschis al mesajului realizează o perspectivă cu limite foarte vagi sau chiar nelimitată în timp și spațiu. Absența unor jaloane care să segmenteze extinderea spațială-temporală, s-o fragmenteze, și astfel s-o concretizeze, facilitează trecerea graduată de la prezentul temporal și local spre adîncimi imemoriale, infinite, aproape de necuprins cu mintea omească, încît, la anumite proporții, perspectiva reală atinge perspectiva ireală, fantastică. Frecvența mare a structurilor lingvistice menționate, în literatura cu caracter istoric sau în aceea care prezintă eroi și evenimente hiperbolizate atestă tocmai această capacitate de sugestionare a mijloacelor discutate. Reținem aici cîteva exemple grăitoare: *Era unul dintre semnele de vestire a vremii. Căci astfel de stîlpi și astfel de roți se ridicau din deal în deal, cu vedere de pe o movilă mai înaltă la o altă de cine știe de pe unde*²⁰. *Îmi vorbi apoi despre feluritele soiuri de rațe sălbatice, de la cele mai mititele și iuți ca rîndunelele, care trăiesc la vâdurile Moldovei, pînă la Gotce și alte soiuri mari și rare, care vin numai primăvara de prin depărtate smîrcuri, cine știe de unde, de la marginea*

¹⁶ Cf. Boris Cazacu, *Mesaj poetic închis și mesaj poetic deschis (Pe marginea operei lui Tudor Arghezi)*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XIX, 1968, nr. 5, p. 463—467.

¹⁷, ¹⁸, ¹⁹ Ion Creangă, *Opere*, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș. Studiu introductiv de Iorgu Iordan, București, 1970, vol. I. Citatele sint selectate în succesiune de la p. 156, 180 și 187.

²⁰ Cf. Eugen Boureanu, *Vijelia*, București, 1969, p. 67.

*lumii*²¹. Adică nu l-a zidit, ci l-a renoit, că de zidit a fost zidit de nu știu cîți amar de ani²².

Desigur, nu se poate face abstracție de aportul semantic al diferitelor unități lexicale din componența unui context sau altul în care apar construcțiile noastre în ce privește expresivitatea. Dar se vede clar în exemplele citate rolul important pe care-l are structurarea lingvistică a expresiei.

Construind, de exemplu, segmentul cuprins în ultimul citat într-o manieră care să urmărească în special comunicarea ideii ce stă la baza lui *nu știu de cîți amar de ani a fost zidit*, se observă sărăcirea substanțială a expresivității. Accentul principal, în acest caz, cade pe negarea verbului regent, prin care se recunoaște o anumită ignoranță în ce privește vechimea construcției. Expresivitatea se relevă acum numai prin îmbinarea sintactică cu valoare superlativă *amar de ani*. În structura din text însă, intercalarea verbului între prepoziția *de* și adjectivul relativ *cîți*, provoacă deplasarea accentului spre relativ, slăbind prin aceasta poziția verbului, care pare comprimat între *de* și *cît*, încît se creează impresia că nu se mai insistă atît asupra ignorării de către vorbitor a unei anumite realități, ci asupra vechimii impresionante a construcției, căci această idee apare în prim plan. Așezarea verbului regizat prin *de cîți* la stînga verbului regent mărește această impresie datorită aparentei rupturi a legăturii dintre *a fost zidit* și adjectivul relativ (*de cîți*), reliefindu-se mai pregnant valoarea adjectivală a pronumelui, cu nuanță superlativă²³, susținută sau, mai bine zis, impregnată cu această valoare, în contextul nostru, de îmbinarea *amar de ani*.

În concluzie subliniem caracteristica esențială a construcțiilor sintactice dubitative *cine știe cine, ... ce, ... unde* etc., faptul că acestea s-au specializat pentru exprimarea sintactică a unor valențe stilistice complexe, în special pentru a marca nedeterminabilul semantic, în conformitate cu intenția sau imposibilitatea subiectului vorbitor de a preciza agentul, pacientul sau circumstanțele acțiunii.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ УСТНОГО ВЫРАЖЕНИЯ, ИСПОЛЬЗОВАННЫЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕ

(Резюме)

Автор занимается аспектом интерференции между стилями румынского языка. Выявляется сложный и постоянный процесс обогащения стилистических возможностей, а также возможностей синтаксической организации языка путем перераспределения содержащихся

²¹ Cf. M. Sadoveanu, *Opere*, vol. 7, p. 309.

²² Cf. Ion Popovici-Bănățeanu, *Din lumea meseriașilor*, București, 1909, p. 166.

²³ În legătură cu această valoare, v. bogatele observații făcute de G. h. N. Dragomirescu și Maria Gabrea, în *Soluții și observații privitoare la analiza frazelor propuse*, „Limba română”, XII, 1963, nr. 5; XIV, 1965, nr. 1, p. 113—117.

в нем элементов. В этом смысле автор описывает относительно неизвестный синтаксический факт: *синтаксические конструкции, выражающие сомнение*, исходя из их начальной стадии — косвенные вопросительные предложения (конструкции типа *cine ştie cine, cine ştie ce, ... unde*).

Новая синтаксическая организация обладает более разнообразным диапазоном выразительных стилистических возможностей, благодаря тому, что, с точки зрения конотации, она предоставляет говорящему почти неограниченную свободу дополнять и толковать семантическое содержание сообщения.

UN PROCÈDE STYLISTIQUE DE L'EXPRESSION ORALE VALORIFIÉ PAR LE STYLE ARTISTIQUE

(Résumé)

Dans cette étude l'auteur relève un aspect de l'interférence des styles de la langue roumaine. On met en relief le processus complexe et continu d'enrichissement des potentialités stylistiques et de celles d'organisation syntaxique de la langue par une redistribution des éléments qu'elle contient. En ce sens, l'auteur choisit et décrit un fait syntaxique relativement inédit: les *constructions syntaxiques dubitatives*, partant du stade incipient de celles-ci — les propositions interrogatives indirectes — (constructions de type *cine ştie cine, cine ştie ce, ... unde*).

La nouvelle organisation syntaxique possède une gamme beaucoup plus variée de possibilités stylistiques, expressives, grâce au fait que, du point de vue conotatif, elle laisse au parleur la liberté, presque sans limites, de compléter et interpréter le contenu sémantique du message.

PROBLEMA CLASIFICĂRII TOPONIMELOR ROMÂNEȘTI DUPĂ ORIGINE

E. JANITSEK

1. La baza diferitelor clasificări ale numelor topice stau criterii care corespund dintr-un anumit punct de vedere analizei toponimelor unei regiuni sau ale unei țări. Astfel, tipurile de clasificare a numelor topice pot fi diferite, deoarece și scopurile clasificării sînt deosebite.

Cu toate acestea, în literatura de specialitate s-au cristalizat două tipuri principale de clasificare, la baza cărora stau ori criterii semantice ori criterii formale.

Gruparea toponimelor după criteriul semantic este folosită, în afară de lingviști, îndeosebi de către istorici, geografi și etnografi, avînd ca scop elucidarea, clasificarea sensurilor actuale sau istorice ale numelor topice, iar această clasificare este legată de studiul semantic și etimologic al toponimelor¹.

Gruparea toponimelor, după formanți gramaticali, se folosește în primul rînd de lingviști, mai puțin de istorici, deși nu se poate nega valoarea acesteia pentru cercetările istorice. Acest tip de clasificare ne oferă o serie de date valoroase despre formarea și înrudirea numelor topice, ceea ce reprezintă o importanță deosebită în domeniul cercetării toponimelor care și-au pierdut conținutul semantic².

¹ Clasificarea semantică se folosește frecvent în diferite lucrări de toponimie, ca de pildă: Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963; G. Kisch, *Siebenbürgen im Lichte der Sprache*, Sibiu, 1929; G. Kisch, *Das Banat im Spiegel der Sprache*, Timișoara, 1928; I. A. Candrea, *Probleme de toponimie*, București, 1931; Șt. Hrabec, *Nazwy geograficzne Huculszczyzny*, Cracovia, 1950 etc. Elemente din acest sistem de clasificare se pot găsi și în lucrările lui N. Drăganu și Al. Conea. Pentru elaborarea metodologiei acestei clasificări a se vedea W. Taszycki, *Klasyfikacja słowiańskich nazw miejscowych znaczeniowa a formalna*, în *Slawische Namenforschung*, Vorträge auf der II Arbeitskonferenz der onomastischen Kommission bei Internationalen Slawistenkomitee in Berlin vom 17 bis 20 oktober 1961, Akademie Verlag, Berlin, 1963, p. 1—6.

² În literatura de specialitate românească E. Petrovici îmbină cu succes clasificarea toponimelor după formanți cu cea după origine, ca de exemplu: *Toponime de origine slavo-bulgară pe teritoriul României*, *Toponymes roumains d'origine slave présentant le groupe „voyelle + nasale” pour sl. comm. *q*, *Toponime sud-*

Noi considerăm ca un tip de clasificare foarte util și important, gruparea numelor topice după originea lor, deși în literatura de specialitate încă nu și-a ocupat locul cuvenit. Apreciem că această clasificare este primordială și trebuie să precedă celorlalte două. Problema de bază a acestei clasificări este stabilirea limbii poporului care a creat inițial toponimul cercetat și determinarea căilor lui de pătrundere în limbă.

2. Scopul lucrării noastre este de a grupa numele topice românești după originea lor. Condiția principală a acesteia este clarificarea noțională a termenilor *toponim românesc* și *origine* în onomastică. Întrebarea este: ce se înțelege prin termenul toponim românesc, care sînt prin urmare acele nume topice (deci o parte a numelor proprii) care aparțin unei limbi, în cazul de față limbii române. Pentru o rezolvare justă a acestei probleme se poate porni numai de la premise lingvistice. Se știe că fondul lexical al unei limbi într-o perioadă dată constă din totalitatea cuvintelor comune împreună cu toate numele proprii, folosite în acel interval de timp. În fondul lexical, numele proprii (printre care și numele topice), ca și cele comune, pot avea diferite valori; ele pot fi folosite pe tot teritoriul lingvistic sau numai în unele regiuni ale acestuia, ele pot fi cunoscute de toți purtătorii limbii sau numai de un colectiv mai redus, ca de exemplu, în cazul toponimelor, cunoscute numai de populația unei localități. Astfel, unele nume topice pot ocupa loc central în fondul lexical sau altele pot fi situate la periferia acestuia, ca și cuvintele comune dialectale sau profesionale.

Este însă cert că toate cuvintele comune — fie ele literare, dialectale, regionale sau profesionale, folosite de purtătorii unei limbi — aparțin limbii respective. De asemenea, toate numele proprii, printre care și toponimele, folosite într-o limbă, fie ele în general cunoscute, sau mai puțin cunoscute, intră în vocabularul limbii respective.

Analizînd fondul lexical al unei limbi, se poate stabili că și originea cuvintelor este diferită. O mare parte a vocabularului o constituie cuvintele băstinașe, iar cealaltă parte o formează cuvintele împrumutate din alte limbi, fie ca împrumuturi vechi, fie ca neologisme. Aceasta este caracteristică și numelor topice, care, de asemenea, constituie o parte a fondului lexical al limbii.

Ținînd seama de cele spuse mai sus, se pot stabili următoarele: toate toponimele folosite de poporul român — indiferent de originea, de aspec-

*slave occidentale în Oltenia, Românii creatori de toponime „slave”, în Studii de dialectologie și toponimie, București, 1970, p. 173—194, 195—202, 255—263, 292—304; Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române. I. Toponimice prezentînd h provenit din g, în RS, IV, 1960, p. 41—63 și II. Toponimice cu polno-glasie, în RS, VI, 1962, p. 5—17. Studiul lui Iorgu Iordan, Toponimia românească, consacră un capitol clasificării toponimelor românești pe baza formanțelor gramaticale. Despre teoretizarea acestui tip de clasificare au scris, printre alții, St. Rospond. *Klasifikacija strukturalno-gramatyczna slovianskich nazw geograficznych*, Wrocław, 1957, și W. Taszycky, *op. cit.* În studiile toponimice contemporane acest tip de clasificare este frecvent folosit; ca un exemplu merituos putem aminti lucrarea lui V. N. Trubačov, *Lingvističeskij analiz gidronimov Verchnego Podneprov'ja*, Moscova, 1962.*

tul lor lingvistic sau de răspîndirea lor teritorială — constituie o parte integrantă din vocabularul limbii române, deci ele sînt, toate, nume topice românești.

3. Revenind la clasificarea numelor topice românești după originea lor, mai avem de clarificat accepțiunea termenului de *origine* în lingvistică, în general, și în onomastică, în special.

În literatura de lingvistică generală românească menționăm în această privință opinia profesorului I. Pătruț³, care arată în mod convingător că noțiunea de origine în lingvistică, îndeosebi în lexicologie, are două sensuri, adică originea cuvintelor într-o limbă poate fi studiată pe planuri diferite⁴.

Cercetarea originii cuvintelor comune pe un plan mai general, mai extins, înseamnă a studia cuvîntul în toate limbile prin care a trecut, pînă la izvorul lui. Așadar, cuvîntul trebuie să fie examinat de la sursa sa sigură (sau presupusă), deci de la limba în care a apărut prima dată. Apoi cuvîntul se studiază treptat (ținînd seama și de modificările morfologice și semantice) în fiecare limbă prin care a trecut, în procesul contactelor lingvistice, pînă la limba cercetată.

Pe planul restrîns, cercetătorul caută numai sursa (limba) imediată, directă — de fapt, *originea reală* în privința limbii cercetate — din care limbă a fost împrumutat cuvîntul de pe o anumită arie lingvistică⁵. Avînd în vedere că numele proprii aparțin și ele fondului lexical al unei limbi și au aceeași comportare generală ca și cele comune, problema originii lor este identică. Totuși, numele proprii, îndeosebi toponimele, au și unele trăsături specifice, care provin din funcțiunea lor deosebită, adică din poziția onomasticii în cadrul lexicologiei. Dar acestea nu afectează, în esență, identitatea problemei originii.

În această privință se pot deosebi trei categorii de nume topice:

a) Toponime, create de poporul a cărui toponimie se studiază, provenite din apelative sau nume de persoane existente (ori care au existat în trecut) în limba acestuia⁶. Înșirăm ca exemple următoarele nume topice românești: *Valea Adîncă*⁷, *Dealul Izvorului*⁸, *București*⁹ < numele de persoană *Bucur* + suf. *-ești* etc.

b) Toponime create de o altă populație, care a trăit, sau trăiește împreună, pe un anumit teritoriu, cu poporul a cărui toponimie este cercetată și care a împrumutat aceste nume topice direct de la populația

³ I. Pătruț, *Împrumuturi prin filieră*, în *CL.*, X, nr. 2, 1965, p. 327—336.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 329.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 329—330.

⁶ Apelative românești dispărute pe întreg teritoriul sau pe o anumită parte a teritoriului lingvistic românesc sînt destul de numeroase, ca de exemplu: *chiceră*, *măgură*, *osoî*, *obcînă*, *runc* etc.

⁷ Numele unui pîrîu pe lîngă orașelul Ocnele Mari (jud. Vilcea).

⁸ Numele unui deal în hotarul satului Pîglișa (jud. Cluj).

⁹ Numele capitalei țării și al unor sate în Muntenia și Moldova, cărora, pentru a evita confuzia cu numele capitalei, le-a fost schimbat numele. Vezi I. Iordan, *TR*, p. 164.

respectivă. În toponimia românească astfel de toponime sînt, de exemplu: *Tirnavă*¹⁰ < v. bg. *Trŭnava* < sl. *trŭnŭ* „spin“, *Teiuș*¹¹ < ung. *Tővis* < ung. *tővis* „spin“, *Teleorman*¹² < cuman *Teliorman* < cuman *teli* „pădure“ și cuman *orman* „nebun“ (în sens figurat, „sălbatic“) etc.

c) Toponime create de o populație mai veche (azi dispărută) de pe teritoriul unde se află aceste nume topice și transmise de un alt popor (care a trăit sau trăiește și astăzi pe acel teritoriu) în limba poporului a cărui toponimie se studiază. Nume topice românești de acest fel sînt: *Feleac*¹³ < ung. *Felek* < germ. *Fleck* < germ. *fleck* „ridicătură, înălțime“, *Rodna*¹⁴ < ung. *Rodna* < v. ung. *Rudna* < sl. *Rudna* < sl. *ruda* „minereu“ + suf. sl. *-ŭn(a)*, *Gîrbău*¹⁵ < ung. *Gurbó* < sl. **Gŭrbovo* < sl. *grŭbŭ* „spate, ridicătură, deal“ + suf. sl. *-ov(o)* etc.

4. Stabilirea procesului de împrumutare a numelor topice de la limba creatoare pînă la limba a cărei toponimie se studiază este mai importantă decît procesul similar la nume comune. Onomastica, ca ramură a lexicologiei, tinde să devină o disciplină lingvistică de sine stătătoare, limitrofă cu științele istorice, geografice, etnografice etc., și în felul acesta este interesată în stabilirea succesiunii împrumutărilor. Totodată din faptul că toponimele sînt fixate în spațiu rezultă că *Namengeber-ii*¹⁶, adică creatorii de nume, pot fi mult mai ușor identificați, decît în cazul numelor comune, care de multe ori trec prin numeroase limbi¹⁷, ceea ce îngreuiază stabilirea originii lor inițiale. Determinarea originii (în sensul extins al cuvîntului) a toponimelor, adică identificarea popu-

¹⁰ Hidronime din județele Olt, Hunedoara, Ilfov, Teleorman etc. Vezi E. Petrovici, *Daco-Slava*, în DR. X, 1941, p. 243; I. Iordan, TR, p. 102; N. Drăganu, *Rom.*, p. 501; G. Kisch, *Sieb.*, p. 103; I. Kniezsa, *Erdély viznevei*, Cluj, 1942, p. 26; E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 174 și 246—247.

¹¹ Nume de localitate în jud. Alba. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 156; I. Iordan, TR, p. 102; G. Kisch, *Sieb.*, p. 103; I. Kniezsa, *KMH*, p. 180.

¹² Nume de rîu și județ în Muntenia. Vezi N. Drăganu, *Rom.*, p. 530; G. Weigand, BA, IV, p. 170; I. Iordan, TR, p. 87—88; I. Conea et I. Donat, *Toponymie pétscénégue-comane de la Plaine roumaine*, în CO, p. 156, 164. G. Weigand, *Ursprung der südkarpatischen Flussnamen*, în *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig*, XXVI—XXIX, Leipzig, 1921, p. 78—79.

¹³ Numele unui sat și deal în apropierea orașului Cluj. Vezi I. Kniezsa, *KMH*, p. 228, și G. Kisch, *Sieb.*, p. 279—280.

¹⁴ Numele unui oraș în jud. Bistrița-Năsăud. Vezi N. Drăganu, *Toponimie și istorie*, Cluj, 1938, p. 99—102; idem, *Rom.*, p. 417, 448, 462—463; K. Kisch, *Sieb.*, p. 81; idem, *Nordsiebenbürgerisches Namenbuch*, Sibiu, 1907, p. 108; I. Kniezsa, *KMH*, p. 205; I. Iordan, TR, p. 99.

¹⁵ Numele unui sat și pîrîu în jud. Cluj. Vezi I. Iordan, TR, p. 100; E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 149; G. Kisch, *Sieb.*, p. 67, 138; E. Janitseck, *Numele topice de pe teritoriul satelor Sălicea și Tăuți*, în CL, IX, nr. 1, 1964, p. 83.

¹⁶ „Die Namengeber“ este un termen folosit de cercetătorii germani, adoptat și în literatura de specialitate. Cu acest cuvînt sînt numiți creatorii unui nume topic (popor sau grupare etnică). Pentru acest termen a se vedea: E. Petrovici, *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, în *Studii de dial. și top.*, p. 241—249.

¹⁷ Este foarte dificilă stabilirea originii numelor comune care pot avea etimologii multiple. Un studiu amănunțit necesită și determinarea originii cuvintelor așa-zise „Kulturwörter“, care s-au răspîndit în numeroase limbi.

lației care le-a creat, este ajutată și de celelalte științe, îndeosebi de istorie, fiindcă numele topice au putut fi create numai de acele popoare care au locuit sau locuiesc și astăzi pe teritoriul studiat¹⁸.

Din cele spuse mai sus, reiese că și toponimele pot fi clasificate în ceea ce privește proveniența lor atît pe plan mai restrîns, cît și pe plan mai larg. Însă clasificarea numelor topice, după criteriul originii lor, poate fi înțeleasă numai într-un sens, în concepția împrumutărilor *directe* dintr-o limbă străină sau prin crearea lor chiar de populația care vorbește limba a cărei toponimie este studiată. Această grupare a numelor topice, este de fapt, o clasificare după criteriul originii lor în sens restrîns.

Studierea originii toponimelor pe plan extins și gruparea lor nu este de fapt altceva decît clasificarea numelor topice din punctul de vedere al criteriului creatorilor de nume, deci după „Namengeber“. În acest caz nu mai putem vorbi de o clasificare după origine, deoarece limba poporului care a creat numele topice studiate nu coincide totdeauna cu limba din care au fost împrumutate acestea. De aici rezultă că unii autori, care elaborează diferite clasificări ale numelor topice după „origine“, confundă două criterii deosebite, criteriul Namengeber-ului și criteriul originii. În realitate aceste două criterii constituie două baze diferite pentru două clasificări similare, dar nu identice¹⁹.

Pentru clarificarea acestei probleme să luăm un exemplu simplu. Toponimul românesc *Feleac*²⁰ a fost împrumutat din toponimul maghiar *Felek*, care la rîndul său provine din numele topic german *Fleck* < germ. *fleck* „ridicătură, înălțime“. Dacă îl clasificăm după criteriul originii, este clar că toponimul românesc *Feleac* este de origine maghiară²¹. De asemenea se poate stabili că numele topic maghiar *Felek*, din punctul de vedere al limbii maghiare, este de origine germană. Altul este rezultatul analizei pe baza Namengeber-ului. În acest caz, atît toponimul românesc, cît și cel maghiar ar fi de „origine“ germană, ceea ce în realitate este adevărat numai pentru limba maghiară. Așadar, clasificarea toponimelor pe baza creatorilor de nume nu este identică cu clasificarea după origine²²; trebuie

¹⁸ Desigur, acest proces are și un caracter reversibil. Studiind numele topice pe un anumit teritoriu, istoria poate determina o serie de date privitoare la popoarele care au trăit acolo. Vezi lucrările lui N. Drăganu, E. Petrovici, I. I. Russu, I. Knieszsa, J. Melich, E. Móor, J. Stanislav etc., care au și constatări istorice.

¹⁹ Vezi, printre altele, G. Giuglea și N. Orghidan, *Branul în lumina toponimiei*, în CL, IV, 1959, p. 127—152, sau G. Giuglea, M. Homorodeanu, I. Stan, *Toponimia comunei Rîu de Mori (Țara Hațegului)*, în FD, I, 1963, p. 41—68.

²⁰ Sat și deal lîngă Cluj.

²¹ Rom. *Feleac* < ung. *Felek*, cf. dial. *beteag* < ung. *beteg*. Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 279—280; I. Knieszsa, *KMH*, p. 228.

²² Clasificarea pe baza creatorilor de nume este utilă îndeosebi pentru istorici, iar categorisirea toponimelor după origine este o clasificare, prin excelență, lingvistică. Practic aceste două sisteme pot fi îmbinate, constituind două subgrupe separate în cadrul grupei c. Primei subgrupe îi aparțin numele topice, care sînt împrumutate direct din limba creatorilor, adică criteriile Namengeber-ului și al originii coincid. În subgrupa a doua vor figura numele topice împrumutate dintr-o altă limbă decît limba creatorilor.

să menționăm însă că în cazul toponimelor din grupa a) și b) există coincidența criteriilor Namageber-ului și originii.

Folosind în sens restrîns noțiunea de origine, numele topice românești pot fi grupate în două categorii mari.

5. Prima categorie o formează *toponimele românești de origine românească*. Este de menționat că în cazul de față criteriul originii și al Namageber-ului coincid, adică creatorii acestor nume topice au fost români. În cadrul acestei categorii toponimele se pot clasifica în trei grupe.

1. Toponime formate din apelative românești, care există sau au existat cîndva în limba română. Această grupă, din punctul de vedere al originii apelativului (ceea ce, de fapt, nu este un criteriu onomastic, ci mai mult lexical-etimologic) poate fi împărțită în cîteva subgrupe:

a) după apelative românești de origine românească, de exemplu *Pîriu Gropii*²³, *Valea Mare*, *Muntele Mare*²⁴, *Măceșul*, *Lespezi*, *Custurice*, *Leurdiș*²⁵ etc.;

b) după apelative românești de origine slavă, toponime care intră în această subgrupă sînt numite și pseudoslave²⁶, ca *Bahna*, *Grajduri*, *Hîrtop*, *Izvor*, *Laz*, *Mîndra*, *Peștera*, *Poiana*, *Rovina*, *Slatina*, *Tarnița*, *Vidra*, *Zăvoi*²⁷ etc.;

c) după apelative românești de origine maghiară, toponime care pot fi numite și pseudomaghiare²⁸, ca de exemplu: *Borcui*, *Castău*, *Ciorgău*, *Duleu*, *Feredeu*, *Hațău*, *Heleșteu*, *Iertaș*, *Imaș*, *Legheleu*, *Oaș*, *Rit*, *Tău*, *Temeteu*, *Uric*, *Vamă*²⁹ etc.;

²³ Numele unui pîriu mic în hotarul satului Dretea (jud. Cluj). Cf. alb. *përrua* și alb. *gropë*.

²⁴ *Muntele Mare* este situat în Munții Gilăului. *Valea Mare* — pîriu, care străbate satul Rușilor (jud. Bistrița-Năsăud). Este un nume de pîriu extrem de frecvent pe teritoriul lingvistic român.

²⁵ Apelativele *custură*, *lespede*, *măceș* sînt considerate ca formații proprii limbii române; de asemenea *leurdiș* este o formă românească din *leurda* (de origine bulgară) + suf. rom. *-iș*. Referitor la aceste cuvinte, ca apelative ale unor nume topice, vezi I. Iordan, *TR*, p. 78, 82; Șt. Pașca, *Contribuții toponomastice*, în *DR*, **XI**, 1948, p. 63; E. Janitsek, *Toponimia văii superioare a riului Șieu*, în *SMO*, p. 134.

²⁶ În literatura toponimică românească numele topice românești care au la bază apelative românești de origine slavă sînt tratate adesea sub denumirea „toponimie pseudo-slavă”, termenul fiind folosit pentru prima dată de Emil Petrovici, în lucrarea sa *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, în *Studii de dial. și top.*, p. 35.

²⁷ În ceea ce privește aceste nume topice, ele au fost studiate îndeosebi de Emil Petrovici. Vom da indicații bibliografice sumare în ordinea numelor topice menționate mai sus din volumul *Studii de dial. și top.* Vezi p. 284 și 294; 178; 294; 234 și 294; 294; 294 și 278; 78; 177, 179, 217 și 294; 225 și 294; 294 și 295; 248, 294 și 295; 229, 273 și 294; 175, 294 și 295; 175, 294 și 295. Tot în ordinea numelor topice înșirate, vezi I. Iordan, *TR*, p. 53; —; 30; 77; 24; 116; 38 și 83; 23 și 42; 29; 57 și 125; 45; —; 388. Pentru studierea problemei în ansamblu a se consulta E. Petrovici, *Românii creatori de toponime „slave”*, în *Studii de dial. și top.*, p. 292—303.

²⁸ Folosim această terminologie după modelul „pseudo-slav”, introdus de E. Petrovici. Vezi E. Janitsek, *O clasificare în microtoponimie: nume topice românești de origine maghiară*, în *SMO*, p. 75—80.

²⁹ Vezi E. Janitsek, *op. cit.*, p. 76, 77.

d) după apelative românești de origine germană, puține la număr, ca *Bungăr*³⁰, *Șanț*, *Șteamp*, *Ștoli*³¹, *Ștrec* etc.;

e) după apelative românești de altă origine decât cele menționate: *Comandă*, *Combinat*, *Conac*, *Cordon*, *Fermă*, *Funicular*, *Pichet*³² etc.

2. La această grupă aparțin două subgrupe:

a) toponime simple formate din nume de persoane românești sau de origine străină cu sufix românesc, ca de ex.: *Moldoveanu*, *Negoiu*³³, *Bălinteni*, *Lăzăreni*³⁴, *București*, *Dragomirești*, *Ferești*, *Giulești*³⁵, *Băicoi*, *Brezoi*³⁶, *Balomireasa*, *Vlădeasa*³⁷ etc.;

b) toponime compuse din nume de persoane românești sau străine, legate de un apelativ românesc prin forme sintactice proprii limbii române, de exemplu: *Coasta lui Tibor*, *Cornu Frîncului*, *Dealul Petrovenesc*, *Dîmbu Barthii*, *La Crucița Chindeniilor*, *Moara lui Ciagli*, *Movila lui Bucur*, *Pîrîu Bologului*, *Poenița Cîrlanului*³⁸ etc.

3. De asemenea, această grupă se poate împărți în două subgrupe:

a) toponime românești simple formate din nume topice românești de origine străină cu sufixe românești, ca de exemplu: *Bistricioara*, *Cerņișoara*, *Finișel*, *Vrăniuf*³⁹ etc.;

b) toponime românești compuse din nume topice românești de origine străină legate de un apelativ (sau de mai multe apelative) românesc prin

³⁰ Vezi Szabó T. Attila, *Cuvîntul dialectal bungăr și toponimicele Bungur, Bunguriș, Bungăraș*, în CL, VII, nr. 1, 1962, p. 39—43.

³¹ Vezi M. Homorodeanu, *Cîteva nume topice din comuna Căvnic și din jur, bazate pe termeni minieri*, în CL, VI, nr. 1, 1961, p. 161—169.

³² Vezi DM.: *comanda* < fr. *commande* (în Transilvania, probabil din germ. *Kommando*); *conac* < tc. *konak*; *combinat* < rus. *kombinat*; *cordon* < fr. *cordon*; *fermă* < fr. *ferme*; *funicular* < fr. *funiculaire*; *pichet* < germ. *Pickett*.

³³ Nume de munți *Moldoveanu* și *Negoiu* sînt nume simple, formate din nume de persoane românești. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 205, 276, 277, 300; I. Iordan, TR, p. 297 și 179.

³⁴ < nume de pers. *Bălint* (< nume de pers. magh. *Bálint*) + suf. *-eni*, este nume de localitate, creat de o populație românească, ca și *Lăzăreni* < nume de pers. rom. *Lăzăr* + suf. *-eni*.

³⁵ Nume de localități *București*, *Dragomirești*, *Ferești*, *Giulești*, sînt formate din nume de persoane, de diferite origini, ca *Bucur*, *Dragomir*, *Fejér*, *Gyula* + suf. rom. *-ești*. Vezi Malvina Pătruț, *Despre vechimea toponimelor în -ești*, în StUBB, XIV, Ser. Philologia, f. 2, 1962, p. 131—133; I. Iordan, TR, p. 310, 392, 390, 393.

³⁶ Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 175 și 177.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 175, 278, 301; I. Iordan, TR, p. 179; N. Drăganu, Rom., p. 75.

³⁸ Toponimele amintite sînt luate din microtoponimia satelor (după cum urmează): *Valea Ploștii* (jud. Hunedoara), *Mănăstireni* (jud. Cluj), *Leordina* (jud. Maramureș), *Mănăstireni* (jud. Cluj), *Voșlobeni* (jud. Harghita), *Sălcea* (jud. Cluj), *Buzău* (jud. Buzău), *Voșlobeni* (jud. Harghita) și *Șieut* (jud. Bistrița-Năsăud).

³⁹ *Finișel* (nume de localitate în jud. Cluj). Ung. *Fenes* > rom. *Finiș* + suf. dim. *-el* > rom. *Finișel*. *Bistricioara* (munte și pîrîu) < hidronim rom. de origine slavă *Bistrița* + suf. rom. *-oar(ă)*; cf. *doniță* + *ioară* > *donicioară*; *Cerņișoară* (pîrîu) > hidronim rom. de origine slavă *Cerna* + suf. dom. *-ișoar(ă)*; *Vrăniuf* (sat în jud. Caraș-Severin) < nume topic de origine slavă *Vrani* + suf. rom. *-uf*. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 299—300 și I. Iordan, TR, p. 641.

forme sintactice proprii limbii române, de pildă: *Dealul Rachişului, Drumul Moigradului, Curtea de Argeş, Pîrîu Stolnii, Valea Horodiştii*⁴⁰ etc.

6. De cealaltă categorie, a doua, aparţin *toponimele româneşti de origine străină*. Aceste nume topice au fost împrumutate în cursul istoriei de la diferite popoare şi grupe etnice, care au trăit sau trăiesc şi astăzi pe teritoriul lingvistic român. În această categorie criteriul Namengeber-ului şi criteriul originii coincid numai atunci cînd este vorba de un nume topic împrumutat direct de la acea populaţie care a creat numele respectiv. Astfel, clasificînd numele topice după origine, în această categorie nu se poate lua în considerare criteriul Namengeber-ului. În cadrul acestei categorii numele topice se pot categorisi în şase grupe:

1. Toponime româneşti de origine latină⁴¹. Astfel de nume topice româneşti sînt: *Ampoi, Carpaţi, Criş, Dunăre, Mureş, Olt, Someş, Timiş, Tisa* etc. Remarcăm că problema apartenenţei mai multor nume topice acestei grupe este controversată. După unii cercetători, nume ca *Ampoi, Mureş, Olt, Someş, Timiş* etc. n-au fost menţinute de populaţia băştinaşă, ci au fost reprimite, îndeosebi de la slavi; în acest caz ele ar avea, în limba română, origine slavă⁴². În cazul contrar, dacă ele au fost menţinute şi schimbările morfonologice (pornind de la formele latineşti atestate) s-au petrecut în limba română, atunci în această limbă ele sînt de origine latină, şi nu traco-dacică.

2. Toponime româneşti de origine slavă. La baza acestor nume topice stau apelative slave şi au fost împrumutate direct dintr-o limbă slavă. După caracterul limbii slave, din care s-au împrumutat aceste nume topice, se pot forma cinci subgrupe⁴³:

⁴⁰ *Rachiş* (sat în jud. Cluj) < ung. *Rákos*; *Moigrad* (sat în jud. Sălaj) < slav. *Mojgrad*; *Argeş* < probabil din substratul daco-moesic sau cumano-peceneag. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 244; N. Drăganu, *Rom.*, p. 530—531; V. Pîrvan, *Consideraţii asupra unor nume daco-scitice*, în „Analele Academiei Române”, Mem. secţ. ist., III, I, 1923, p. 6 şi 12—13; *Stolna* (sat în jud. Cluj) < hidronimul slav *Stolna*; *Horodiştea* (sate în jud. Neamţ, Suceava, Botoşani şi Iaşi) şi *Horodişte* (deal pe teritoriul satului Rus, jud. Sălaj; deal lângă satul Ruşciori, jud. Bistriţa-Năsăud) < ucr. *Horodyšče*. Vezi I. Iordan, *TR*, p. 308, 442; E. Petrovici, *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române. I. Toponimie prezentînd h provenit din *g*, în *RS*, IV, 1960, p. 41, 49. E. Janitseck, *Toponimia văii superioare a riului Şieu*, în *SMO*, p. 123, 129, 137.

⁴¹ În legătură cu problema oronimului *Carpaţi* vezi literatura bogată ce ne oferă I. Iordan, în *TR*, p. 45. În ceea ce priveşte hidronimul *Dunăre*, acesta are cîteva etimologii controversate. În general, se presupune că acest hidronim în limba română este de origine daco-tracică, iar în limba dacilor şi tracilor a pătruns dintr-o limbă preindo-europeană. Vezi G. Ivănescu, *Origine pré-indo-européenne des noms du Danube*, în *CO*, p. 125—136, cu o bibliografie bogată.

⁴² A se vedea E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 244—245; N. Drăganu, *Rom.*, p. 313—319, 496—499, 244—248, 474—476, 536—540; I. I. Russu, *Elemente autohtone în limba română*. Bucureşti, 1970, p. 61; I. Kniezsa, *Erdély víznevei*, Cluj, 1942, p. 21, 33—34, 8—9, 28—29.

⁴³ Clasificarea numelor topice româneşti de origine slavă a fost elaborată foarte amănunţit şi precis de către E. Petrovici în următoarele lucrări: *Toponime de origine slavo-bulgară pe teritoriul României*; *Toponymes roumains d'origine slave présentant le groupe „voyelle + nasale” pour sl. comm. *o*; *Toponime sud-slave oc-*

a) Toponime românești de origine bulgară, ca de exemplu: *Brastavăț, Breazova, Cleanov, Coșuștea, Glimboaca, Teleajen, Tismana, Tîrnava, Zlaști, Zlatna*⁴⁴ etc. Majoritatea acestora sînt cele mai vechi dintre toponimele românești de origine slavă;

b) Toponime românești de origine sîrbească, ca de exemplu: *Dîlboșeț, Dolăț, Dubova, Glogovăț, Grădăți, Prilipeți*⁴⁵ etc. Acestea sînt nume topice mai noi, ele apar începînd din secolul al XV-lea;

c) Toponime românești de origine ucraineană, ca de exemplu: *Berezna, Dolha, Dolhăuți, Hliboca, Horodnicul, Putna, Ruscova*⁴⁶ etc. Aceste nume topice apar atestate începînd cu secolul al XIV-lea, mai ales în nordul și nord-vestul țării;

d) Toponime românești de origine rusă (lipovenească), de pildă: *Cer-nofca, Jurilofca, Golovița, Leahova, Periprava, Socolinți*⁴⁷ etc. Acestea sînt formații relativ noi, după venirea lipovenilor în țară, adică după secolul al XVIII-lea;

e) Toponime românești de origine slavă de vest (slovacă, cehă), de pildă: *Huta, Rizeni*⁴⁸, *Copșivna, Ravna*⁴⁹ etc. Ele sînt puține la număr, sînt formații noi, după secolul al XVIII-lea și sînt atribuite coloniștilor slovaci și cehi⁵⁰.

3. Toponime românești de origine maghiară. Ele sînt răspîndite în Banat, Crișana, Transilvania. Unele dintre ele sînt vechi, din secolul al XI-lea, iar altele sînt formații mai noi. De exemplu: *Aiud, Aștileu, Cuieșd, Hășdate, Luduș, Orhei, Odorhei, Sighet, Suplac, Virghiș*⁵¹ etc.

cidentale în Oltenia, în *Studii de dial. și top.*, p. 173—192, 195—202, 255—263; *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române. I. Toponimie prezentînd h provenit din *g*, în RS, IV, 1960, p. 41—63, II. *Toponimice cu polnoglasie*, în RS, VI, 1962, p. 5—17; *Adjective posesive slave în -j- ca toponimice pe teritoriul R.P.R.*, în SCL, IV, 1953, p. 63—88; și o lucrare de sinteză: *Românii creatori de toponime „slave”*, în *Studii de dial. și top.*, p. 292—304.

⁴⁴ Vezi E. Petrovici, *op. cit.*, p. 292—304.

⁴⁵ Vezi E. Petrovici, *Toponime slave din Valea Almăjului (Banat) și Toponime sud-slave occidentale în Oltenia*, în *Studii de dial. și top.*, p. 138—141 și 255—263.

⁴⁶ E. Petrovici, *art. cit.*, în RS, IV, 1960, p. 41—63, idem, *art. cit.*, în RS, IV, 1962, p. 5—17.

⁴⁷ *Socolinți* este o localitate în jud. Suceava. Pentru celelalte nume topice și nume de localități a se vedea harta „Delta Dunării și complexul lagunar Raselm” din lucrarea lui E. Panighianți, *Delta Dunării*, București, 1959.

⁴⁸ *Rizani* < slovac. *Rízen* (deal pe teritoriul satului Borumlaca, jud. Bihor); *Huta* < slovac. *Huta* (cătun în Pădurea Neagră, jud. Bihor).

⁴⁹ Nume de hotar de pe teritoriul satului Bigăr (jud. Caraș-Severin). După comunicarea orală a lui Gh. Ciplea.

⁵⁰ Vezi E. Vrabie, *Privire asupra localităților cu graiurile slave din Republica Populară Română*, în RS, VII, 1963, p. 80—81 și 83—84.

⁵¹ Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. și top.*, p. 169—172; I. Kniezsa, *KMH*, p. 180, 225, 246, 283, 287, 224, 204, 294, 237, 193, 195 (în ordinea numelor topice). *Aiud* (jud. Cluj) < ung. *Enyed*, *Aștileu* (jud. Cluj) < ung. *Esküllő*, *Cuieșd* (jud. Bihor) < ung. *Kövesd*, *Hășdate* (jud. Cluj) < ung. *Hasdát*, *Luduș* (jud. Mureș) < ung. *Ludas*, *Orhei* (jud. Bistrița-Năsăud) < ung. *Várhely*, *Odorhei* (jud. Harghita) < ung. *Udvarhely*, *Sighet* (jud. Maramureș) < ung. *Sziget*, *Suplac* (jud. Bihor) < ung. *Szép-lak*, *Virghiș* (jud. Covasna) < ung. *Vargyas*. Numele de localități menționate sînt

4. Toponime românești de origine germană, răspindite în unele părți ale Transilvaniei și Banatului. În Transilvania acestea, în general, sînt vechi și datează din secolele XII—XIII, cele din Banat sînt mult mai recente. De pildă: *Chirpăr*, *Ghimbav*, *Lancrăm*, *Mălincrav*, *Neudorf*, *Noiștat*, *Țichindeal*, *Vurpăr*⁵² etc.

5. Toponime românești de origine turcică (cumano-peceneagă și turco-tătară). Numele topice de origine cumano-peceneagă sînt vechi, unele dintre ele au putut fi create începînd cu secolele X—XI⁵³. Cele de origine turco-tătară sînt răspindite mai ales în Dobrogea și apar de la data ocupării Dobrogei de către turci și tătari, la sfîrșitul secolului al XIV-lea. De exemplu: *Caracal*, *Caraiman*, *Călmățui*, *Covurlui*, *Tecuci*, *Vaslui*⁵⁴ etc. și *Babadag*, *Baş-Tepe*, *Mahmudia*, *Murfatlar*, *Sarichioi*, *Sarinasuf*, *Siut Ghiol*⁵⁵ etc.

6. Toponime românești de origine obscură pe care, pînă la stabilirea originii definitive, nu le putem încadra în nici o grupă amintită mai sus, ca de exemplu: *Abrud*, *Cotmeana*, *Dipșe*, *Harghita*, *Iza*, *Mara*, *Săsăr*⁵⁶ etc.

citate din lucrarea lui Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, I și II, București, 1967, 1968.

⁵² *Chirpăr* (jud. Brașov) < sâs. *Kirpórich* (germ. Kirchberg). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 291; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, *BA*, III, p. 77. *Ghimbav* (jud. Brașov) < sâs. *Wedjóbich* (germ. Weidenbach). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 138; I. Kniezsa, *KMH*, p. 206. *Ilmbav* (jud. Brașov) < sâs. *Ellombich* (germ. Eulenberg). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 149; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, *BA*, II, p. 49. *Lancrăm* (jud. Alba) < sâs. *Lânkräch* (germ. Langendorf). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 117; I. Kniezsa, *KMH*, p. 251. *Mălincrav* (jud. Sibiu) < sâs. *Malómkroch* (germ. Malinkrog). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 96; I. Kniezsa, *KMH*, p. 247; W. Scheiner, *BA*, II, p. 88. *Noiștat* (jud. Sibiu) < germ. *Neustadt*. Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 280; I. Kniezsa, *KMH*, p. 250; W. Scheiner, *BA*, II, p. 101. *Neudorf* (jud. Arad) < germ. *Neudorf*. *Țichindeal* (jud. Sibiu) < sâs. *Ziegenderal* (germ. Ziegenthal). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 68; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, *BA*, III, p. 159. *Vurpăr* (jud. Sibiu) < sâs. *Burprich* (germ. Burgberg). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 286; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, *BA*, II, p. 31. Pentru numele românești și germane vezi Coriolan Suciu, *op. cit.*, I, II.

⁵³ În legătură cu așezarea cumanilor și pecenegilor vezi N. Iorga, *Imperiul cumanilor și domnia lui Basarab*, în „Analele Academiei Române”, Mem. sect. ist., VIII, mem. 3.

⁵⁴ Vezi I. Conea et I. Donat, *loc. cit.*, p. 140—169 și G. Weigand, *op. cit.*, p. 70—103.

⁵⁵ *Babadag* < tc. *baba* „tată, bătrîn” + tc. *dağ* „munte”; *Baş Tepe* < tc. *baş* „cap, conducător” + tc. *tepe* „înălțime, culme”; *Mahmudia* < tc. nume de pers. *Mahmud*; *Murfatlar* < tc. nume de pers. *Murfat* + suf. *-lar* (corespund sufixului rom. *-eni*); *Sarichioi* < tc. *sari* „galben” + tc. *köy* „sat”; *Sarinasuf* < tc. *sari* „galben, blond” + tc. nume de pers. *Nasuf*; *Siut Ghiol* < tc. *süt* „lapte, alb (sens figurat)” + tc. *göl* „lac”. Vezi Heuser-Şevket, *Türkisch—deutsches Wörterbuch*, Wiesbaden, 1967. Pentru aceste nume de localități a se vedea harta „Delta Dunării și complexul lagunar Raselm” în E. Panighianți, *op. cit.*

⁵⁶ *Abrud* (localitate și pîriu în jud. Alba), vezi N. Drăganu, *Rom.*, p. 485; I. Kniezsa, *KMH*, p. 182. *Cotmeana* (sat și pîriu în jud. Argeș). *Dipșa* (sat în jud. Bistrița-Năsăud), vezi I. Kniezsa, *KMH*, p. 202. *Harghita* (nume de munte în Transilvania). *Iza* (riu în jud. Maramureș), vezi N. Drăganu, *Rom.*, p. 390; I. Kniezsa, *Erdély víznevei*, Cluj, 1942, p. 8. *Mara* (riu în jud. Maramureș), vezi

În încheiere subliniem că toate numele topice de pe teritoriul lingvistic român, pe care populația românească le folosește pentru a numi locurile respective, sînt toponime românești. Ele pot fi împărțite în două categorii mari: 1. nume topice românești de origine românească și 2. nume topice românești de origine străină. Toponimele din prima categorie au fost create de poporul român, iar cele din a doua categorie au fost împrumutate direct de la unele populații care au trăit sau trăiesc și astăzi împreună cu poporul român pe teritoriul țării noastre.

ABREVIERI

- BA = „Balkan-Archiv“, I—IV, Leipzig, 1925—1928.
 CL = „Cercetări de lingvistică“, Cluj, I, 1956 și urm.
 CO = *Contributions onomastiques publiées à l'occasion du VI^e Congrès international des sciences onomastiques à Munich du 24 au 28 août 1958*, București, 1958.
 DM = *Dicționarul limbii române moderne*, București, 1958.
 DR = „Dacoromania“, Cluj, I, 1920—1921 și urm.
 FD = *Fonetica și dialectologie*, București, I, 1958 și urm.
 G. Kisch, Sieb. = *Gustav Kisch, Siebenbürgen im Lichte der Sprache*, Leipzig, 1929.
 I. Iordan, TR = *Iorgu Iordan, Toponimia românească*, București 1963.
 I. Kniezsa, KMH = *Kniezsa István, Keletmagyarország helynevei*, în *Deér J.—Gáldi L., Magyarok és románok*, Budapesta, I, 1943, p. 111 și urm.
 N. Drăganu, Rom. = *N. Drăganu, Românii în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei și a onomasticei*, București, 1933.
 RS = „Romanoslavica“, București, I, 1958 și urm.
 SCL = „Studii și cercetări lingvistice“, București, I, 1950 și urm.
 SMO = *Studii și materiale de onomastică*, București, 1969.
 StUBB = „Studia Universitatis Babeș—Bolyai“, Cluj, 1950 și urm.
Studii de dial. și top. = *Emil Petrovici, Studii de dialectologie și toponimie*, volum îngrijit de I. Pătruț, B. Kelemen, I. Mării, București, 1970.

КЛАССИФИКАЦИЯ РУМЫНСКИХ ТОПОНИМОВ

(Резюме)

В статье определяется понятие румынского топонима. Автор устанавливает основу классификации румынских топонимов по критерию происхождения в взаимосвязи с критерием создателей топонимов (то есть по „наменгеберу“). Румынские топонимы могут быть разделены на две категории: 1. топонимы румынского происхождения, 2. топонимы иностранного происхождения. В рамках каждой категории автор устанавливает группы и подгруппы с необходимыми объяснениями и примерами.

N. Drăganu, *Rom.*, p. 390—392; I. Kniezsa, *op. cit.*, p. 8. Săsar (riu în Maramureș); vezi I. Kniezsa, *op. cit.*, p. 14—15.

LA CLASSIFICATION DES TOPONYMES ROUMAINS

(Résumé)

On détermine la notion de toponyme roumain. On établit la base de la classification des toponymes roumains d'après le critère de leur origine en interdépendance avec le critère de la dénomination des noms (le critère du „Namengeber“). Les toponymes roumains peuvent être classés en deux grandes catégories: 1. ceux d'origine roumaine; 2. ceux d'origine étrangère. On établit des groupes et des sous-groupes dans chaque catégorie, illustrées par des explications et des exemples.

ONOMASTICA FOLCLORULUI LIPOVENESC¹

ALLA VINȚELER

Onomastica, deși își are rădăcinile în antichitate, a devenit obiect de studiu special mai târziu. Poate și aceasta este una dintre cauzele pentru care unele domenii ale ei sînt încă puțin studiate. Așa, de exemplu, onomastica folclorului² și chiar onomastica operelor literare³ au fost tratate doar tangențial. În folclor s-a studiat într-o oarecare măsură onomastica proverbelor și a ghicitorilor. Restul genurilor folclorice, în care există o onomastică variată și cu un bogat conținut informațional, au rămas în afara atenției onomaștilor⁴, deși cercetarea onomasticii folclorului permite o analiză mai adîncă a limbii și a stilului folclorului, a delimitării unor genuri de altele. De altfel, onomastica folclorului poate oferi o serie de date cu privire la unele evenimente istorice, cu privire la legăturile poporului respectiv cu alte popoare și chiar cu privire la dezvoltarea onomasticii înseși⁵. Operele folclorice fiind mai conservatoare păstrează nume și forme vechi ale numelor.

Dacă în ce privește onomastica sistemului de denotație la lipo-

¹ Materialul ilustrativ în acest articol a fost excerptat de noi din materialul cules din satele: *Pisc-Brăila* (jud. Brăila), *Carcaliu*, *Sarichioi* (jud. Tulcea), *2 Mai* (jud. Constanța).

² Cf. S. I. Zinin, *Antroponimika. (Bibliografičeskij ukazatel' literatury na ruskom jazyke)*, Taškent, 1968, p. 47—58, unde sînt menționate și unele lucrări despre onomastică în folclorul velikorus.

³ În acest sens vezi: L. I. Rojzenzon și I. M. Podgaeckaja, *Issledovanija po ruskoj poetičeskoj onomastike. (Obzor literatury poslevoennogo perioda)*, în „Onomastica“, **X**, 1965 și **XI**, 1966.

⁴ Referitor la onomastica folclorului românesc, cf. Alexandru Cristureanu, *Contribuții la studierea onomasticii operei lui George Coșbuc*, în *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 285 și urm.

⁵ Referindu-se la rolul toponimelor în explicarea istoriei poporului, lingvistul rus A. H. Vostokov sublinia că toponimele adesea supraviețuiesc mii de ani de la existența poporului care le-a creat (*Zadača ljubiteljam etimologii*, în „Peterburgskij vestnik“, partea I, 1812, p. 205—206): cf. și Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963, cap. II și III; Emil Petrovici, *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, în *Studii de dialectologie și toponimie*, București, 1970, p. 241—249.

veni există unele lucrări⁶, onomastica folclorului a rămas încă necercetată⁷. Or, onomastica folclorului lipovenesc prezintă interes din mai multe puncte de vedere. În primul rând, populația care păstrează și dezvoltă acest folclor a trăit o viață insulară mai bine de 200 de ani, fiind în contact cu populații de alte culturi și tradiții de denotație, cu alte limbi. În al doilea rând, fondul principal al folclorului lipovenesc își are originea în vechiul folclor rus, care a fost, fără îndoială, dezvoltat și adăugat de lipoveni la condițiile lor de viață. Pe lângă acestea folclorul rus, în condițiile lipovenesti, s-a priment continuu, fie prin emigranți, fie prin legăturile pescarilor lipoveni cu pescarii ruși și ucraineni din preajma Mării Negre.

*

Numele de persoană folosite în folclorul lipovenesc, în majoritatea cazurilor, sînt nume larg răspîndite în sistemul de denotație rus. Ele sînt nume foarte vechi.

După cum este cunoscut, în sistemul de denotație rus numele de persoană se împart în trei grupe de bază: 1. nume de familie (familija), 2. prenume (îmja) și 3. patronimice, numele după tată (otčestvo)⁸. În folclorul lipovenesc am întîlnit doar prenume și cîteva patronimice, dar și acestea în cîntecele mai noi, în special în cîntecele de horă și în strigături (častuški), unde pot fi introduse orice nume, după situație, în raport cu persoana căreia îi este adresată strigătura sau despre care se vorbește în ea. Acestea nu sînt nume stabile în folclor. Se cere să fie menționat și faptul că stabilitatea numelor, precum și folosirea lor este legată de genul folcloric. Așa de exemplu, în genurile biblice, unde este vorba doar despre o redare a temelor biblice, întîlnim, în general, unele și aceleași nume, chiar și în ce privește numele topice. Stabilitatea acestor nume este moti-

⁶ Vezi în acest sens lucrările lui Gr. Antipa, unde se găsesc o serie de nume de persoane lipovenesti și unele nume topice tot de origine lipovenească. Cf. și Constantin C. Giurescu, *Istoria pescuitului și a pisciculturii în România*, vol. I, București, 1964, p. 299—307; Emil Petrovici, *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române (II. Toponimice cu polnoglasie)*, în „Romanoslavica”, VI, 1962, p. 8; Victor Vascenco, *Contribuții la studiul antroponimiciei slave orientale. (Observații asupra sistemului numelor de persoană lipovenesti)*, „Studii și cercetări lingvistice”, XII, 1962, p. 245—255; idem, *Tradiție și inovație în antroponomia unor slavi bilingvi: Lipovenii (Contribuții la studiul influenței românești)*, „Studii și cercetări lingvistice”, XVIII, 1967, p. 25—50; idem, *Nume de persoană lipovenesti (Prenume feminine în graiul din comuna Carcaliu, jud. Tulcea)*, „Studii și cercetări lingvistice”, XIX, 1970, p. 473—490; Virgil Nestorescu, *Note de toponimie dobrogeană*, „Studii de slavistică”, vol. I, 1969, p. 141—160; O. Vințeler și P. Chirilov, *Microtoponimia Bălții Brăilei*, „Cercetări de lingvistică”, XVI, 1971, p. 297—311, și altele.

⁷ Această afirmație se referă numai la folclorul lipovenesc.

⁸ În prezent toate patronimicele bărbătești se termină în -ič, -ovič, -evič. În trecut societatea rusă era împărțită în mai multe clase: clasele 1—5, clase privilegiate, purtau patronimice terminate în -ič, -ovič, -evič. Clasele 6—8 purtau patronimice terminate în -ov sau -in. Celelalte clase nu aveau patronimice; cf. A. M. Se-liščev, *Izbrannye trudy*, Moscova, 1968, p. 100 și urm.; V. K. Čičagov, *Iz istorii russkich imen, otčestv i familij*, Moscova, 1959, p. 47—53.

vată; temele religioase sînt aceleași, ele îmbracă doar altă formă în raport cu epoca în care au fost create operele respective. Sînt nume stabile și în privința unor personalități istorice sau evenimente istorice. Acestea sînt redată în cîntecele istorice și în biline. Prin urmare, sînt nume vechi cu o largă sferă de răspîndire și cu o frecvență mare și nume care se folosesc numai uneori.

În ce privește originea numelor din folclorul lipovenesc putem spune că ele sînt aproape toate nume rusești, atît cele calendaristice-religioase, cît și cele laice. (În limba rusă ele sînt de origini diferite.) Există și unele influențe ucrainene care au putut avea loc pe teritoriul Rusiei, în sudul Ucrainei, cînd lipovenii au trăit acolo, sau chiar în Delta Dunării. Menționăm că influența românească, care se simte în sistemul de denotație, în special în ultimul timp, încă nu a pătruns în folclor, dovadă că acest folclor e vechi, velikorus general, și nu lipovenesc specific.

Numărul numelor pe sexe nu prezintă deosebiri esențiale. Numele care denumesc femei și îndeosebi formele diminutive și hipocoristice sînt puțin mai numeroase. Această situație se explică prin faptul că avem a face cu un folclor liric și relativ nou. În cîntecele istorice și în biline, care la lipoveni s-au păstrat într-o mai mică măsură, predomină numele bărbătești, de asemenea în cîntecele pescărești.

Din materialul înregistrat de noi am excerptat următoarele nume: Prenume, forme diminutive și hipocoristice pentru femei⁹: *Akulina, Alëna, Aneta, Anjuta, Anna, Arina, Arinuška, Avdotja, Dunja, Dunjaša, Dunjaška, Ekaterina, Elena, Galja, Haritinja, Haritinjuška, Katen'ka, Katerina, Katjuša Katjušen'ka, Kulina, Kulinjuška, Malanja, Marfa, Maria, Marusen'ka, Marjuška, Matrëna, Nastasja, Natalja, Olja, Rahil', Tanja* etc. Patronimice feminine: *Afanasievna, Alekseevna, Antonovna, Fadeevna, Grigorjevna, Mihailovna, Saveljevna, Timoseevna* etc. Prenume bărbătești: *Aleksandr, Andrei, Antip, Artëm, Avel' (Abel), Avraam, Fedot, Felescka, Georgij, Grigorij, Erëm, Iakov, Ignat, Iosif, Iurij, Ivan, Kaijn, Karmaljuk, Kolja, Nikolaj, Pantilej și forma Pantihlej, Pëtr, Pavel, Samadin, Sarradin, Timosej, Vasil', Vladimir* etc. Patronimice masculine: *Antonoviči, Timoseviči, Vasiljeviči* etc.

Dintre numele amintite, unele sînt nume calendaristice, altele sînt nume ale unor personalități istorice, ca, de exemplu, *Karmaljuk, Karmaljutka*, unul dintre conducătorii mișcării țărănești din Ucraina (născut în 1787 și asasinat în 1835). Despre el există multe cîntece și povești în folclorul ucrainean. Un interes deosebit îl prezintă numele Ignat, care are la bază tot o personalitate istorică, nume frecvent întîlnit în folclorul velikorus, mai exact în folclorul de pe Don și din Kuban. Însă în folclorul de pe Don și din Kuban se întîlnește mai des numele *Nekras* (este vorba despre aceeași persoană). Numele Ignat Nekrasov este legat de mișcarea populară care a primit denumirea de „mișcare nekrasoviană“ (*nekrasovskoe dvizenie*), începută în 1708 și sfîrșită în 1737, anul morții conducătorului ei, Ignat Nekrasov. Mulți dintre strămoșii lipovenilor au luat parte

⁹ A. I. Graur, *Nume de persoane*, București, 1965, p. 57 și urm.

la această mișcare, iar după înăbușirea ei au fost nevoiți să emigreze: unii s-au stabilit în Delta Dunării, alții în alte părți. Numele *Ignat* l-am întâlnit doar de două ori în folclorul adunat de noi, însă în ambele cazuri el este însoțit de cuvintele „ataman“ și „kazak“ *Ataman-Ignat* și *Ignat-Kazak*, adică de cuvinte care caracterizează viața căzăcimii ruse.

Într-unul din cintece se vorbește despre moartea unui alt personaj, *Feleska*, despre care, din lipsă de documente, nu putem stabili dacă a fost o personalitate istorică, sau este un nume care a pătruns întâmplător în folclorul lipovenesc. Adevărat, în cîntec se spune *pan Feleska*, ceea ce presupune că persoana cu acest nume trebuie să fie de origine poloneză, în orice caz din Ucraina apuseană. S-ar putea ca piesa respectivă să fi pătruns la lipovenii români de la lipovenii polonezi. Figura lui *Feleska* nu este prezentată pozitiv. Acest lucru se simte încă de la plecarea sa de acasă: calul se împiedecă, ceea ce în credința populară nu prevestește un semn bun. Prevestirea se adevărește: *pan Feleska* pierde în luptă. După el nu plînge nimeni. Se menționează doar o *Pani*, probabil soția lui, necunoscută nimănui, care îl caută printre cadavre. În opoziție cu acesta figura lui *Karmaljuk*, în cîntecele înregistrate de noi, este înconjurată de simpatie, iar moartea lui este privită ca o durere populară, ca o nenorocire a întregului popor, după el „plînge toată Ucraina“ (üş'ja Vkrajna plačit').

Așa cum se poate vedea din exemplele date mai sus, numărul numelor este redus, marea lor majoritate fiind forme diminutive sau hipocoristice. Folosirea unui nume diferă de la un gen la altul.

Cel mai frecvent nume de femeie, luat împreună cu formele diminutive și hipocoristice, din materialul adunat de noi, este *Maria*. Este interesant faptul că *Maria*, în această formă inițială, se folosește numai cînd e vorba de *sfînta Marie*. În toate celelalte cazuri se folosesc formele diminutive sau hipocoristice: *Marusja*, *Marusen'ka*, *Mașa*, dintre care cel mai răspîndit este *Marusen'ka*. Frecvența mare a numelui *Marusen'ka* poate fi explicată, credem, prin apartenența graiului lipovenesc la dialectul rus de sud. Or, în sudul Rusiei formele *Marusja* și *Marusen'ka* sînt destul de răspîndite și foarte vechi. Aici intervine, desigur, și influența limbii ucrainene, care s-a exercitat asupra dialectului de sud și direct asupra graiului lipovenesc.

O frecvență mare și o arie largă ocupă și forma hipocoristică *Mașa*, formă des întrebuințată și în sistemul de denotație popular rus. Se cere să fie amintit faptul că formele *Marusja*, *Marusen'ka*, cît și *Mașa* denumesc, de obicei, fete tinere care iubesc și care suferă din cauza iubirii și a soartei. *Marusja*, în majoritatea cazurilor este prezentată în cîntecele populare ca o figură atrăgătoare și cu toate acestea fără noroc.

După *Maria*, cu formele sale, în ordinea frecvenței, urmează *Dunja*, formă derivată de la *Avdotja*, cu formele diminutive *Dun'ka*, *Dunjașa*, *Dunjașka* etc. *Dunja*, la fel ca și *Marusja*, este o persoană tipică în folclorul lipovenesc, cu un contur bine stabilit. În majoritatea cazurilor, *Dunja* este o fată ușuratică, o fată ce poate fi lesne amăgită.

Foarte frecventă este forma *Katja*, provenită din *Ekaterina*, și diminutivele *Katen'ka*, *Katjuša*, *Katjušen'ka* etc. O singură dată am întâlnit numele *Akulina*, în schimb apar destul de des, îndeosebi în cîntecele lirice, diminutivele *Kulinuška* și *Kulina*.

Numele *Vera*, pur rusesc, se întâlnește numai în cîntecele noi, îndeosebi în cîntecele de tipul romanțelor. Numele *Galja*, *Olja* (lipovenii pronunță *volja*) au pătruns de la ucrainieni, probabil împreună cu unele cîntece.

În ce privește numele de bărbați, atît în folclor, cît și în viața cotidiană, cel mai răspîdit este *Ivan*. (În materialul nostru a fost întâlnit de 22 de ori.) Pătrunzînd în denotația rusă, *Ivan*, încă din timpuri străvechi, devine un nume tipic rusesc. *Ivan* este tipul caracteristic popular rus, o figură cu adevărat națională. Fiind purtat de un număr mare de ruși, *Ivan* este cel mai caracteristic nume care generalizează oamenii aparținînd nației ruse, întruchipînd astfel cele mai esențiale trăsături ale poporului rus. De aceea cînd cineva spune *Ivan*, dacă nu este vorba de o anumită persoană concretă, se are în vedere un rus și nicidecum un om de altă nație, chiar dacă este el ucrainean, bulgar etc., unde este destul de răspîdit acest nume.

La răspîndirea numelui *Ivan* a contribuit desigur și religia. E destul să amintim în acest sens că în biserica rusească 62 de sărbători anuale erau închinat lui *Ivan*. Iată deci încă o cauză pentru care numele *Ivan* a pătruns atît de adînc și s-a răspîdit atît de larg în sistemul de denotație popular și oficial rus. Fiind un nume foarte răspîdit și popular, a avut posibilitatea să pătrundă în toate genurile folclorice. Pe lîngă cele amintite menționăm că în cîntecele în care este posibilă introducerea unei oarecare figuri, dacă nu este o persoană căreia îi este dedicat special cîntecul, persoana respectivă se va numi *Ivan*. Pe de altă parte, în povestirile populare cu trei frați, în majoritatea cazurilor, al treilea frate, cel mai isteț, cel mai descurcăreț și mai rezistent este *Ivan*. Prin urmare, se poate afirma că folosirea frecventă în folclor a numelui *Ivan* nu presupune întotdeauna un anumit nume, o persoană concretă, ci mai degrabă un nume specific. Numele *Ivan*, caracterizînd nația rusă, își pierde într-o oarecare măsură individualitatea.

Dacă numele *Ivan* se folosește atît de des în folclor, nu mai puțin frecvente sînt și hipocoristicele *Vanja*, *Vanjuša*, *Vanjuška*, *Van'ka* etc., răspîndite atît în folclor, cît și în viața cotidiană și în special în relațiile familiale și intime. Tot o formă hipocoristică populară, adesea cu sensul de „simplu“ și uneori chiar „prostănac“, frecventă atît în folclorul rus, cît și în cel lipovenesc, este *Erēm*, provenit de la *Ermil*.

Numele *Georgij*, deși des folosit în denotația lipovenilor, se întâlnește rar în folclorul lor, mai cu seamă în genurile religioase. Poate și din această cauză el este întotdeauna însoțit de epitetul „mucenic“. *Juriș*, formă mai populară decît *Georgij*, l-am întâlnit o singură dată într-unul din cîntecele despre „arestanți“ (deținuți), aduse de către emigranți, întrucît au apărut mai tîrziu, după plecarea lipovenilor. *Iuriș* nu este o formă caracteristică sistemului de denotație lipovenesc.

Aleksandr este folosit în această formă o singură dată într-un cîntec, mai bine-zis, într-o variantă a unui cîntec căzăcesc de pe Don, fiind vorba despre țarul rus *Alexandru*. În cîntecele de nuntă ale fetelor și în viața de toate zilele se folosește forma *Leksandr* (cf. rom. *Lisandru*). O astfel de formă este cerută în folclor, credem, și de ritm. Forma *Sașa*, atît de des întîlnită în denominația rusă, am înregistrat-o o singură dată în folclorul lipovenilor.

O problemă interesantă pune și numele *Nikolaj*, pe care nu l-am întîlnit în această formă niciodată. Sint frecvente formele hipocoristice *Kolja* și *Kol'ka* etc. Lipsa formei inițiale a fost explicată de Lev Uspenskij¹⁰, care sublinia că răscolnicii au negat acest nume pe motivul că este un nume cînesc. Ei împărțeau numele *Nikolaj* în *Niko-* și *-laj*. *Niko-* era interpretat și ca o variantă a reformatorului *Nikon*, a avut și aceasta un rol, iar *-laj* în limba rusă înseamnă „lătrat“. Iată din ce cauză răscolnicii, lipovenii erau tot răscolnici, considerau acest nume „cînesc“. Ei preferau forme *Nikola* și varianta *Mikola*. Chiar cînd era vorba de țarul *Nikolae* ei folosesc în folclor car' *Mikolka*.

Numele *Vasilij*, cînd este însoțit de epitetul *velikij* (mare) denumește pe sfîntul *Vasile* și este folosit în cîntecele și urările de Anul Nou. În toate celelalte cazuri se folosește numai *Vasilij* și mai frecvent formele diminutive *Vasilěček*, *Vasilka*. Forma *Vasja*, frecventă în denominația populară rusă, nu am întîlnit-o în folclorul lipovenesc. *Pêtr* se folosește atît pentru denumirea sfîntului *Petru*, cînd este însoțit de epitetul *velikij*, cît și pentru denumirea unor personaje folclorice. *Pavel* nu este frecvent în folclorul lipovenesc, el se introduce doar cînd apar anumite ocazii în cîntecele de horă. În folclor am întîlnit în schimb apelativul *pavel* pentru denumirea păunului, în rusă *pavlin*, *pavel* și *paven*.

Dintre numele evanghelice sau calendaristice am mai aminti *Avel'*, *Avraam*, *Jakov*, *Iosif*, *Kain*, iar dintre numele obișnuite în strigături și în cîntecele lirice, amintim *Pantelej* și forma *Pantihlej*, care are și o nuanță de dispreț. Numele *Samadin* și varianta *Savradin* nu se întîlnește în folclorul velikorus. S-ar putea ca în folclorul lipovenesc să fie de origine turcească. Celelalte nume nu pun probleme deosebite.

*

Cu totul alta este situația în toponimia folclorului lipovenesc. Ea nu este atît de bogată, dar este interesantă din mai multe puncte de vedere; ea contribuie la rezolvarea unor probleme privitoare la locul unde au trăit lipovenii și la drumul parcurs de ei pentru a ajunge pe teritoriile pe care locuiesc în prezent¹¹.

¹⁰ Lev Uspenskij, *Slovo o slovacch*, *Ty i tvojo imja*, Moscova, 1962, p. 622.

¹¹ Lipovenii fac parte dintr-o mare sectă religioasă, care în Rusia se numeau *starovercy*, „oameni de credință veche“. În urma reformei lui Nikon, au urmat o serie de represii împotriva lor atît pe cale religioasă, cît și pe cale politică. Ca rezultat al acestei politici *starovercy* au plecat în Siberia, Cazahstan, Caucaz, Țările Baltice, Polonia, Austro-Ungaria, România, Turcia. Din Turcia s-au repatriat toți în anul 1962.

Numele topice în folclorul cules de noi pot fi împărțite în câteva grupe și anume: nume de țări și ținuturi, nume de orașe, de ape, de munți și de drumuri.

Dintre numele de țări amintim pe primul loc numele *Rusia*, pronunțat *Rossija*, fapt explicabil de altfel. Cu toate că lipovenii au fost nevoiți să trăiască la periferiile Rusiei, apoi în Ucraina, România, Polonia, Austro-Ungaria, Turcia, ei au ținut legături cu Rusia și, până s-au obișnuit cu noile condiții de viață, le-a fost dor de ea, de aceea au cîntat-o într-o serie de cîntece lirice și de viteză. În materialul de care dispunem am găsit o singură dată forma *Rossija*, de două ori *Rassēja*, în schimb de șase ori diminutivul *Rossijuška*, *Rassejuška*.

În ordinea frecvenței urmează *Caucazul* (*Karkaz*) și *Ținutul Caucazului* (*Kavkazkij kraj*). Această situație este explicabilă din punct de vedere istoric: după ce forțele lui Bulavin și Nekrasov au fost învinse, s-au retras la Caucaz, pe atunci ocupat de turci. Pentru nekrasovieni (denumiți ulterior tot lipoveni) Caucazul și partea de sud a Donului au devenit a doua patrie. De aceea întîlnim în folclor și numele *Donskaja oblast'* (Regiunea Donului). Din Caucaz, o parte din lipoveni s-a răspîndit în sudul Ucrainei. În materialul nostru este atestată în forma *Ucrajna*.

În unele cîntece religioase sînt atestate numele *Izrail'*, *Galilej*, *Carstvo Egipetskoe* (Împărăția Egiptului) și o singură dată *Manciuria* (vezi explicația de la nota 11).

Dacă comparăm folclorul lipovenesc cu folclorul rus, observăm unele deosebiri și în privința numelor de orașe. În timp ce în folclorul tipic rus predomină numele orașului *Moscova*, la lipoveni predomină numele orașului *Peterburg*, *Petenburg*, *Peterbursk*, *Piter* și chiar *Petrograd*. Aceasta se explică prin aceea că în momentul cînd lipovenii au părăsit Rusia capitala Rusiei era Petersburgul și toată atenția lor era îndreptată asupra acestui oraș. Faptul că în folclorul lipovenesc există atîtea forme ale acestui nume este încă o dovadă a primenirii continui a folclorului lipovenesc și a legăturilor sale permanente cu Rusia. *Moscova* se întîlnește rar sub forma obișnuită *Moskva* și *Moskva-Matuška* (Moscova-Mamă). În ordinea statistică urmează *Kievul*: *Kijev*, *Kijev gorodoček* (Kiev orășelul) și *Kijevskaja tjurma* (Închisoarea din Kiev).

Dintre denumirile sudice am întîlnit o dată numele orașului *Herson* și de două ori numele orașului *Odessa*, apoi *Poltava* cu varianta *Baltava*. Amintim aici și numele orașului *Binder-gorod* (Cetatea Albă). Mai menționăm *Gorod Varșava* și *Varșava*, ceea ce ne face să credem că opera folclorică respectivă ar fi fost împrumutată de la lipovenii din Polonia sau de la cei din Bucovina.

Merită atenție și numele *Kitaj-gorod*, întîlnit de două ori. Acest nume nu are, desigur, nimic comun cu numele țării *Kitaj* (China). *Kitaj*, așa cum explică N. A. Baskakov¹², este de origine turcă, *qytaj*, și denumește un neam de turci, deci ar fi vorba despre un oraș.

¹² N. A. Baskakov. *Russkije familii tjurskogo proischoždenija*, „Sovetskaja etnografija“, 1969, nr. 4, p. 15.

Folclorul lipovenesc conține și nume, destul de numeroase, de localități românești ca: *Brail-gorod* (orașul Brăila), *Medžidiĵa-gorod* (orașelul Medjidia), *Mačin-gorod* (orașul Măcin), *Biket* și *Sarichioi*. Așa cum se poate vedea din exemplele date, toate localitățile românești înregistrate în folclorul lipovenesc se află pe Dunăre, dovadă a faptului că lipovenii au fost și sînt pescari și navigatori. S-ar putea ca în folclorul lipovenilor din nordul Moldovei să existe alte nume.

Am înregistrat și cîteva nume de munți: de două ori *Mačinskaja gora* (Muntele Măcinului), *Ararat-gora* (muntele Ararat), *Sinajskaja gora* (Muntele Sinai), *Sivonskaja gora* (Muntele Sion) etc.

Sînt valoroase datele oferite de numele de ape. În timp ce în folclorul tipic rusec cel mai frecvent nume este *Volga*, la lipoveni l-am întîlnit o singură dată *Volga-rečka* (Volga rîu). În folclorul lipovenesc predomină numele *Dunărea*, întîlnit de opt ori: de cîte două ori *Dunaj* și *Tihij Dunaj* (Dunăre liniștită), de trei ori *Dunaj-rečka* (Dunăre rîu) și *Dunaj*, *moj Dunaj* (Dunărea mea, Dunăre). Această diversitate de forme atribuite numelui *Dunăre* în folclorul lipovenesc se explică prin faptul că majoritatea lipovenilor au fost pescari și ei și-au petrecut mult timp pe Dunăre, pe care au îndrăgit-o și cîntat-o în folclorul lor.

În ordinea frecvenței urmează numele *Don*, întîlnit de patru ori. Nu am întîlnit în cîntecele lipovenești numele *Marea Neagră*, în schimb am întîlnit *Kaspijskoe More* (Marea Caspică) și numele lacului *Baical*.

Cîteva nume de drumuri: *Pitimburskaja doroška*, *Petenburgskaja doroga* (Drumul Petersburgului), *Urmskaja doroška*, probabil *Murmskaja* (Drumul Murmanskului).

*

Din această analiză a onomasticii folclorului lipovenesc se desprind cîteva concluzii: antroponimia lipovenească este în fond rusească; folosirea unui nume sau altul depinde de cele mai multe ori de genul folcloric respectiv; există nume stabile și cu o frecvență mare și nume rar întîlnite, folosite numai ocazional. Cele mai frecvente sînt totuși formele diminutive și hipocoristice și variantele lor. Onomastica folclorului lipovenesc, alături de alte date de limbă, de datele istorice, contribuie la stabilirea drumului parcurs de lipoveni pînă au ajuns pe teritoriul României, precum și la dezvoltarea relațiilor lor cu populația românească.

ОНОМАСТИКА ЛИПОВАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

(Резюме)

В основе статьи находится материал, извлечённый из липованского фольклора, собранного в сёлах Писк-Браила (уезд Браила), Каркалиу и Сарикей (уезд Тульча) и 2 Май (уезд Констанца). Статья содержит 2 части: одна часть обращается к названиям лиц, другая — к наименованиям мест. При анализе материала часто делаются ссылки на фольклор

и наименования великорусского фольклора. Отмечается и влияние румынского и украинского языков. Как в личных именах, так, тем более, в наименованиях мест, существуют различия по сравнению с великорусским фольклором.

ONOMASTIQUE DU FOLKLORE LIPOVAN

(Résumé)

L'étude a à la base le matériel extrait du folklore lipovan recueilli des villages Pisc-Brăila (départ. Brăila), Carcaliu et Sarichioi (départ. Tulcea) et 2 Mai (départ. Constanța). Le travail a deux parties: la première s'en réfère aux noms des personnes et la seconde aux noms des lieux. Dans l'analyse du matériel on renvoie continuellement au folklore et aux noms du folklore vélikorusse. On fait aussi mention des influences roumaine et ukrainienne. Pour les noms de personne et surtout pour le noms des lieux il y a des différences par rapport aux noms respectifs du folklore vélikorusse.

CONJUGAREA VERBELOR ÎN GRAIUL LIPOVENESC DIN SLAVA CERCHEZĂ, JUD. TULCEA

MAGDA NAGY

În graiul lipovenesc din Slava Cercheză, un grai velicorus de sud, ca și în limba comună, verbul formează un sistem bogat de forme conjugabile și neconjugabile.

Formelor conjugabile le aparțin cele trei moduri existente în grai: indicativul, cu schimbările lui caracteristice după timp, după număr și după persoană, imperativul și condiționalul, iar formelor neconjugabile infinitivul, participiul și gerunziul.

Toate formele verbale se formează din tema infinitivului și a prezentului. Distribuția formelor după teme nu se deosebește de cea cunoscută din limba rusă literară.

În cele ce urmează, pe baza materialului dialectal adunat, vom încerca să descriem conjugarea verbelor la prezent, perfect și viitor, încluzind și infinitivul ca punct de plecare pentru conjugarea verbelor.

Infinitivul. În dialectele rusești se deosebesc cinci modele de bază ale infinitivului: 1. modelul *-t'* (igrá-t'); 2. modelul *-st'* (kla-st'); 3. modelul *-sti* (me-sti); 4. modelul *-č'* (pe-č') și 5. modelul *-tí* (pek-tí).

Primele două modele sînt cunoscute în toate graiurile. Celelalte modele, în schimb, în unele sînt prezente, iar în altele lipsesc parțial sau cu desăvîrșire¹.

În graiul de care ne ocupăm, din cele cinci modele găsim doar trei: primul (*-t'*), al doilea (*-st'*) și al patrulea (*-č'*). De ex.:

a) arát', ȳnat', ȳul'át', d'irzát', žrat', kr'ič'át', pač'inát', pr'əs'iyát', rabót't', táj't', č'itat', šukat', vážyt', zvan'it', žár'it', nam'in'it', púd'it', strójit', túšyt', fal'it', xaran'it', šalakat'it', b'it', vyt', drat', žyt', kryt', l'it', myt', p'it', šyt', ȳar'ét', ȳr'im'ét', im'ét', r'iv'ét', smatr'ét', kalót', palót', výsyxnut', v'irnút', kr'íknut', súnut', t'inút', t'ir'ét';

b) ȳryst', ul'est', l'est', paklást', pr'ast', s'est', ukrást', upást';

¹ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *Russkaja dialektologija*, Moscova, 1965, p. 146.

c) b'ir'éč', valóč', pamóč', st'ir'éč', l'eč', moč', s'eč', t'eč', talóč'.

Modelul *-t'* este cel mai productiv, cuprinzând marea majoritate a verbelor existente în grai. Această situație, de altfel, este caracteristică atât pentru limba literară, cât și pentru toate graiurile rusești.

Sufixul *-t'* în limba rusă a apărut în urma reducției vocalei *-i* atone din sufixul *-ti*, în care se terminau toate infinitivele în epoca slavei comune. Procesul a avut loc în decursul veacurilor XII—XIII² — după cum arată S. P. Obnorskij. În limba scrisă, formele vechi au mai persistat și în veacul al XVII-lea, fiind susținute de slavona bisericească. În următoarele două secole însă dezvoltarea impetuoasă a limbii literare a contribuit la generalizarea infinitivelor în *-t'*. Formele în *-ti* s-au păstrat doar dacă sufixul este accentuat³. Numărul lor însă este redus nu numai în dialecte, ci și în limba literară. Unele graiuri, ca graiurile meridionale, unele de trecere, precum și cele lipovenești din țară nici nu cunosc această categorie de verbe⁴, deoarece formele noi în *-t'* denumite de P. Ja. Černyx forme apocopate, s-au extins și asupra infinitivelor cu sufixul accentuat. Infinitivele de tipul *vest'*, *nest'* au apărut simultan cu celelalte forme apocopate ca *s'ad'* din *s'adi*, *mat'* din *mati* și multe altele. Ele pot fi întâlnite în documente începând cu secolul al XIII⁵.

Dezvăluirea condițiilor care au contribuit la apariția acestor forme noi (de tipul *vest'*, *nest'*) constituie o problemă greu de rezolvat, constată S. P. Obnorskij, deoarece verbele din această categorie aveau accentul pe sufix, din care cauză fonetic nu se putea aștepta la apariția unor forme cu reducția pînă la zero a vocalei finale. Un lucru însă este cert: infinitivele de tipul *nest'* n-au putut apărea decît dintr-o formă cu accentul pe temă, ca de ex.: *brésti*, *nésti*⁶. Deci reducției *-i* a trebuit să-i preceadă deplasarea accentului de pe sufix pe temă⁷.

În graiul studiat de noi am notat următoarele infinitive de acest fel: *v'est'*, *n'est'*, *pan'est'*, *past'*, *pav'est'*, *padm'est'*, *pl'est'*, *rost'*, *cv'est'*, *γ'rest'*.

² S. P. Obnorskij, *Očerki po morfologii russkogo glagola*, Moscova, 1953, p. 172.

³ S. P. Obnorskij, *ibid.*; P. Ja. Černyx, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, Moscova, 1954, p. 268.

⁴ R. I. Avanesov, *Očerki dialektologii rjazanskoj meščery*, în *Materialy i issledovanija po russkoj dialektologii*, Moscova—Leningrad, I, 1949, p. 197, (în continuare: MIRD); A. N. Gvozdev, *Govor s. Kanuevki Bezenčuk'skogo rajona Kujbyševskoj oblasti*, în MIRD, II, 1949, p. 307; G. B. Nefedov, *Govor sjol Pustyni i Belyni*, în MIRD, III, 1949, p. 30; V. G. Orlova, *O govore sela Permas Nikoľ'skogo rajona Vologodskoj oblasti*, în MIRD, I, 1949, p. 69; V. I. Černyšev, *Govor goroda Ostaškova*, în MIRD, II, 1949, p. 273; E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, „Romanoslavica“, IV, 1960, p. 89; *Grammatika russkogo jazyka*, AN SSSR, Moscova, I, 1953, p. 411.

⁵ P. Ja. Černyx, *op. cit.*, p. 268.

⁶ S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 182.

⁷ P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, ed. a III-a, Moscova, 1960, p. 113; P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, *Morfologija*, Moscova, 1953, p. 282.

Am mai înregistrat infinitivul *it'it'*, precum și derivatele lui *výjt'it'*, *pajt'it'*, *pr'ijt'it'* cu un sufix *-t'* secundar. Această formă nouă, spre deosebire de cele enumerate, care prin intermediul limbii literare au ajuns în graiuri, este de origine dialectală, dar a pătruns în limba literară unde a fost larg folosită până prin secolul al XIX-lea⁸. În dialecte însă și azi se bucură de o răspândire considerabilă.

Tipurile de conjugare. Prezentul. În graiul lipovenesc din Slava Cerceză verbele se grupează în două tipuri de conjugare în funcție de desinențele personale, adică în funcție de deosebirile din structura fonematică a desinențelor. Pentru primul tip sînt caracteristice fonemele *e* și *o*, iar la persoana a treia plural *u*; pentru al doilea tip — fonemul *i* și la persoana a treia plural — *a*. Avînd în vedere că graiul de care ne ocupăm este un grai sud-velicorus cu „ikanie“, din care cauză fonemele *e* și *i* în poziție posttonică după consoane moi nu se deosebesc, fiind redat printr-o singură vocală, trebuie să specificăm că cele două tipuri de conjugare se deosebesc doar la verbele cu desinențele personale accentuate. De ex.:

1. a) br'ijiš, búd'iš, zastr'an'iš, im'éjiš, kr'ikn'iš, krójiš, mójiš, ras-t'él'im, rójim, stanájim, stán'im, sún'im, tkájim;

b) vázyjiš, yón'iš, žár'iš, zvón'iš, krójiš, nam'en'iš, smótr'im, strójim, fálim, xarón'im, šalakót'im;

2. a) my ar'óm, b'ir'óm, vaz'm'óm, žyv'óm, ty zab'óš, zav'óš, zaj-m'óš, pamn'óš, p'óš;

b) lámpa yar'it', ty kr'ic'iš, zv'in'iš, sv'ist'iš, my pab'il'im, stajim.

La verbele cu desinențe atone se constată o tendință de substituție a fonemului *a* de la persoana a treia plural prin fonemul *u*, specific pentru primul tip de conjugare căruia îi și aparțin în realitate verbele în cauză: d'éržut', yón'ut', žár'ut', zvón'ut', krójut', nam'en'ut', smótr'ut', strójut', túš'ut', fál'ut', xarón'ut'. Acest fenomen, de altfel, este o trăsătură distinctivă a graiurilor meridionale și de trecere din U.R.S.S.⁹, a graiurilor lipovenești, precum și a unora ucrainene de pe teritoriul țării noastre¹⁰.

Limba literară, în decursul ultimelor două veacuri, și-a pierdut această trăsătură sub influența tot mai accentuată a elementului nordic¹¹.

Verbele atemactice *dat'* și *jest'* (a mânca) reprezintă tipuri de conjugare aparte: dam, daš, dast', dad'im, dad'it'ə, dadút'; jem, ješ, jest', jid'im, jid'it'ə, jid'át'.

⁸ R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 197; R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 146; S. P. Obnorskiij, *op. cit.*, p. 188.

⁹ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 150; P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 109; A. N. Gvozdev, *op. cit.*, p. 307; N. P. Grinkova, *Zametki o kalužskix govorax*, în MIRD, I, 1949, p. 245; S. P. Obnorskiij, *op. cit.*, p. 150; V. N. Sidorov, *Nabljudenija nad odnim iz govorov rjazanskoj meščery*, în MIRD, I, 1949, p. 122; V. N. Sidorov, *Ob odnom tul'skom govore s glasnoj e, ne izmenivšejsja v o*, în MIRD, II, 1949, p. 288; V. S. Černyšev, *op. cit.*, p. 273.

¹⁰ E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, p. 125; E. Vrabie, *Note asupra graiului rus de la Climăuți*, „Romanoslavica“, XII, 1965, p. 126; I. Robciuc, *Morfologia graiului ucrainean din Măriștea (jud. Suceava)*, în „Studii de slavistică“, II, 1971, p. 300.

¹¹ S. P. Obnorskiij, *op. cit.*, p. 150.

Printre formele care dau graiului o înfățișare caracteristică trebuie amintite formele persoanei a treia singular și plural (prezent și viitor perfectiv) în *-t'* ale verbelor de toate tipurile de conjugare, care constituie una din trăsăturile fundamentale ale graiurilor velicoruse de sud¹². Graiului cercetat îi este necunoscut *-t* dur ca desinență pentru persoana a treia singular și plural:

I tip, singular: on (von) ar'ót', v'éjit', vaz'm'ót', dújit', aná yul'ájit', on žr'ot', kól'it', pajót', pač'inájit', sn'ex tájit', wólyk wójit', č'újit', šuká-jit'; *plural:* aný (an'é) arút', v'éjut', vaz'mút', wójut', yul'ájut', žrut', kólut', pajút', pač'inájut', r'iwút', č'újut', šukájut'.

Al II-lea tip, singular: on (von) yar'it', yrom yr'im'it', zv'in'it', k'išýt', kr'ič'it', pav'il'it', sv'ist'it'; *plural:* ylázy yar'át', aný k'išát', kr'ič'át', pav'il'át', báby staját'.

În afară de graiurile meridionale, *-t'* este răspândit în limba ucraineană, în bielorusă și în unele graiuri nordice din U.R.S.S., foarte puține la număr. Desinența *-t'* a fost caracteristică și pentru limba rusă veche, unde caracterul moale al consoanei *t* s-a păstrat și după dispariția vocalei ultrascurte *ь*. Desinența *-t'* n-a fost complet străină nici limbii slave vechi. Alături de formele majoritare în *-tŭ* la singular au fost folosite și unele în *-tŭ*.

În limba rusă formele persoanei a treia în *-t* sînt considerate formații secundare. Se presupune că în etapa timpurie de dezvoltare a limbii slave comune, persoana a treia singular nu avea desinență. În limbile slave apusene și sudice, precum și în unele graiuri rusești, desinența *-t* lipsește și azi cu desăvîrșire. Doar bulgara și limbile slave răsăritene constituie o excepție în această privință.

Comparînd cele două forme, în *-t* și *-t'*, existente în limba rusă contemporană, ultimele sînt considerate mai vechi. Se presupune că ele au fost larg răspândite la slavii de răsărit încă din perioada preistorică și s-au menținut pînă în zilele noastre în unele graiuri rusești, în altele fiind înlocuite prin *-t* dur¹³. Un argument în sprijinul acestei teorii îl constituie unele forme verbale în *-t'* la persoana a treia, ca *jest'*, *sut'* sau *vest'*, *nivest'* din expresiile arhaice „*bog vest'*“, „*nivest' čto*“, care s-au păstrat atît în limba literară, cît și în graiurile nordice din U.R.S.S., cărora

¹² R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 162—163; R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 189; I. S. Il'inskaia, *Nabljudeniia nad govorom pereselencev russkix v zakavkaz'e*, în MIRD, I, 1949, p. 277; V. G. Orlova, *Klassifikaciia južnovelikorusskix govorov v svete sovremennyx dannyx*, „Voprosy jazykoznanija“, 1955, 6, p. 89; V. Vascenco, *Observații asupra graiului rusec al lipovenilor din satul Pisc, raionul Brăila*, „Romanoslavica“, VII, 1963, p. 103; E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, p. 126.

¹³ A. I. Gorškov, *Staroslavjanskij jazyk*, Moscova, 1963, p. 157; P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 107—109; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 130—135; V. I. Borkovskij, P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, Moscova, 1963, p. 297.

de altfel desinența *-t'* nu le este de loc caracteristică¹⁴. Stabilizarea unor forme în *-t* sau în *-t'* prin natura sa nu era de loc obligatorie și această stabilizare este incontestabil un fenomen de generalizare comparativ tirzie în istoria formelor tratate — constată S. P. Obnorskij¹⁵.

O altă trăsătură caracteristică a celor două tipuri de conjugare în graiul studiat, sînt alternanțele consoanelor tematice finale în realizarea formelor personale. Aceste alternanțe consonantice au un caracter distinctiv între verbele de la primul și al doilea tip de conjugare, deoarece înseși consoanele finale sînt de obicei diferite.

În dialectele rusești, avînd în vedere finalul temei, verbele de primul tip de conjugare au trei tipuri de relații ale formelor verbale: 1. verbele fără alternanță consonantică; 2. verbele cu alternanța consoanelor dure cu perechile lor moi; 3. verbele cu alternanța consoanelor velare dure cu șuierătoare. La ultimele două tipuri tema persoanelor întîi singular și a treia plural se opune temei de la celelalte forme¹⁶.

Sînt însă graiuri, cum este și cel din Slava Cercheză, pentru care ultimul tip nu este caracteristic. În aceste graiuri (sudice și nordice din U.R.S.S.) la verbele analizate alternanța consonantică lipsește, sau, ca în cazul nostru, se constată o altfel de alternanță, o alternanță a velarelor dure cu perechile lor moi¹⁷. Astfel, în graiul de care ne ocupăm, verbele cu tema terminată în velară îmbogățesc inventarul lexical al verbelor aparținînd celui de al doilea tip. De ex.:

Primul tip: yón'u, yón'is, yón'ut'; žár'u, žár'is, žár'ut'; zvón'u, zvón'is, zvón'ut'; kól'u, kól'is, kól'ut'; nam'énu, nam'énis, nam'énu't'; pór'u, pór'is, pór'ut'; rast'élu, rast'élis, rast'élu't'; xarón'u, xarón'is, xarón'ut'; fál'u, fál'is, fál'ut'.

Al doilea tip: a) b'irú, b'ir'ós; búdu, búd'is; vaz'mú, vaz'm'ós; v'énu, v'éni's; d'arú, d'ir'ós; žru, žr'ós; zabúdu, zabúd'is; zavú, zav'ós; zastr'ánu, zastr'an'is; kr'íknu, kr'íkn'is; pajédu, pajéd'is; stánu, stán'is;

b) b'ér'iyú, b'ér'iy'ós, b'ér'iyút'; zapr'ayú, zapr'iy'ós, zapr'ayút'; p'akú, p'ík'ós, p'akút'; s'akú, s'ík'ós, s'akút'; st'ér'iyú, st'ér'iy'ós, st'ér'ayút'; talkú, talk'ós, talkút'; t'ík'ót'; t'akút'.

Alternanța *k—č, g—ž*, apărută ca urmare a primei palatalizări, dispare în graiurile menționate din cauza unui proces de uniformizare a temei, în urma căruia velara de la tema persoanelor întîi singular și a treia plural se extinde asupra tuturor formelor personale. Velarele *g* și *k* se palatalizează, fiind însoțite de vocala *e*: *pekeš, mogeš*. Caracterul lor palatal se păstrează și în acele graiuri, unde a avut loc transformarea

¹⁴ P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 110; P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, p. 278; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 121; V. I. Borkovskij, P. S. Kuznecov, *op. cit.*, p. 298.

¹⁵ S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 155—156; L. I. Barinnikova, *Russkie narodnye govory v sovetskij period*, Saratov, 1969, p. 184; A. N. Gvozdev, *op. cit.*, p. 306; I. S. Il'inskaja, *op. cit.*, p. 277; S. S. Vysotskij, *O govore d. Leka*, în MIRD, II, 1949, p. 61.

lui $e > 'o$. Întrucît în cazul acesta caracterul palatal al velarei nu mai este condiționat de calitatea vocalei posterioare, apare o nouă alternanță, o alternanță morfologică a lui $g-g'$ și $k-k'$ ¹⁸, des întîlnită în dialectele rusești. Cu o asemenea alternanță consonantică avem de-a face și în graiul din Slava Cercheză.

Procesul de uniformizare a temei în graiurile amintite deși atinge în general toate verbele cu tema în velare, totuși nu se realizează totdeauna după tema persoanei întîii singular și a treia plural. În graiul studiat în paradigma unor verbe, de cele mai multe ori a verbelor *l'eč'* și *moč'*¹⁹ și a derivatelor lor, precum și a verbului *valóč'*, se observă o refacere, dar prin analogie cu formele majoritare cu tema în africată sau în șuierătoare: *valóč'u*, *valóč'iš*, *valóč'ut'*; *móžu*, *móžbš*, *móžut'*; *pamóžu* alături de *pamayú*, *pamóžbš*, *pamóžut'*; *l'ážu*, *l'ážbš*, *l'ážut'*; *l'ážu dy l'ížu*; *n'i móžu pr'in'ést'*; *n'i móžbt'* *xad'it'* *za yrybám'i*; *n'i móžbt'* *ul'ési tudý*; *n'i móžut'* *nas najt'it'*. La verbele *móč'* și *pamóč'* fenomenul este însoțit de unificarea accentului tot în sensul dictat de majoritatea formelor, iar la *valóč'*, spre deosebire de limba comună, se constată deplasarea accentului de pe desinență pe temă.

Tot în șuierătoare se termină tema prezentului la acele verbe de la primul tip de conjugare care au la finalul temei infinitivului consoanele *z*, *k*, *s*, *st*, *t*, *x*, înlocuite la formele personale prin *ž*, *č* și *š*: *barmatát'*, *barmóč'u*, *barmóč'iš*; *br'ixát'*, *br'ěšu*, *br'ěšyš*; *v'izát'*, *v'ážu*, *v'ážbš*; *lapatát'*, *lapóč'u*, *lapóč'iš*; *l'izát'*, *l'ížu*, *l'ížyš*; *mázbt'*, *mážu*, *mážys*; *p'isát'*, *p'íšu*, *p'íšyš*; *plákbt'*, *pláč'u*, *pláč'iš*; *r'ězbt'*, *r'ěžu*, *r'ěžyš*; *skazát'*, *skážu*, *skážyš*; *skakát'*, *skáč'u*, *skáč'iš*; *xlapatát'*, *xlapóč'u*, *xlapóč'iš*; *xlystát'*, *xlýšu*, *xlýšyš*; *č'isát'*, *č'ěšu*, *č'ěšyš*.

Spre deosebire de limba comună, toate verbele din această grupă au accentul stabil pe temă.

Verbului *xotet'*, de conjugare mixtă în limba literară, aici îi corespunde un verb de primul tip de conjugare cu accentul fix pe temă, terminată la toate formele personale în *-č'*: *xóč'u*, *xóč'iš*, *xóč'it'*, *xóč'im*, *xóč'it'a*, *xóč'ut'*; *xóč'im jest'*; *a_já n'i xóč'u yul'át'*; *xóč'im kúšbt'*; *xóč'im t'ib'é napajit'*; *p'it' xóč'im*; *n'i xóč'ut' an'é*.

La verbele de tipul *maxát'* s-a păstrat tema prezentului, identică cu cea a infinitivului, ceea ce se explică prin faptul că graiul este izolat de influența directă a limbii ruse literare, care, alături de tema menționată la aceste verbe, mai are o temă și în șuierătoare, o formație relativ mai nouă, care a început să se răspîndească și în graiurile ruse convergente²⁰: *brýžybt'*, *brýžybju*, *brýžybjiš*; *maxát'*, *maxáju*, *maxájiš*; *maxájit' rukój*.

¹⁸ P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka, Morfologija*, p. 283.

¹⁹ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 155—156; L. I. Barannikova, *op. cit.*, p. 122; S. P. Obnorskiy, *op. cit.*, p. 104; V. N. Sidorov, *op. cit.*, p. 122.

²⁰ P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 111.

Verbele *kl'əv'itát'* și *raptát'* au de asemenea o singură temă în grai: *kl'əv'itáju*, *kl'əv'itájiš*; *raptáju*, *raptájiš*. Accentul lor de la persoana întâi singular, spre deosebire de limba rusă literară, este pe temă.

Verbele de tipul *dremat'* cu tema prezentului în consoană labială +l' în limba comună, se folosesc aici fără l', avînd tema terminată în labiale la toate formele personale: *dr'imát'*, *dr'ém'u*, *dr'ém'is*, *dr'ém'ut'*; *sýp'ət'*, *sýp'u*, *sýp'is*, *sýp'ut'*; *tr'ipát'*, *tr'ép'u*, *tr'ép'is*, *tr'ép'ut'*. Iar verbele *kal'ibács* și *š'ipát'* se conjugă la prezent ca verbele de tipul *čitat'*: *kal'ibájus'*, *kal'ibájiš'a*, *kal'ibájucš*; *š'ipáju*, *š'ipájiš*, *š'ipájut'*.

Spre deosebire de multe graiuri rusești, la lipovenii din Slava Cerceză procesul de transformare a vocalei *e>'o* la finalul temei, înaintea consoanelor dure, la verbele de la primul tip de conjugare, a fost dus pînă la capăt; drept rezultat, persoanele a doua și a treia singular, întâi și a doua plural cunosc o singură vocală, vocala *o* la verbele cu accentul permanent pe desinență: *n'is'ós*, *n'is'ót'*, *n'is'óm*, *n'is'ót'ə* în loc de vocalele *e* și *o*, folosite în acele graiuri unde această transformare n-a fost consecventă. În limba literară și în acele graiuri rusești care folosesc *o* în locul lui *e* în cuvinte ca: *s'óla*, *av'ós* transformarea s-a petrecut și înaintea consoanelor moi, sub influența acelor cuvinte în care modificarea lui *e>'o* a avut loc înaintea consoanelor dure. Astfel a apărut vocala *'o* la persoana a doua plural: *n'is'ót'ə*, deși această schimbare n-a fost provocată de cauze fonetice²¹.

Verbelor *zaimst'ovat'*, *zarabatyvat'*, *lgat'*, *pokupat'*, *pugat'*, *slușat'*, *sprašivat'*, *uznat'*, din limba literară, în grai le corespund următoarele verbe de primul tip de conjugare: *pazyč'át'*, *pazyč'ájim* d'en'ix; *zarabl'át'*, mnóу zarabl'ájut' an'é; *br'ixát'*, *br'éš'ət'* on, aný br'éšut'; *kupl'át'*, aný kupl'ájut'; *pužát'*, t'ib'é tóžь nádь pužát'; aná vas pužájit'; *slúx'ət'*, kásku slúx'aju; *slúx'ajiš*, an'é slúx'ajut'; *pytát'*, *pytájut'* ad'in u₁adnavó / što jétь za₁iló; *u₁yadát'*, n'i₁u₁yadájiš m'in'é. Corespondentele din limba literară, deși sînt cunoscute vorbitorilor, nu sînt întrebuintate în conversațiile lor spontane, nedirijate.

Verbul *tkat'* se conjugă ca verbele de tipul *čitat'*; *tkáju*, *tkájiš*, *tkájut'*, iar *čtit'*, de conjugarea a doua în limba literară, aici aparține primului tip: *č'tu*, *č't'os*, *č'tut'*.

S-a păstrat *vynát'* din vechea formă *vyn'at'* fără amplificarea temei cu sufixul *-nu-*, larg răspîndit și azi în graiurile rusești²²: *nád'ь* jej *vynát'* rúč'ku; *vynáju* ja kozonák toj; aný *vynájut'*.

La verbul *byt'* alături de formele personale, folosite în limba comună, la persoanele a doua, a treia singular și întâi plural, am mai înregistrat cîte o formă, am zice „prescurtată”: *ty* buš, *von* but', *my* bum: *pr'i* t'ib'é búdu vážyt'; *č'iwó* búd'is d'él'ət'; *ladón'a* s'irb'ít' / d'en'γ'i buš paluč'át'; *val'áj* / buš b'ity; *v'ek* búd'it' plákacš; n'i búd'it' k'bdá; *von* u₁kr'éšu but'

²¹ S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 104—106; V. I. Borkovskij, P. S. Kuznečov, *op. cit.*, p. 128—133.

²² S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 34.

xad'it'; t'ótka but' paub'ivát' za_ut'éj; búd'im kl'ík_ut': bum žyt' / bum v'idát'; búduť rost'; svážut' kól'k'i búduť; nó'y'i n'i_u búduť bal'ét'.

Verbele de la cel de-al doilea tip de conjugare, în urma substituirii fonemului *a* neaccentuat din desinența persoanei a treia plural prin *u*, caracteristic pentru primul tip de conjugare (fonemul vocalic aton la persoanele a doua și a treia singular, întâi și a doua plural din cauza „ikaniei“ și-a pierdut caracterul său distinctiv de a marca tipul de conjugare) trec treptat la primul tip, îmbogățindu-l astfel în dauna celui de-al doilea tip, al cărui inventar lexical s-a redus considerabil. El continuă și pe mai departe să fie redus, deoarece procesul amintit se mai manifestă în grai, fiind întărit de un alt proces. Este vorba de fenomenul de uniformizare a temei la cel de-al doilea tip de conjugare prin înlăturarea alternanței consonantice, caracteristică acestuia, însoțit de stabilizarea accentului pe temă. Fenomenul este prezent în multe graiuri rusești nordice, de trecere și meridionale, precum și în cele lipovenești din țară²³.

În graiul de care ne ocupăm, grație tendinței de uniformizare a temei prin analogie cu formele majoritare, lipsesc alternanțele consonantice d'/ž, t'/č, z'/ž, s'/š, st'/šč, zd'/žž, b'/bl', p'/pl', v'/vl', f'/fl', m'/ml' caracteristice pentru conjugarea a doua din limba literară și din multe graiuri ruse convergente, verbele avînd la finalul temei consoane anterolinguale și bilabiale palatale la prezent și viitorul perfectiv. De ex.: astáv'u, astáv'is, astáv'ut'; v'ért'u, v'ért'is, v'ért'ut'; wód'u, wód'is, wód'ut'; wóz'u, wóz'is, wóz'ut'; yatóv'u, yatóv'is, yatóv'ut'; yráb'u, yráb'is, yráb'ut'; yróz'u, yróz'is, yróz'ut'; dól'b'u, dól'b'is, dól'b'ut'; zav'int'u, zav'it'is, zav'int'ut'; zyúb'u, zyúb'is, zyúb'ut'; kórm'u, kórm'is, kórm'ut'; kós'u, kós'is, kós'ut'; krás'u, krás'is, krás'ut'; kr'iv'u, kr'iv'is, kr'iv'ut'; kr'út'u, krút'is, krút'ut'; kúp'u, kúp'is, kúp'ut'; lóv'u, lóv'is, lóv'ut'; l'úb'u, l'úb'is, l'úb'ut'; malót'u, malót'is, malót'ut'; nakóp'u, nakóp'is, nakóp'ut'; nós'u, nós'is, nós'ut'; paznakóm'u, paznakóm'is, paznakóm'ut'; pastáv'u, pastáv'is, pastáv'ut'; plót'u, plót'is, plót'ut'; pr'ikarót'u, pr'ikarót'is, pr'ikarót'ut'; prós'u, prós'is, prós'ut'; púst'u, púst'is, púst'ut'; stáv'u, stáv'is, stáv'ut'; súd'u, súd'is, súd'ut'; t'érp'u, t'érp'is, t'érp'ut'; tóp'u, tóp'is, tóp'ut'; trús'u, trús'is, trús'ut'; xód'u, xód'is, xód'ut'; č'ist'u, č'ist'is, č'ist'ut'; šút'u, šút'is, šút'ut'.

Concomitent cu înlăturarea alternanței consonantice au dispărut și deosebiriile în ceea ce privește locul accentului la diferitele forme personale. Unificarea accentului pe temă s-a produs tot în sensul dictat de majoritatea formelor, ceea ce nicidecum nu înseamnă însă că toate formele cu accentul vechi au fost părăsite. Se mai întîlnesc rareori în grai

²³ R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 188—189; R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 156—159; S. S. Vysotskij, *op. cit.*, p. 61; N. P. Grinkova, *op. cit.*, p. 245; G. A. Kasvin, *Osnovy nastojáščego vremeni glagolov 2-go sprjaženija*, în MIRD, III, 1949, p. 85—99; S. P. Obnorskiij, *op. cit.*, p. 98—111; V. N. Sidorov, *op. cit.*, p. 121; V. I. Černyšev, *op. cit.*, p. 273; E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, p. 125; E. Vrabie, *Note asupra graiului rus de la Climăuți*, p. 126.

forme personale cu două accente ca la verbul *ȧavar'it'*: ȧavór'u, dar și ȧavar'ú.

Verbele cu accentul permanent pe desinență în limba comună, n-au suferit nici o modificare accentologică în urma procesului de unificare a temei într-o singură consoană. De ex.: v'is'ú, v'is'íš, v'is'át'; kapt'ú, kapt'íš, kapt'át'; l'it'ú, l'it'íš, l'it'át'; nayrad'ú, nayrad'íš, nayrad'át'; sv'ist'ú, sv'ist'íš, sv'ist'át'; uyast'ú, uyast'íš, uyast'át'.

Verbul *b'eč'*, o formă dialectală, precum și derivatele lui au la prezent tema terminată în ȧ: b'i'yú, b'i'y'íš, pr'ib'i'y'ít', ub'i'y'ít'. Concomitent cu *b'eč'* este întrebuințat și *b'ížát'* cu același sens lexical, dar mult mai rar, cînd cu tema în ȧ, cînd cu tema în ž la toate formele personale.

La verbul *blešet'* uniformizarea temei se face după forma persoanei întii singular. Șuierătoarea š' de la finalul temei se generalizează, cuprinzînd și celelalte forme personale inclusiv infinitivul: bl'íš'ét', bl'íš'ú, bl'íš'íš-bl'ist'íš, bl'íš'ít', bl'íš'im, bl'íš'ít'a, bl'íš'át'.

Menționăm formele personale de la verbul *jézd'it'*: jézd'iju, jézd'ijiš, jézd'ijit', jézd'ijim, jézd'ijit'a, jézd'ijut', folosite și în graiurile din regiunea Rjazan²⁴. Judecînd după forma persoanei a treia plural: lázyjut', înregistrată de noi, în același fel se conjugă și verbul *lazit'*. În cazul acesta avem de-a face tot cu un procedeu de înlăturare a alternanței consonantice, dar deosebit de cel arătat.

La verbele *v'id'at'*, ȧl'id'ét' și s'id'ét' alternanța consonantică s-a menținut, dar și ele încep să fie întrebuințate tot mai des fără alternanță: v'ížu-v'ídu, v'id'íš, v'idut'; ȧl'ížu-ȧl'idú, ȧl'id'íš, ȧl'id'át'; s'ížu-s'idú, s'id'íš, s'id'át'.

Verbele de conjugarea a doua din limba literară *valit'*, *varit'*, *darit'*, *katit'*, *sadit'*, *taščit'* și *platit'* în unele graiuri pot avea sub accent la tema prezentului fonemul a, iar în altele — fonemul o. Fenomenul este larg răspîndit pe teritoriul dialectal caracterizat prin „akanie“, unde din cauza coincidenței vocalelor protonice a și o alături de formele persoanei întii singular val'u, plaču, našu, gan'u apar forme ca plotiș, sodiș analoge cu formele nosiș, goniș²⁵. Forme verbale cu alternanța a/o am înregistrat și noi în graiul de care ne ocupăm. Aici alternanța vocalică are loc și la persoana întii singular, cuprinzînd astfel toată paradigma prezentului: plat'ít', plót'u, plót'íš, plót'ut'; ja d'és'at' l'ej zaplót'u; máluju č'ast' zaplót'u; sad'ít', sód'u, sód'íš, sód'ut'. Unele verbe însă dintre cele enumerate în grai se folosesc fără alternanță, avînd și la tema prezentului fonemul a, ca *val'ít'* și *var'ít'*: vál'u, vál'íš, vál'ut'; vár'u, vár'íš, vár'ut'.

După presupunerea lingvistului N. N. Durnovo, verbele care au în tema prezentului o în loc de a, au avut inițial accentul stabil nu pe temă, ci pe desinență în marea majoritate a cazurilor. Vocala o accentuată astfel a înlocuit un a neaccentuat, desigur după analogia verbelor cu

²⁴ R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 195.

²⁵ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 157—158; G. A. Kasvin, *op. cit.*, p. 115—135; S. P. Obnorskiĭ, *op. cit.*, p. 94—99.

accentul mobil. Sînt însă și cazuri cînd *o* a înlocuit nu un *a* aton, ci, ca și în cazul verbului *plat'it'*, un *a* accentuat²⁶.

Din prezentarea celui de-al doilea tip de conjugare rezultă că în urma substituirii fonemului *a* neaccentuat la persoana a treia plural prin fonemul *u*, verbele trec la primul tip de conjugare, inventarul lexical al celui de-al doilea tip reducîndu-se astfel la verbele cu desinențele accentuate. Procesul acesta de trecere însă nu poate fi socotit încheiat, deoarece alături de verbele definitiv contopite cu cele din primul tip de conjugare mai există forme, deși puține la număr, care prezintă un anumit paralelism.

Paradigmele verbelor de la cele două tipuri de conjugare pot fi ilustrate prin verbele *rabót't'*, *arát'*, *smatr'et'*, *yar'et'* și *kr'ic'át'*:

Primul tip		Al doilea tip		
ja rabót'ju	arù	smótr'u	yar'ù	kr'ic'ù
ty. rabót'jiš	ar'óš	smótr'iš	yar'iš	kr'ic'iš
on (von) rabót'jit'	ar'ót'	smótr'it'	yar'it'	kr'ic'it'
my rabót'jim	ar'óm	smótr'im	yar'im	kr'ic'im
vy rabót'jit'a	ar'ót'a	smótr'it'a	yar'it'a	kr'ic'it'a
aný (an'é) rabót'jut'	arút'	smótr'ut'	yar'át'	kr'ic'át'

Perfectul. Se deosebește de prezent prin lipsa formelor personale (marcarea persoanei se face în mod analitic cu ajutorul pronumelor personale), prin schimbarea lor după gen la singular.

Perfectul se formează din tema infinitivului cu ajutorul sufixului *-l*. La masculin verbele au desinență zero, la feminin *-a*, la neutru *-o* (rar folosit din cauza destrămării categoriei genului neutru, care se petrece în grai), iar la plural *-i* la toate persoanele: ab'id'əl, ab'id'əla, ab'id'əl'i; zasnúl, zasnúla, zasnúl'i; karm'il, karm'ila, karm'il'i; par'it'wál, par'it'wála, par'it'wál'i; rabót'ł, rabót'łla, rabót'ł'i; upál, upála, upál'i.

La verbele cu tema în consoană, la masculin în afară de desinență lipsește și sufixul *-l*: b'ir'óx, b'ər'iylá, b'ər'iyl'i; pamóx, pamaylá, pamayl'i; zap'ór, zap'órla, zap'órl'i; pam'ór, pam'órla, pam'órl'i; n'os, n'islá, n'isl'i; ros, raslá, rasl'i; dast'ix, dast'íyla, dast'íyl'i; zav'ás, zav'ázla, zav'ázl'i.

Tema perfectului la marea majoritate a verbelor este identică cu cea a infinitivului. La unele însă, ca și în limba rusă literară, sînt deosebiri între cele două teme:

- a) moč', may-l'i; padžéč', padžyγ-l'i; p'eč', p'ak-l'i;
- b) atp'ir'é-t', atp'ór-l'i; rast'ir'é-t', rast'ór-l'i; sat'ir'é-t', sat'ór-l'i;
- c) v'es-t', v'iz-l'i; γ'es-t', γ'ib-l'i; l'es-t', l'éz-l'i; pas-t', pás-l'i;
- d) asl'épnu-t', asl'ép-l'i; v'syxnú-t', v'syxl-l'i; isč'éznu-t', isč'ézl-l'i; namóknu-t', namók-l'i.

²⁶ N. N. Durnovo, *Opisanie govora derevni Parfenok Ruzskogo u. Mosk. gub.*, Varșovia, 1903, p. 116—117, apud G. A. Kasvin, *op. cit.*, p. 85—99.

La perfect cele mai multe verbe au accentul stabil pe temă, accent identic cu cel de la infinitiv. Această trăsătură este caracteristică pentru toate verbele la care *l* este precedat de sufixe:

a) v'idát', v'idál', v'idála, v'idál'i; iyrát', iyrál', iyrála, iyrál'i; p'isát', p'isál', p'isála, p'isál'i; č'itát', č'itál', č'itála, č'itál'i;

b) zač'in'ít', zač'in'íl', zač'in'íla, zač'in'íl'i; pačab'ít', pačab'íl', pačab'íla, pačab'íl'i; stójit', stóžil', stójila, stóžil'i; fal'ít', fal'íl', fal'íla, fal'íl'i;

c) dawát', dawál', dawála, dawál'i; pam'il'bwát', pam'il'bwál', pam'il'bwála, pam'il'bwál'i; r'is'bwát', r'is'bwál', r'is'bwála, r'is'bwál'i; ustawát', ustawál', ustawála, ustawál'i; kr'íknut, kr'íknul, kr'íknula, kr'íknul'i; mar'ynút', mar'ynúl', mar'ynúla, mar'ynúl'i; maxnút', maxnúl', maxnúla, maxnúl'i; patalknút', patalknúl', patalknúla, patalknúl'i.

Accent stabil au și unele verbe fără sufixe la perfect: b'ít', b'íl', b'íla, b'íl'i; ȣryst', ȣrys, ȣrýzla, ȣrýzl'i; žat', žál', žála, žál'i; s'est', s'el, s'éla, s'éli; stat', stal, stála, stál'i.

La această grupă sînt însă și verbe cu accent mobil:

a) verbe cu accentul pe temă la masculin, iar la feminin și plural — pe desinență: b'ir'óx, b'ər'iylá, b'ər'iyl'i; pamóx, pamaylá, pamayl'i; padžóx, padžyylá, padžyyl'i; p'ok, p'aklá, p'akl'i; t'ok, t'íklá, t'íkl'i; v'os, v'ízlá, v'ízl'i; ȣr'op, ȣr'ablá, ȣr'íbl'i;

b) verbe cu accentul pe temă la masculin și plural, iar la feminin — pe desinență: ađál, ađalá, ađál'i; p'il, p'ilá, p'il'i; pražýl', pražylá, pražýl'i.

Menționăm formele verbului *it'it'*: on iśól, aná iślá, aný iśl'i; pa_l'és'i iślá aná iślá.

Mai mult ca perfectul este foarte rar întrebuintat în grai. El constă din formele în *-l*, *-la*, *(-lo)*, *-l'i* ale verbelor perfective și imperfective și din formele perfectului verbului auxiliar *byt'*. Adesea se folosesc și particulele *byló*, *byvál'*, care cu timpul și-au pierdut caracterul lor flexionar, nu numai la exprimarea unei acțiuni începute și întrerupte, ca în limba comună, ci și pentru a arăta o acțiune care s-a petrecut în trecut.

Formele de mai mult ca perfect, în funcție de aspectul verbului și de context, pot avea sens de mai mult ca perfect, dar de cele mai multe ori ele arată o acțiune care nu se deosebește de acțiunea exprimată prin formele în *-l*, *-la*, *(-lo)*, *-l'i*²⁷, ca în graiul studiat de noi: ja z'imój *byl vaz'íl drow*; ja *byló aylóx*; fs'a pól'a *byló zyar'éla*; d'et *byló na_daróy'i zasnúl*; ja *xat'él byló az'ímk'i pas'éjit'*; *byvál'* on m'in'é *nas'íl rýby damój*.

Viitorul. În graiul lipovenesc din Slava Cercheză, viitorul se realizează în formă sintetică și în formă analitică.

Viitorul sintetic este caracteristic pentru verbele de aspect perfectiv. Forma și structura afixelor în cadrul paradigmei sînt identice cu cele de prezent: zabúdu, zabúd'íš, zabúd'ít', zabúd'im, zabúd'ítə, zabúdut'; uȣast'ú, uȣast'íš, uȣast'ít', uȣast'im, uȣast'ítə, uȣast'át'; kabaná napóju; n'i_ud'éržu / a_aná upád'ít'; aný n'i_výd'ut'; pačób'u jej; zapr'ayú kan'á; pr'en'is'ótə vy; skážu ja vam; payl'id'im t'ib'é; n'i_ađadút'; platók p'ira-

²⁷ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 165—166; I. Robciuc, *op. cit.*, p. 304—305.

v'ážu; aná pajd'ót'; pavyl'ázut' valč'k'i; on pr'id'ót' svát'bt; pajdú u slá-wu; aná p'aržyv'ót' vas; abr'ěžu nóyt'i; p'irav'ěsim az'imku; pačób'ut' an'é.

Forma analitică a viitorului este caracteristică pentru verbele de aspect imperfectiv și se formează din infinitivul verbului de conjugat și din formele personale ale verbului auxiliar *byt'*: búdu yavar'ít', búd'iš yavar'ít', búd'it' yavar'ít', búd'im yavar'ít', búd'it'a yavar'ít', búdut' yavar'ít'; n'i búdu pradavát'; ja búdu pól'z'bvac' d'in'yám'i; s_m'in'é búdut' sm'ijác'; búd'im žyt' / búd'im v'idát'; aný búdut' pačabl'át'.

Alături de *byt'* la viitorul compus, se folosește, deși rar și auxiliarul *mat'* (imet'): máju č'itát', májiš č'itát', májit' č'itát', májim č'itát', májit'a č'itát', májut' č'itát'. De altfel *mat'* se întrebuințează în grai și ca verb cu sens lexical de sine stătător: máju ad'ín yot; májiš dva yóda; májut' sór'ak p'at' yadów.

Spre deosebire de unele graiuri rusești²⁸, la Slava Cercheză verbele *pač'át'* și *stat'* în îmbinarea cu infinitivul exprimă începutul de acțiune și nicidecum nu pot fi considerate forme analitice de viitor: st'irát' pač'n'ót'; stánut' rabót'at' traktór'im'i; stánut' žyt' xaraśó.

Conjugarea verbelor în -s'a. Se deosebește de conjugarea celorlalte verbe doar prin amplificarea formelor verbale cu particula *-s'a* (*-s'ъ*, *-sa*, *-s'ъ*) (după consoane) și cu varianta se redusă *-s'* (după vocale), provenită din forma atonă a vechiului pronume reflexiv *se*. De ex.: ja bajús', kalót'us'; nap'ús'; ty baišs'ъ; ty č'iwó baišs'ъ; ty v'ěrn'išs'ъ; zamór'išs'a: a tý kalót'išs'a; nad'én'išs'a; ty nap'óšs'a; ablakat'íls'a na stólb'ík sp'inój; ašyps'a; vz'áls'a; nap'íls'a p'ány; on pazdarók'íls'a; pamýls'a; rád'vals'a; razv'óls'a s svajěj žýnk'i; sustr'ěls'a m'in'é č'il'w'ék; umýls'a; aná karbyknúls'; už' nad'jél'is' n'an'č'it'; nap'rižál'is'; pamýl'is'; aná sažmálas'; sp'iná svar'ílas'; my v'idál'is'; papórt'il'is' ylázy; u kak'im yadú vy rad'il'is'; an'é str'ivál'is'.

La persoana a doua singular grupul de sunete *šs* se asimilează într-un *s* lung (*baís'a*) la unele verbe, fenomen întâlnit și în graiurile convergente²⁹.

Forme în *-sa* (*-s'ъ*) sînt prezente numai la perfect: on rad'ílsa: ynáls'ъ za zájč'm; saylas'íls'ъ plat'it'. Aceste forme — după cum arată P. S. Obnorskij — în graiurile ruse meridionale, cum este și cel studiat de noi, sînt de origine folclorică și foarte reduse la număr³⁰.

Se constată o tendință tot mai accentuată de a folosi particula *-s'a* și după vocale: n'i bajús'a ja; ja zamór'us'a; zap'irájus'a; n'i m'íšájus'a; n'i sm'ijús'a; aná razv'ilás'a; aná u m'in'é našlás'a; aná n'i rad'íls'a iš'é; ja spužál'is'a; d'ět'i astál'is'ъ; my sad'il'is'a.

²⁸ R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 165—166; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 161.

²⁹ P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 114.

³⁰ S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 59—85.

La infinitiv, la persoana a treia singular și plural, *t'* și *s'* se contopesc într-o africată dură, în *-c-*: *d'et xat'él najécъ*; *pazdarókъca nádъ*; *nádъ pasvátъca*; *pr'islós'a sad'ica*; *pašl'í xarč'iváca*; *is im on xarašó apxód'ica*; *on zamár'ivícъ*; *von baicъ*; *von sm'ijócъ*; *ród'icъ r'ib'ónъk*; *aná pu-žaicъ mašýn*; *aný kupájucъ*; *nap'úcъ*; *aný sad'ácъ*; *aný šytájucъ*.

Sînt verbe care nu se folosesc niciodată fără particula *-s'a* ca de ex.: *bajácъ*, *nad'éjácъ*, *sm'ijácъ*, *starácъ*.

Sub influența limbii române, particula verbală *-s'a* din grai și se din limba română fiind considerate ca identice, apar verbe cu *-s'a* care în limba comună niciodată nu sînt întrebuințate astfel: *aná taskújácъ*; *v'ek búd'it' taskavácъ*.

СПРЯЖЕНИЕ ГЛАГОЛОВ В ЛИПОВАНСКОМ ГОВОРЕ СЕЛА СЛАВА ЧЕРКЕЗЭ, УЕЗДА ТУЛЧА

(Резюме)

При описании спряжения глаголов автор уделяет особое внимание процессам выравнивания основ, стабилизации ударения на основе и замещения фонемы *a* в третьем лице множественного числа глаголов второго типа спряжения фонемой *y*, вследствие которых изменяется распределение глаголов между I и II типами спряжения. Следовательно, в говоре все глаголы с безударными окончаниями являются глаголами первого типа спряжения, за исключением тех немногочисленных форм, которые ещё представляют собой параллелизмы.



CONJUGAISON DES VERBES DU PARLER LIPOVAN DE SLAVA CERCHEZĂ (DÉP. TULCEA)

(Résumé)

Dans la description de la conjugaison des verbes, l'auteur accorde une attention spéciale aux processus d'unification de la racine, de stabilisation de l'accent sur la racine et de substitution du phonème *a* par le phonème *u* de la désinence de la III^e personne du pluriel chez les verbes du deuxième type de conjugaison. À la suite de ces processus, la distribution des verbes entre les deux types de conjugaison se trouve changée. Par conséquent, dans le parler tous les verbes à désinences atones font partie du premier type de conjugaison, à l'exception des formes, très réduites en nombre, qui présentent encore un certain parallélisme.

RECENZII

Al. Graur, **Nume de locuri**, Editura științifică, București, 1972, 221 p.

Apărută la 7 ani după *Nume de persoană*, lucrarea pe care o recenzăm reprezintă o nouă și valoroasă contribuție în onomastica românească. Cartea acad. Al. Graur se impune atât datorită unor valoroase idei de ordin teoretic, cât și prin bogăția și varietatea materialului utilizat.

Cele 10 capitole sînt un prețios material nu numai pentru onomast, ci și pentru istoric și geograf.

Capitolul I tratează dificila problemă a definirii și delimitării toponimiei. Față de definițiile anterioare date toponimiei, cea a acad. Al. Graur are meritul de a cuprinde întreg materialul toponimic (cf. în acest sens includerea numelor punctelor cardinale, ale vînturilor, microtoponimia și numele străzilor). Utilizînd o bogată bibliografie (vezi nota de la p. 7) autorul analizează trăsăturile definitorii ale toponimului, clasificîndu-l în categoria numelui propriu, deoarece atunci cînd un loc a primit un nume „...nu s-a făcut abstracție de trăsăturile neesențiale și individuale ale acestora, ci s-a pornit de la o singură trăsătură individuală și neesențială a unui singur exemplar...” (p. 5). Delimitarea exactă a numelui propriu, în cazul toponimelor, este greu de făcut, deoarece „...în momentul cînd se dă un nume de loc, el are neapărat un înțeles...” (p. 9), iar „treccrea de la numele comune la cele proprii este treptată, existînd situații în care e greu de hotărît dacă un substantiv trebuie considerat comun sau propriu” (p. 6). În aceste cazuri dificile credem că singurul

criteriu de a stabili dacă toponimul este nume propriu îl constituie criteriul funcțional. Toate toponimele, în primul rînd, individualizează, separă un obiect geografic de altul și abia în al doilea rînd îl caracterizează într-un fel sau altul. Apelativele în funcție toponimică sînt utilizate doar atunci cînd nu apare necesitatea de a diferenția un obiect geografic, în aria toponimică respectivă neexistînd un obiect similar.

Discutînd locul și metodele de studiu ale toponimiei, autorul demonstrează concludent că „...în esența ei toponimia este o ramură a lingvisticii...” (p. 10.), dar că ea utilizează în mare măsură informațiile istorice și geografice, oferind la rîndul ei un prețios material pentru aceste discipline.

Criticînd, pe bună dreptate, multe etimologii eronate, bazate numai pe asemănarea de formă, acad. Al. Graur recomandă metoda comparativ-istorică pentru stabilirea etimologiei, subliniind că „...trebuie să cunoaștem nu numai forma, ci și înțelesul cuvintelor” (p. 17).

Capitolul II se remarcă printr-o mare bogăție de material toponimic și prin explicațiile corecte și interesante care se dau. Autorul stabilește că numele de țări, regiuni și continente s-au dat în principal după „numele rîurilor care le străbat, după amănunte geografice, de la nume de culori, de la punctele cardinale, de la nume de persoane, de la nume de orașe etc.” În ultima parte a capitolului se analizează elementele de formare a cuvintelor, înregistrînd cele mai răspîndite sufixe: grecescul *-ia*, intrat în latină și slavă, sufixele latinești *-ica*, *-ana*, precum și compunerea specifică limbilor germanice.

Discutind etimologia și istoria numelor vechi de localități autorul remarcă faptul că „...din antichitate s-au păstrat relativ puține nume de orașe, în special mari, iar nume de sate cu totul excepțional, lucru explicabil dacă ne gândim la transformările din societate de atunci și pînă astăzi” (p. 43). Dintre cele vechi sînt semnalate numele celtice din Franța, nordul Italiei, Marea Britanie, din ținuturi unde astăzi se vorbește limba germană; în Spania apar nume cartagineze, anterioare cuceririi romane; nume create de greci se găsesc pe țărmul Mediteranei; cîteva nume latinești, date în timpul imperiului, s-au păstrat în Franța și Germania. În cazul numelor de localități s-a pornit de la cele mai diverse cuvinte. Cea mai mare parte din ele pot fi însă grupate după cuvintele care au stat la bază.

În multe zone ale lumii pe parcursul istoriei s-au așezat diverse populații. În multe locuri populații de diferite naționalități conviețuiesc și azi. Toponimia acestor zone se caracterizează prin prezența unui mare număr de nume multiple. Numele topice au fost traduse sau adaptate fonetic de populațiile noi dînd naștere astfel la forme duble. Cauza formelor multiple o constituie și faptul „...că numele mai vechi a fost părăsit, fiind înlocuit cu altul” (p. 60), altelei formele duble apar în aceeași limbă după dialecte. Sîntem întru totul de acord cu părerea autorului, care critică abuzurile în schimbările de nume, deoarece aceste schimbări în multe cazuri au dus la înmulțirea „enormă a numărului localităților omonime”, (p. 64), iar pe de altă parte, numele fiind un element de istorie a unei localități, și toate laolaltă ale unui popor, ele trebuie păstrate pentru că „...nu e rău să se țină minte ce a fost mai demult...” (p. 65).

Analiza sufixelor cu care se formează toponimele cuprinde, ca de altfel întreaga lucrare, pe lîngă exemplele românești și cele mai reprezentative situații din alte limbi. Observații subtile cuprinde și partea referitoare la numele compuse. Autorul tratează majoritatea modalităților de formare a acestor nume în diferite limbi. Aceste toponime sînt adevărate sintagme, de cele mai multe ori ambele elemente constituind un tot unitar.

Referitor la etimologia populară, apreciind numeroasele exemple și explicații,

dorim să facem o mică completare. Nu numai românescul *Apa Hidă* (p. 84) constituie o etimologie populară, dar și toponimul maghiar *Apahida* „podul tatii” este o etimologie populară a formei mai vechi *Apáthid* „podul abatelui” (forma *Apáthid* este atestată începînd cu anul 1263). Menționăm că în Evul mediu aici a existat o abație, care a construit podul peste Someș.

Numele de străzi a fost studiat de puțini cercetători. Acest capitol este un ghid și un îndemn binevenit pentru alți lingviști. Dacă ar fi consultați lingviștii și istoricii cînd se fac schimbări în numele de străzi, nu s-ar ajunge la multe schimbări nejustificate și nedorite, precum și la greseli de limbă grosolane sau la nume tipătoare care „...nu au legătură cu nimic real și care sună fals” (p. 92).

Discutînd numele de munți și de ape, se arată că, în general, ele sînt mult mai stabile și, în consecință, mult mai vechi decît cele de localități. Datorită acestui lucru de multe ori nu se poate stabili etimologia. Multe din etimologiile propuse pînă în prezent, în cazul acestor toponime, sînt inacceptabile. Unele nume au fost date de populații dispărute din a căror limbă nu ne-a rămas nimic. Etimologizarea acestor nume vechi e dificilă și datorită faptului că în evoluția lor ele au fost influențate de mai multe limbi.

În toponimia de la noi apar alături de forme gramaticale contemporane și unele forme mai vechi. Principala cauză o găsim în faptul că unele toponime sînt vechi și reflectă aspectele limbii din perioada în care au apărut, iar altele au o vechime mică, deci nu pot conține elemente arhaice. O altă cauză o constituie și faptul că multe toponime vechi, mai ales cele care au o circulație mare (numele de orașe, munți, riuri mai mari etc.) și-au schimbat forma în concordanță cu apelativele de la care s-au format.

Formele de plural în numele de localități apar ca abateri de la normă, deoarece „...se produce un conflict între forma și înțelesul cuvîntului...” (p. 157). Multe toponime sînt de fapt pseudoplurale, ele avînd origine străină. Se constată utilizarea acestor toponime în cele mai multe cazuri cu valori de singular. Determinanții folosiți cu aceste toponime aproape fără excepție sînt la singular, atrăgînd

după sine forme noi de singular ale toponimelor. Pe lângă exemplul citat de Al. Graur („Informația Bucureștilui”) amintim și „Iașul Literar”.

Subscriem la observațiile de ordin ortografic ale autorului, reținând două considerații de ordin general, și anume, în ortografia numelor compuse, atunci când termenii generici ca *deal*, *baltă*, *vale*, *cîmpie* etc. fac parte componentă din numele proprii vor fi scriși cu majuscule, iar atunci când numele se folosește și singur, acești termeni fiind facultativi, îi vom scrie cu inițială minusculă. Pentru uniformizarea scrierii ar fi bine ca „... toate numele compuse de localități să fie scrise cu linioară”.

Cartea se încheie cu un bogat glosar de 39 pagini.

MARIUS OROS

V. V. Makarov, *Problemy leksiko-semantičeskoj differenciacii romanskikh jazykov* („Problemele diferențierii lexico-semantice a limbilor romanice”), Minsk, 1972. 366 p. + anexe.

Autorul pornește de la o idee a lui W. V. Wartburg după care problema diferențierii limbilor romanice e legată în primul rînd de studierea relațiilor lor lexicale. Lucrarea de care ne ocupăm constituie o încercare de a indica unele căi posibile pentru rezolvarea acestei probleme în limitele oferite de verbele care în latină exprimă diferitele acte ale percepțiilor senzoriale (văz, auz, miros, gust, pipăit). Autorul s-a decis pentru studierea numai a unui grup lexico-semantic, deoarece, spune el, etimologia romanică nu dispune în prezent de condiții care să asigure posibilitatea de a examina — pe baza unor criterii unice — întreaga masă de elemente latine tradiționale care există în limbile romanice. Procedeele tradiționale de abordare izolată a lexicului au fost abandonate în favoarea unei studieri complexe care ține seama de rolul tuturor factorilor ce duc la modificări lexicale, aprecierea acestor modificări făcîndu-se în funcție de interdependența unor condiții care în ultimă instanță definesc rezultatele diferențierilor. Cu alte cuvinte autorul se declară un adept convins al importanței studierii intralingvistice a lexicului. Din feri-

cire nu se exagerează în această direcție, căci pe parcurs se iau în considerație și factori extralingvistici.

Obiectul cercetării e conceput ca un cîmp lexico-semantic, adică o structură unitară între ale cărei elemente componente se stabilesc relații opoziționale caracteristice pentru structurile de tip paradigmatic. Cîmpul lexico-semantic e imaginat ca o situație avînd doi factori fundamentali: 1. subiectul care realizează percepția; 2. obiectul care acționează asupra organelor de percepție. Între cei doi factori se repartizează niște forțe, în funcție de a căror gravitație, înspre unul sau celălalt, aria semantică a cîmpului poate fi studiată fie în planul subiectului, fie în cel al obiectului. Însușirea fundamentală a verbelor care exprimă acțiuni perceptibile se caracterizează prin existența unor corelații de tipul: „a asculta”/„a suna”. În planul subiectului, seria pasivă e constituită din verbele: *videre*, *audire*, *olfacere*, *sapere*, *tangere*; seria activă din verbele: *aspicere*, *auscultare*, *odorari*, *gustare*, *temptare*. În planul obiectului, se constituie, de asemenea, două serii de verbe. Pe de o parte cele care realizează capacitatea obiectului de a acționa asupra organelor de simț: *videre*, *sonare*, *olere* (*fragare* + *putere*), *sapere*, *frigere*, *durare*; pe de altă parte cele care exprimă faptul de a atribui unui obiect însușirea de a acționa asupra organelor de percepție: *monstrare*, *olfacere*, *odorare*, *saporare*, *acerbare*, *frige-factare*, *tangere*.

Urmărindu-se diacronic procesele semantice care au avut loc începînd din latină și pînă în limbile romanice, se constată că în interiorul cîmpului lexico-semantic au acționat două tendințe: 1. o tendință de organizare logică, firească a relațiilor și această organizare permite conceperea cîmpului ca un sub-sistem în formă de carcasă; 2. o tendință contrară ce merge în direcția subminării sistemului, către asimetrie. Dar una din însușirile dinamice fundamentale ale cîmpului e capacitatea de a se *autoorganiza*, *autostructura*. Dispariția unor simetrii semantice a fost însoțită de apariția altora, căci pierderea totală a unor sensuri (*olfacere* nu mai înseamnă nicăieri „a mirosi”, *sapere* nu mai exprimă gustul, etc.) a fost compensată de ivirea unor noi elemente semantice (*videre*, *audire*, *sapere* pot să însemne și „a înțelege”, „a ști”). Se iau în considerare, de

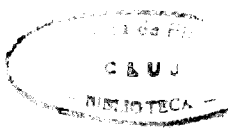


asemenea, influențele externe pe care un câmp lexico-semantic le poate primi din partea altui câmp. De exemplu rom. *a privi* e concurat — ni se spune — de rom. *a se uita* al cărui sens de „a privi“ s-a dezvoltat sub influența sensului „a nu mai ține minte“ al verbului *a uita*. În capitolul al VI-lea (ultimul) se studiază pătrunderea în câmpul lexico-semantic respectiv a unor elemente provenind din alte limbi: elemente slave, grecești pentru română (cf. *a pipăi*, *a mirosi*, *a privi*) și germanice pentru celelalte limbi romanice (cf. fr. *regarder*, prov. *regardar*, it. *guardare*, ret.-rom. *guardar*, etc.). Totuși, pe bună dreptate, se afirmă că procesele unificatoare care

au acționat asupra vocabularului limbilor romanice de apus, sub influența culturii latine, s-au transmis și asupra românei, mai ales prin intermediul francezei, încît „în ultimă instanță limba română primește în sistemul său lexical o mare cantitate de cuvinte aparținînd fondului lexical comun limbilor romanice“ (p. 355).

Urmărind mișcările semantice survenite în interiorul unui câmp lexico-semantic romanice, lucrarea constituie o importantă și modernă contribuție la soluționarea problemei diferențierii limbilor romanice.

GHEORGHE HAȘ



În cel de al XIX-lea an de apariție (1974) *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 XIX году издания (1974) *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 XIX-e année de publication (1974) 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).

43 871