

P. 506

# STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

1982

CLUJ-NAPOCA

154/982

202 P

**REDACTOR ȘEF: Prof. I. VLAD**

**REDACTORI ȘEFI ADJUNȚI: Prof. I. HAIUC, prof. I. KOVÁCS, prof. I. A. RUS**

**COMITETUL DE REDACȚIE FILOLOGIE: Prof. A. ANTAL, prof. I. PĂTRUȚ, prof. G. SCRIDON, prof. R. TODORAN, conf. M. CĂPUȘAN, conf. O. ȘCHIAU (redactor responsabil), conf. S. TRIFU, lect. M. TRITEANU, asist. G. G. NEAMȚU (secretar de redacție)**

# STUDIA

## UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

### PHILOLOGIA

1

---

 Redacția: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 134 50
 

---

#### SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT – СО ДЕРЖАНИЕ

V. PĂLTINEANU, Terminologia populară și terminologia științifică în ihtionimie ● Terminologie populaire et terminologie scientifique dans l'ichtyonimie. . . . .	3
G. ANTONESCU, Memorialistică și construcție în „Peregrinul transelvan” de Ion Codru Drăgușanu ● Memoires et construction dans ”Peregrinul transelvan” de Ion Codru Drăgușanu . . . . .	9
G. MATÉ, Dificultăți în receptarea artei moderne ● Difficulties in the reception of modern art . . . . .	16
T. WEISS, Despre unele implicații estetice ale lucrărilor retorice și filozofice ale lui Cicero ● On some aesthetic aspects of Cicero's rhetorical and philosophical writings. . . . .	20
I. BACIU, Adverbes modifieurs de paradigme (II) ● Adverbe modificatoare de paradigmă (II) . . . . .	30
Y. GOGA, Semnificația imaginii simple și complexe în romanul lui Marcel Proust ● La signification de l'image simple et complexe dans le roman de Marcel Proust . . . . .	40
I. GALEA, Romanul Virginiei Woolf ca meditație asupra timpului ● Virginia Woolf's novel as a meditation on time . . . . .	46
I. CREȚIU, Excentricități în ortografia englezei americane ● Eccentric spelling in American English . . . . .	53
M. M. ZDRENGHEA, Compatibility between adverbial modifiers ● Compatibilitatea dintre determinanți adverbiali temporali și de frecvență . . . . .	60
S. CERNEA-BERCE, John Keats: poezia observației naturii ● John Keats: the technique of nature's observation . . . . .	65
I. T. STAN, Probleme de lexicologie. Cuvinte de origine engleză în limba rusă ● Проблемы лексикологии. Слова английского происхождения в русском языке . . . . .	71

Recenzii — Books — Livres<sup>1</sup> parus — Buch<sup>1</sup>besprechungen —  
— Рецензии<sup>1</sup>

<b>Mircea Homorodean, Vechea vatră a Sarmizegetusei în lumina toponimiei</b> <b>(E. JANITSEK) ] . . . . .</b>	<b>76</b>
<b>Elena Dragoș, Structuri narative la Liviu Rebreanu (V. MOLDOVAN) . . . . .</b>	<b>77</b>
<b>Vasile Voia, Novalls (M. MARKEL) . . . . .</b>	<b>78</b>
<b>Aurel Trofin, An Introduction to English [Transformational] Grammar</b> <b>(M. GRUIȚĂ) . . . . .</b>	<b>79</b>
<b>Ileana Galea, Anđela Ivaș, Iriņa Criveanu, Maria Voia, A</b> <b>Handbook of English Verbal Idioms (A. TROFIN) . . . . .</b>	<b>80</b>

## TERMINOLOGIA POPULARĂ ȘI TERMINOLOGIA ȘTIINȚIFICĂ ÎN IHTIONIMIE

VIOREL PĂLTINEANU

În procesul denominativ, relația de interferență între realitate și limbaj, care apare spontan la individul vorbitor, ca urmare a actului reflec-tării, se realizează prin nume.

Afirmația de mult cunoscută, referitoare la faptul că limba este „im-perfectă“ la nivelul redării unui conținut reflectat, ne obligă să descoperim în limbă, și nu în afara ei, nu în descrieri exhaustive ale obiectelor reflectate, cea ce se reține din realitate în limbaj, deoarece nu toate deta-iliile sînt lexicalizate sau lexicalizabile; ele pot fi utile la formarea noțiunii, ca note ale acesteia, dar nu în limbă, în sens.

„Descifrarea“ modului în care realitatea pătrunde în limbă, se poate realiza prin studiul terminologiei populare, care este o dovadă sintetică a felului cum se percepe realitatea. Mai întii este necesar să delimităm precis ceea ce este popular de ceea ce este artificial sau științific, chiar dacă în cele mai multe cazuri termenii lansați de oamenii de știință, pen-tru a circula alături de cei populari, sînt creați după toate „canoanele“ denominării. Eliminînd tot ce nu e autentic popular, putem stabili un corpus de nume, în care să se găsească, prin analiză, componentele actu-lui denominativ.

Terminologia științifică a fost construită încă din anul 1758, de Karl Linné, în opera sa *Systema Naturae*, dar au fost necesare aproape două secole pînă să se aplice în toată lumea. Abia în 1904, la cel de-al VI-lea Congres al zoologilor, s-au adoptat *Règles Internationales de la Nomenclature Zoologique*, ca ghid unic pentru toate țările.

În epoca modernă s-a constatat că există taxonomii precise în socie-tăți primitive și analfabete, care exclud posibilitatea unei interferențe cu legi ale terminologiei științifice<sup>1</sup>. Linné nu a inventat principiile taxonomice, el nu a făcut decît să sistematizeze principii de denominare populară, existente deja în toate culturile și limbile vorbite pe glob<sup>2</sup>.

Pescarul român a cunoscut cum nu se poate mai bine fiecare pește, în cele mai mici detalii legate de biologia sa, începînd de la locul unde trăiește, de la particularitățile fizice, pînă la perioada de pontă și la mi-grații. Această cunoaștere amănunțită i-a permis să diferențieze exact fiecare specie și să o denumească intuitiv, în conformitate cu trăsătu-rile tipice stabilite mult mai tîrziu de oamenii de știință.

---

<sup>1</sup> Vezi B. Ortiz de Montellano, *¿Una clasificación botánica entre los nahoas?*, în „Estudios de Cultura Náhuatl“, 17, 1977, México, p. 28.

<sup>2</sup> P. Kay, *Taxonomy and Semantic Contrast*, în „Language“, nr. 47, 1971, p. 67.

După Ullmann<sup>3</sup>, terminologia populară, botanică, zoologică etc. nu trebuie să fie considerată ca echivalentă cu terminologia tehnică și științifică. El spune, pe drept cuvânt, că această nomenclatură populară conține o bogăție inestimabilă de metafore fantastice, de etimologii populare și structuri particulare. De acord întru totul cu el, putem adăuga faptul că cealaltă, cea tehnică și științifică, este o creație artificială, mentală și rece a unor cercetători care etichetează niște produse, de așa manieră încît să se facă înțeleși cit mai bine. În schimb, atunci cînd omul din popor denumescă o nouă realitate, el o reflectă inconștient în limbă, prin trăsăturile ei izbitoare. În ceea ce privește problema structurării acestei terminologii populare, Ullmann consideră că și aici se pot găsi numeroase exemple, cum ar fi în germană *Kraut-Unkraut* și *Blume-Blüte*, care sînt necunoscute în franceză; contrastul între seriile morfo-semantice engleze *strawberry*, *raspberry*, *blackberry*, *whortleberry* etc. nu se întîlnește în franceză<sup>4</sup>. Aceste structuri, ca și altele din alte limbi, arată că numele pot fi analizate structural și din punctul de vedere al statutului lor în limbă, independent de elementul extralingvistic. Cele cîteva cazuri de ihtonime românești create prin derivare regresivă<sup>5</sup> confirmă faptul că și în denominare sistemul limbii își poate spune cuvîntul, neglijînd referentul, deci realitatea extralingvistică. Și numele rezultate în urma fenomenului de etimologie populară arată că denominarea nu e o simplă etichetare a realității, ci este un fapt de limbă care se încadrează ca și celelalte cuvinte în sistem. Comutarea de sufixe fără vreo legătură cu referentul poate fi de asemenea o dovadă a încadrării numelor de pești în sistemul derivațional al limbii române. Coseriu spune că sufixele diminutive se aplică în strictă concordanță cu micimea referentului<sup>6</sup>, dar analiza derivatelor ihtonimice demonstrează că de foarte multe ori aceste sufixe sînt doar o modalitate de a plasa într-un alt cîmp un lexem care — printr-un sem al șirului său semic — poate sugera o anumită caracteristică a peștelui. Nu încapă îndoială că în majoritatea din cazuri terminologia populară imită o structură extralingvistică, dar e tot atît de adevărat faptul că numele au și un statut independent de extralingvistic. Tot Coseriu<sup>7</sup> spune că terminologiile nu sînt în nici un fel „structurate“, ele ar fi niște simple „nomenclaturi“ enumerative, care corespund cu delimitările făcute de obiecte. Pentru el terminologia și nomenclatura se referă la limbajul științific. Dar Baldinger<sup>8</sup> nu e de acord cu el și citează alți doi lingviști, Hirschberg și Larochete<sup>9</sup>, care argumentează poziția lor opusă afirmației lui Coseriu.

<sup>3</sup> Apud Kurt Baldinger, *Teoria semántica*, Madrid, 1970, p. 55.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>5</sup> Vezi ihtonime ca *pod*, *coc*, *babă*, provenite dintr-o derivare regresivă, fără vreo legătură cu referentul.

<sup>6</sup> Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid, 1977, p. 194.

<sup>7</sup> Apud K. Baldinger, *op. cit.*, p. 55.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Terminologia populară se deosebește de cea științifică și prin desincronizările dintre numele popular și descrierea științifică a referentului. De pildă, în germană, balena e considerată „pește mare“ pentru că se cheamă *Wal-fisch*, dar ea în realitate e un mamifer, de unde se vede clar că denumirea populară a fost realizată intuitiv, înainte ca biologii să constate că există și în mări mamifere. Numele a fost acceptat de limbă, s-a încadrat în sistemul lexical, iar când științific s-a constatat că de fapt nu e vorba de un pește, numele era deja acceptat de limbă, fără să se mai producă vreo modificare. Tot așa s-a petrecut și cu atomul, care a fost denumit ca indivizibil, iar când s-a constatat că e totuși divizibil, numele lui nu s-a modificat. Analiza științifică a realității nu are nici o valoare în limbă atunci când e vorba de nume populare. Nici *buhaiul de baltă* nu e mamifer, ci reptilă, tot așa cum *pisica de mare* e un pește și nu un mamifer. Corbul e o pasăre, dar și un pește, după cum rața i se mai spune și unui pește. Exemple de acest fel ar putea fi date din toate limbile vorbite pe glob, căci pretutindeni actul reflectării în limbă a unor realități extralingvistice nu ține seamă de statutul științific al referențelor, ci mai degrabă de asemănările și deosebirile între obiectele cunoscute și cele necunoscute.

Printre ihtionimele românești au fost atestate câteva care sînt vizibil nepopulare și care trebuie eliminate din corpusul de nume populare care ar trebui să stea la baza analizei cîmpului denominativ luat în discuție în această lucrare. Specia *Ictalurus melas* a fost aclimatizată și în apele Europei, adusă din America, și pentru că seamănă cu *somnul*, i s-a spus în română *somn american*, dar fără îndoială că acest nume nu e popular, pentru că poporul nu a putut ști că acesta provine din America. Este eventual un nume răspîdit de pescari sau de biologi. Mai populare par numele *somn pitic* și *somn mic*, pentru aceeași specie. Și în alte limbi el a primit nume compuse cu semul /MIC/, în comparație cu *somnul*: magh. *törpe harcsa*. Mai mult decît asemănarea cu somnul a influențat în denominarea în alte limbi faptul că are mustăți foarte mari, de unde, printr-o metaforă, a fost asemănat cu o pisică: rus. *somik koška*, fr. *silure-chat*, germ. *Katzenfisch*, engl. *american catfish*; ultimul pare un nume artificial. Și la noi a fost denumit după mustățile care ies în evidență mai mult decît la alți pești, spunîndu-i-se *opt mustăți*, desigur, tot printr-o metaforă care putea fi realizată în popor. În cazul unor specii general cunoscute în mai multe țări, este greu să se delimiteze ceea ce e metaforă paralelă de ceea ce e calc. În general, e necesar să se studieze în parte proveniența fiecărei specii înainte de a afirma că numele ei este un calc după modelul unui nume străin sau e o metaforă apărută paralel în mai multe limbi. Dacă specia e cunoscută de multă vreme de vorbitorii unei limbi, e mai ușor de crezut că e vorba de o metaforă, decît atunci cînd specia e nou aclimatizată sau chiar nici nu se întîlnește pe teritoriul în care se vorbește limba respectivă. Iată cîte un exemplu edificator din cele două situații semnalate mai sus: a) specia marină *Xiphias gladius Linneus, 1758*, este cunoscută în mai toate mările și oceanele lumii, fiind cotatele unul „dintre cei mai temuți pești ai

mărilor și oceanelor de la nord pînă la sud<sup>10</sup>. Falca de sus îi este prelungită cu o spadă puternică, „adevărată armă de groază”<sup>11</sup>. În română acesta se numește *pește spadă*, iar numele lui din alte limbi se referă tot la „arma” sa cu care și-a dobîndit faima de „spaimă a mărilor”: sp. *pez espada*, cat. *peix espasa*, port. *espardarte*, fr. *espadon*, it. *pesce spada*, engl. *Swordfish*, germ. *Schwertfisch*, rus. *meci riba*, bulg. *meci riba*, magh. *kardoshal*; b) DA atestă numele *ciocan* „un fel de pește, cu capul lărgit în forma ciocanului (*Zygaena malleus*, germ. *Hammerfisch*)”. După descrierea pe care o dă DA, e motivat numele de *ciocan*, dar în apele țării noastre nu a fost atestată această specie, de unde se poate deduce că e vorba de un calc după numele german al peștelui, ajuns în sursele de atestări ale DA pe calea limbii culte. Tot de proveniență cultă sînt și ihtionimele create de la numele științific latinesc. Este cazul rom. *percă*, pentru specia *Lucioperca fluviatilis*, de la care DLR dă și cîteva compuse: *percă de riu* = „biban” și *percă spinoasă* = „specie de pește nedefinită mai îndeaproape”. Evident că nici aceste compuse nu sînt populare, de vreme ce numele de la care s-a plecat nu este răspîndit în limba populară. Un alt ihtionim de aceeași factură e rom. *șprot*, pentru specia *Sprattus sprattus phalericus*, nume neatestat de DLR, dar care poate fi și un împrumut din bulg. *sprot*, rus. *sprot*, germ. *Sprotte*, magh. *spratt* sau din fr. *sprot*, *esprot*. Dacă a intrat în română din franceză, este în mod cert un cuvînt nepopular, iar dacă a intrat din oricare dintre celelalte limbi semnalate, înseamnă că poate fi un împrumut dialectal. Ceea ce ne interesează aici nu este de fapt proveniența unui împrumut, ci fenomenul de răspîndire în foarte multe limbi a unui nume de pește care provine — în oricare dintre limbile amintite — din terminologia științifică. Același lucru pare să se fi întîmplat și în cazul ihtionimului *anghilă*, cunoscut în popor sub acest nume, dar care provine evident din numele științific al speciei, *Anguilla anguilla*. Acest lucru pare posibil dacă luăm în seamă faptul că acest pește este „un oaspete rar în apele țării noastre”<sup>11</sup>, iar biologia foarte curioasă a speciei, care a suscitât un interes deosebit printre oamenii de știință și printre pescari, a impus, pe lîngă celelalte nume populare într-adevăr, și numele de față. Aspectul de șarpe al peștelui a generat în latină numele *anguilla*, din lat. *anguis* „șarpe”, ceea ce a facilitat ca în toate idiomurile neolatine să se prefere cuvintele moștenite: sp. *anguila*, cat. *anguila*, port. *enguia*, fr. *anguille*, it. *anguilla*. Fiind un musafir rar al țării noastre, era de așteptat ca în română să nu se fi menținut un descendent al numelui latinesc.

O altă specie de curînd acclimatizată la noi<sup>12</sup>, care nu putea să aibă nume populare printre pescarii români, dacă luăm în seamă perioada relativ scurtă de timp care a trecut de cînd a pătruns în apele noastre, este *Salvelinus fontinalis*, numit în „Atlasul peștilor” *păstrăv fintinel*, care traduce incorect denumirea științifică latinească. Afirmînd aceasta, ne bazăm pe faptul că peștele este originar din „bazinul izvoarelor flu-

<sup>10</sup> Th. Bușiță, I. Alexandrescu, *Atlasul peștilor*, București, 1971, p. 119.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>12</sup> Din anul 1906, vezi *op. cit.*, p. 65.



*viului Mississippi*<sup>13</sup> și a fost aclimatizat în Europa prin anul 1884, când avea deja numele latinesc actual, dat de Mitchell, în 1855. Primind denumirea latinească pe vremea când peștele se găsea doar în America, era normal ca *fontinalis* să se traducă prin „izvor“, „pîriu“. Ajuns în Europa, fără nume popular, s-a tradus denumirea latinească de către biologi: în franceză i s-a spus *saumon de fontaine*, în engleză *brook trout*, în maghiară *pataki szaibling*, în germană *Amerikanische Bachsaibling*. În aceste limbi denumirea latinească a fost bine tradusă, pe cită vreme în română s-a tradus prin „fintinel“, or, normal era să se traducă prin „de izvor, de pîriu“. Asemănarea cu păstrăvul s-a folosit și în cazul altor nume nepopulare în terminologia ihtiologică românească. Așa de pildă a apărut numele compus *păstrāv de mare*, pentru *Salmo trutta labrax*, creat de biologi. Apariția acestui nume i-a complicat puțin în sensul că au fost nevoiți să fixeze un nume compus și păstrāvului propriu-zis, care să se opună prin determinant celui nou creat; așa a apărut perechea *păstrāv de mare / păstrāv de munte*. Primul pește e extrem de rar și foarte puțin cunoscut, ceea ce explică de ce nu putea fi numit astfel de omul din popor. Un argument în plus: pescarul de pe mare nu ar fi avut nici un motiv să mai adauge un determinant, *de mare*, unui pește care îi este la îndemină, tot așa cum nici pescarul de la munte nu i-ar adăuga vreodată *păstrāvului* un determinant, *de munte*. Păstrāvului din crescătorii i s-a spus *păstrāv cultivat*, evident un nume artificial, ca și cel de *păstrāv semănat*.

Speciile marine, care, în general, sînt mai puțin cunoscute de pescarul român, au generat cele mai multe nume artificiale, fără circulație în limba populară. Specia *Raja clavata* e cunoscută sub numele generic de *vatos*, dar în Atila<sup>14</sup> găsim și atestarea *raiană*, evident formată de la numele latinesc al speciei și, ca urmare, neînregistrată de DLR. „Atlasul peștilor“ dă numele *aterină*, pentru specia *Atherina mochon pontica*, și *aterină adevărată*, pentru specia *Atherina hepsetus*; cel de-al doilea e de două ori artificial: o dată pentru că preia numele științific, și a doua oară pentru că determinantul nu spune nimic despre vreo însușire a speciei, prin care să se deosebească de cea dintii.

O doză de artificialitate conține și numele compuse care au ca al doilea termen un nume propriu de rîu, cum ar fi: *mreană de Olt*, *mreană de Siret*, *cegă de Tisa* etc. Totuși, aceste nume nu trebuie eliminate din corpusul de nume populare, căci unele dintre ele, teoretic vorbind, puteau fi create de popor, acolo unde pescarul domina zona piscicolă situată la confluența unui rîu mai mare cu apele mici din împrejurimi, sau chiar a Dunării cu rîurile care se varsă în acest fluviu. Mereu determinantul — nume propriu se opune unuia format dintr-un apelativ de tipul *de vale*, *de pîriu*, *de munte* etc. De cele mai multe ori acest determinant se referă nu la locul propriu-zis, ci la mărimea care diferențiază exemplarele de prin pîraie de cele din rîul mare, știut fiind că în văile mai mici cresc pești mai mărunți decît în apele mari, cu nume

<sup>13</sup> Sublinierea noastră, V. P.

<sup>14</sup> F. R. Atila, *Peștii și pescuitul*, București, 1916, p. 391.

oficial. Rămâne totuși o doză de artificial în aceasta, pentru că săteanul care trăiește lângă o apă mare nu-i pomenește niciodată numele propriu, referindu-se la ea cu apelative din limbajul dialectal, de tipul „baltă“, „vale“ etc.

La gurile Dunării, în Deltă, apare opoziția *de mare / de Dunăre*, în determinanții unor nume compuse pentru specii care se pot întâlni în apele salmastre, venite din mare sau din Dunăre.

În metafore de tipul *corb de mare, piscă de mare, undrea de mare*, este mai puțin probabil să fie vorba de creații populare autentice decât în nume compuse în care determinantul *de mare* se opune altuia, ca de exemplu: *de Dunăre, de Siret* etc. Dar pentru că există o doză de probabilitate în favoarea autenticității caracterului popular al acestor nume, preferăm să nu le eliminăm din inventarul de nume populare.

Se poate vedea ușor, din exemplele anterioare, că între terminologia populară și cea științifică internațională în limba latină apare o altă, care nu e nici populară, nici științifică, în care se „românizează“ termenii științifici. Am putea-o numi, la rigoare, *terminologie ihtiologică tehnică*, dacă ținem cont de faptul că ea este utilă în limbajul biologilor pentru a nu se îndepărta prea mult de termenii latinești. Este de la sine înțeles că numele astfel create trebuie evitate cu grijă, atunci când se încearcă delimitarea fondului popular autentic, în care se recunosc achiiziții ale generațiilor succesive în cunoașterea lumii înconjurătoare. S-ar putea spune că terminologia populară a acumulat un adevărat tezaur al culturii spirituale și materiale populare, prin folosirea continuă a experienței de limbaj și de cunoaștere.

După opinia noastră, ar trebui să se renunțe la creațiile artificiale și să se folosească în mediul științific terminologia latinească, iar în limbajul neștiințific, termenii cei mai răspândiți — acolo unde ei există — pentru diferite specii.

#### TERMINOLOGIE POPULAIRE ET TERMINOLOGIE SCIENTIFIQUE DANS L'ICHTYONIMIE

(Résumé)

L'auteur plaide en faveur d'une délimitation nette entre les noms populaires authentiques et ceux créés artificiellement, parce que „le déchiffrement“ de la manière dans laquelle la réalité pénètre dans le langage peut se réaliser grâce à l'étude de la terminologie populaire, qui constitue une preuve synthétique de la manière dont on perçoit la réalité.

MEMORIALISTICA ȘI CONSTRUCȚIE ÎN  
„PEREGRINUL TRANSELVAN“ DE ION CODRU DRĂGUȘANU

GEORGETA ANTONESCU

Apărută într-o primă versiune în foiletonul ziarului „Concordia“ din anii 1863—1864 și apoi în volum la editorul Filtsch din Sibiu în 1865<sup>1</sup>, cartea lui Codru Drăgușanu se situează, din punctul de vedere al istoriei literare, la capătul unei perioade (cea pașoptistă și postpașoptistă) care a manifestat pentru specia căreia îi aparține o predilecție specială. Călătoria, ca formă organizată și desfășurată a „drumului“ a fost, într-un anume fel, un simbol al epocii. Motiv literar sau pretext compozițional pentru încheierea unor opere, ea prezidează existența celor mai mulți dintre cărturari, înainte de toate ca eveniment biografic și spiritual: începînd cu călătoria de studii în străinătate, continuînd cu excursia prin țară care prilejuiește descoperirea folclorului sau a istoriei, culminînd dureros cu exilul postrevoluționar sau încununînd cu remarcabile rezultate strădanii politice progresiste afirmate mai mult de un deceniu, reluată sub forma călătoriei de cercetări arheologice sau artistice, ea reprezintă pentru cei mai mulți o experiență ideologică și intelectuală pozitivă și înnoitoare, chiar dacă un Alecu Russo, de pildă, o resimte și ca o „mucenicie“, un prim sacrificiu personal pe altarul viitorului. Fizionomia particulară a *Peregrinului transelvan* între celelalte memoriale ale epocii este dată de capacitatea lui specială de a transforma călătoria în „romanul“ unei existențe și al unei aventuri. La predecesorii și contemporanii lui Drăgușanu (un Alecsandri, Bolintineanu, Filimon, ca și la mai vechiul Dinicu Golescu, de altfel) voiajul, chiar dacă e povestit pentru publicare, nu este decît un interludiu al unei vieți în care e integrat și pe care urmează să o servească prin sporirea cunoștințelor, prin comparații edificatoare sau, pur și simplu, printr-un interval de oțiu necesar. În cartea lui Drăgușanu, călătoria se confundă cu existența personajului, ea se constituie ca o lume și o viață aparte, începînd cu o rupere bruscă de familie și de tradiție și sfîrșindu-se în suspensie, fără nici o punte de legătură cu biografia de mai tîrziu a autorului-povestitor. Chiar dacă în mare parte substanța ei este reală, împrejurările au separat atît de categoric călătoria de realitatea ulterioară, încît funcția ei a devenit ficțională. Lectura cărții și cunoașterea biografiei ce o precedă și o urmează permit disocierea a trei ipostaze din conlucrarea cărora rezultă în cele din urmă textul: eul empiric al vice-căpitanului Ion Codru Drăgușanu din anii 1863—1864, scriitorul care ține condeiul în aceiași ani și eul-

<sup>1</sup> Lucrarea, reprezentînd la 1865 doar primul volum dintr-un proiect mai amplu, nedus niciodată pînă la capăt, a fost completată în 1869 și 1879 cu încă trei capitole, publicate în revista „Familia“.

personaj (persoana întâi a naratorului erou al cărții), scriitorul jucînd în această trinitate rolul de liant, tranziție și factor activ de compensație.

Căci legătura dintre *Peregrinul transelvan* și biografia autorului este dublă, dar forma ei cea mai vizibilă nu este și cea mai importantă pentru text. Călătoriile europene i-au oferit lui Codru Drăgușanu materialul lucrării de mai târziu, dar, într-un anume sens, ca factor declanșator, însemnătatea creativă a existenței sale transilvănene de după revoluție e mai mare, pentru că ea i-a furnizat impulsul compunerii cărții, care e o încercare de resuscitare a trecutului și o formă de exorcizare a prezentului. Ecartul între personalitatea publică reală a temeinicului funcționar chesaro-crăiesc și intelectual „naționalist“ de la 1863, 1869 și 1879 (date la care, prin însumări succesive, s-a alcătuit textul așa cum îl putem citi astăzi) și personajul literar al peregrinului este foarte mare, deși, sau poate tocmai pentru că, se realizează pe temelia unei trăsături comune: capacitatea de adaptare și orientare în situații cît se poate de diverse. Atunci cînd s-a statornicit, Codru Drăgușanu a optat pentru o ocupație cu profund și delicat substrat politic, care-i cerea nu numai activitate, ci și inițiative, replieri, capacitate de manevră, chiar putere de disimulare, care solicita deci tocmai calitățile manifestate în largul lor în tinerețea sa de călător și revoluționar. Încet, încet omul se „clasicizează“ totuși, odată cu familia începe să prețuiască stabilitatea și, chiar dacă nu face compromisuri, renunță să mai riște. Personajul peregrinului este astfel un soi de răscumpărare a burghezului luminat, util desigur, dar ponderat și chiar ușor plicticos care începuse să devină Codru Drăgușanu încă în deceniul absolutismului, dar mai ales după dizolvarea Dietei de la Sibiu și în perioada în care dualismul începe să-și facă simțite semnele premonitorii. Limitat în acțiunea practică, vice-căpitanul de Făgăraș își păstrează, în schimb, și-și cultivă, mobilitatea spirituală, condeiul ager, umorul, recurge la înșepătura subtilă, uneori chiar și la ironia dură, atunci cînd e vorba să-și susțină polemic dreptatea. *Peregrinul transelvan* e o „defulare“ a unui funcționar ce-și regretă tinerețea liberală; descrierea aventurilor din junețe, luminate și valorificate prin perspectiva maturității, devine astfel și recreere a unei existențe diferite, care prin varietate și libertate compensează restrîngerile și coercițiile inevitabile ale vieții stabile a autorului. Trăind într-o lume a necesităților impuse de familie, profesiune, naționalitate, Codru Drăgușanu compune o carte în care lumea largă e străbătută de drumuri ce pot fi oricînd reîncepute și prezidată de o lipsă de prejudecăți sinonimă cu adevărata libertate.

Început încă în timpul călătoriilor (adică în anii 1835—1846), sub forma unui jurnal-memento cuprinzînd notații extrem de rezumative, dar cu mare putere de stimulare a memoriei imaginative, *Peregrinul transelvan* se constituie ca operă literară sub forma unei suite de treizeci și cinci de pseudo-scrisori care ar fi fost trimise „unui amic în patrie“ în chiar timpul desfășurării călătoriilor. Descoperirea în arhiva familiei și publicarea parțială a jurnalului autentic de către R. Rațiu și Fl. Sabău au închis definitiv disputa cu privire la autenticitatea „epistolelor“ din care e compus *Peregrinul*, confirmînd intuiția și sancționînd

argumentele celor mai avizați comentatori ai cărții cu privire la caracterul ei ficțional<sup>2</sup>.

Căci, deși e bazat pe o experiență de viață trăită, al cărei impact e destul de puternic în text, *Peregrinul transelvan* nu e totuși un jurnal, nici o corespondență autentică, revăzută în vederea publicării (cum se spunea în titlul variantei din „Concordia“), ci o adevărată operă de artă literară, adică o construcție pentru sine, ale cărei semnificații sînt intrinseci, iar mijloacele specifice. Acest caracter fusese proclamat încă în prefața volumului din 1865, semnată „provăzătorul“, dar datorată cu siguranță lui Codru Drăgușanu însuși. Lucrarea e calificată aici ca încercare de „literatură turistică“ și „serviciu“ adus literaturii române și definită drept „șirul întâmplămintelor în legătură cu fapte ca esperiință a autorului enarate ca și în formă de roman și ilustrate cu masime asiomate proverbie și anecdote într-un stil ușor, într-o limbă corectă, apoi în mod ceva satirec și umoristec“<sup>3</sup> (subl. n. — G. A.). Există implicate aici două constatări fundamentale, ce nu reprezintă numai deziderate ale autorului, ci realizări verificabile ale textului: mai întii că experiența trăită a fost reconstruită, redimensionată, „tradusă“ în forme verbale (cu specificarea chiar a speței literare ale cărei cerințe încerca să le satisfacă); iar în al doilea rînd că în text există un factor unificator și formativ, definit în registrul stilistic și atitudinal, dar care, lectura atentă o demonstrează, își extinde înrîurirea și dincolo de marginile acestuia.

Prezența unui factor selector și organizator al aspectelor de viață înregistrate se face simțită și în carnetul de însemnări ținut realmente în timpul călătoriei, cel puțin în măsura în care acesta ne este cunoscut prin publicarea fragmentară din „Manuscriptum“<sup>4</sup>. Oricît de laconice, însemnările lui Codru Drăgușanu nu se reduc la simpla fixare a itinerariilor și numelor oamenilor întîlniți, ci lasă să se străvadă niște interese speciale ale călătorului: cel pentru istorie, de exemplu, sau pentru manifestările etnografice și textele folclorice. După cum din aceleași înregistrate se face simțită și în carnetul de însemnări ținut realmente impresiilor pitorești și romantice: Codru Drăgușanu dorește să rețină imaginea ruinelor vizitate, o „istorie de noapte, poveste“ auzită la mănăstirea Paserea, consemnează o „preumblare pă lac“ și o „priveghiere“ sau „poziția frumoasă“ a Căldărușanilor. Interesant este că cele mai multe dintre aceste imagini, notate în jurnal sub forma de extract ultra-rezumativ, nu-și vor mai recăpăta substanța în *Peregrin*. La distanță de trei decenii, scriitorul operează o nouă selecție a datelor experienței, determinată de structura personalității sale din momentul scrierii cărții, personalitate deosebită de aceea a tînărului impresionabil din 1835—1836. Între realitatea călătoriei și imaginea ei din cartea de la 1865 se interpun astfel un dublu filtru și o dublă personalitate modelatoare: cea

<sup>2</sup> Primul care a acordat o atenție specială acestei demonstrații a fost Ș. Cioculescu.

<sup>3</sup> Prefață, în *Peregrinul transelvan sau Epistole scrise den țere străine unui amic în patrie, de la anul 1835 pină inchisive 1848*, t. I, Sibiu, 1865, p. I.

<sup>4</sup> R. Rațiu, Fl. Sabău, *Ion Codru Drăgușanu*, în „Manuscriptum“, 1974, nr. 1.

a junelui călător, insetat de experiență și dornic să o consemneze pentru mai târziu în toată varietatea și acuitatea ei, și cea a scriitorului matur, care, din impresiile de odinioară, a căror retrăire e făcută posibilă de jurnal, alege încă o dată în conformitate cu un proiect ideologic și artistic, parte conștient, parte instinctiv, dar care dictează zonele de umbră, redistribuirea accentelor și nuanța emoțională a fiecărui pasaj. În anumite cazuri, logica textului îl obligă pe autor chiar la modificări ale cronologiei evenimentelor, așa cum se întâmplă de pildă cu schimbarea datei la care vede pentru prima dată Bucureștii, sau la schimbarea numelor și caracterelor unor personaje, ori a circumstanțelor și naturii raporturilor pe care le-a avut cu ele. Materia vieții devenind materie a cărții nu poate rămâne ea însăși, ci e obligată să se supună unor necesități de expresivitate și reprezentativitate care-i modifică în mod inevitabil trăsăturile.

Însăși forma epistolară aleasă, chiar dacă printre posibilele formule „romanești“ (într-o accepție largă a termenului) e cea mai apropiată de ficțiunea vieții ca atare, a transmiterii directe a impresiilor, imprimă totuși materialul real, chiar și numai la un nivel incipient, o grilă, un decupaj ordonator și creator de semnificație. Cartea își păstrează astfel atașe puternice cu experiența de viață din care a izvorit, ea nu creează o lume nouă, dar introduce în cea pe care o prelucrează valori noi și-i dă o stabilitate și o durată pe care fenomenele lumii reale n-o au niciodată. În comparație cu alte formule de organizare a textului, cea epistolară oferă autorului avantajul unui plan liber, cu secțiuni de dimensiuni în general egale, dar care la nevoie pot fi depășite fără a crea senzația de disproporție, permite tranzițiile bruște, salturile în timp, uneori considerabile, și face posibilă, totodată, continua autoscopie a discursului, atitudine firească pentru un autor cu spirit umoristic și autoironic, atent nu numai la cele ce-l înconjoară, ci și la sine însuși, ca parte și martor al lumii descrise. Destinatarul scrisorilor este în același timp amicul nenumit cu care autorul-personaj păzea vițeei în copilărie „la fântâna lui Dan“, cititorul cult căruia îi expune minunățiile Versailles-ului sau ale „plaței Concordiei“, și autorul însuși, cititor privilegiat, care deliberează asupra modului de compunere a textului, asupra distribuției pauzelor sau a locului celui mai potrivit pentru intercalarea unor comentarii social-administrative ori politico-culturale. Prin această multiplicare a punctelor de vedere, atât la autor, cât și la receptor, textul primește relief și adâncime, iar între diferitele lui părți se instituie subtile curente unificatoare.

Că „epistolele“ din care e format *Peregrinul* nu sînt niște adevărate scrisori, ci capitole ale unei scrieri unitare, ne-o demonstrează orice lectură atentă la raporturile de conținut și organizare în care ele se află. „Însemnarea coprinșului“ cărții accentuează în mod deliberat caracterul disparat în aparență al elementelor din care sînt formate diferitele capitole, într-o manieră care o prevestește foarte îndeaproape pe cea din *Pseudokyneghetikos*: „Epistola IV. Den Tirgoviște, aprilie 1836. Ubi berre ibi patria. Conceptul patriei. Suvenirii den tinerețe. Coconul Sache și noua carieră a peregrinului. Logofătul Mina și schiamațiunea «Noa». Tot

rasa face călugherul. Tirgoveștea și Vlad Țepeș. Cirlova poetul. Vistiarnicul Dinul Periețeanul și varza acră ungiurească<sup>5</sup>. De la început încă (tabla de materii deschide volumul), cititorul e avertizat parcă asupra varietății conținutului cărții și a lipsei unui plan riguros și didactic; comparînd „însemnarea coprinsului“ cu epistolele pe care le rezumă, se poate constata că formularea primeia nu ține seama de ierarhia implicită a problematicii celorlalte, aducînd pe același plan episoade propriuzise și notații fugare, făcute într-o singură frază; și din acest punct de vedere datele experienței biografice sînt supuse deci unui dublu proces de evaluare și repropoționare expresivă: din motive de relevanță a conținutului în text, din rațiuni de accentuare a formei în tabla de materii; iar decupajul capitolelor și efectele umoristice prin contiguitate și contrast sugerează detașarea autorului de propria-i scriere, libertatea manipulării componentelor, ce se supun unui proiect de construcție artificială și tocmai de aceea mai bogată în sens decît realitatea propriu-zisă.

Examinarea raporturilor dintre carte și „însemnarea coprinsului“ relevă deci că informalul ei aparent este de fapt o formă aleasă în mod deliberat, funcționînd la nivelul construcției ca analog al libertății de mișcare de la nivelul subiectului. Informal și libertate relative, desigur, căci dacă drumurile peregrinului, oricît de dezordonate în aparență, sînt totuși ghidate de forța de neînvins a împrejurărilor, lipsa de plan a cărții, subliniată și prin ficțiunea epistolară, traduce și ea un plan subiacent, în care suita de scurte episoade narative alternează cu descripțiile mai ample și teoria social-politică, parcursurile grăbite cu popasurile uneori foarte îndelungi, observația cu reflecția și plăcerea hoinăreliei cu chemarea insistentă a dorului de patrie. În acest sens, pe deasupra epistolelor-capitole în care cartea e structurată în mod vădit, se formează unități mai cuprinzătoare (nouă la număr, după opinia noastră)<sup>6</sup>, care sudează grupuri întregi de scrisori în secțiuni ce-și au propriul lor țel și propria ordine interioară. În cuprinsul acestora, fiecare epistolă-capitol devine o parte cu funcție precisă, colaborînd la structura imediat supraordonată, ca și la realizarea întregului.

Modalitatea de abordare și structura diferitelor epistole variază, ele putînd fi totuși reduse la trei tipuri principale: capitole formate din însăillarea unor episoade succesive, relativ scurte, împingînd povestirea mereu înainte pe o axă temporală liniară; capitole cu subiect unic, tratat mai amplu, oglindind printr-un demers radial sau circular o etapă mai îndelungată de existență; și capitole pe care le-am putea numi, în lipsa unui termen mai adecvat, descriptive și teoretice, în care autorul ne prezintă, pe baza unor informații sintetice și ordonate, o țară, un popor, un sistem politic și de guvernămînt etc. Alternanța acestor structuri duce și la o variație de ritm al comunicării: în unele cazuri textul cuprinde o aglomerare de evenimente inedite, de o concentrație atît de mare, încît

<sup>5</sup> *Peregrinul transilvan...*, ed. cit., p. III.

<sup>6</sup> Secțiunile astfel delimitate ar fi formate de epistolele I—VI, VII—X, XI—XIII, XIV—XIX, XX—XXII, XXIII—XXVII, XXVIII—XXX, XXXI—XXXIII și XXXIV—XXXV.

poate fi pe drept cuvînt „suspectată“ de construcție literară; în altele, dimpotrivă, timpul se oprește și spațiul se dilată, retrospectiva se transformă în panoramic, iar narațiunea în analiză teoretică. Existența unui punct de vedere al autorului se relevă atît la nivelul invenției, mai precis al inserției de fapte (căci îndeobște avem de a face cu anecdote, deci cu un material narativ preexistent, a cărui compatibilitate cu contextul e validată de actul de alegere al autorului), cît mai ales la acela al atribuirii valorii de eveniment unor experiențe care pentru omul obișnuit ar fi rămas probabil fără relief și fără reprezentativitate. Atît jurnalul autentic din anii călătoriei, cît și *Peregrinul* demonstrează o capacitate singulară de a recepta ineditul existenței, de a-i transforma curgerea continuă într-o succesiune mai mult sau mai puțin sacadată de momente discrete, care se înlănțuie, dar își păstrează și independența și, pe baza ei, propria capacitate de semnificare.

Căci, deși formată din capitole a căror aparentă neatîrnare e subliniată prin conceperea lor ca „scrisori“, prin localizare și datare, cartea lasă totuși în final impresia unei povestiri unitare. Intervalele de timp dintre „epistole“ nu au realitate în text, nu dau senzația de întrerupere a lui sau de modificare a punctului de vedere de la o secțiune la alta. Dimpotrivă, cei opt ani de călătorie sînt relatați dintr-o perspectivă unică, aceea a autorului ce și-i rememorează la maturitate, unificînd o etapă de viață în realitate parcursă la vîrsta tuturor surprizelor și schimbărilor. Tocmai de aceea, deși plecat de acasă la 17 ani și trăind pe plaiuri diferite contacte și experiențe varii, personajul literar al peregrinului nu se schimbă pe parcursul cărții: chiar dacă își îmbogățește unele dintre cunoștințe, trăsăturile de caracter și personalitatea îi rămîn constante pe întreg cuprinsul narațiunii. Timpul povestirii progesează, aducînd cu el noi orizonturi, timpul scrierii este însă unic și se constituie ca o instanță integratoare atît din punct de vedere ideatic și atitudinal, cît și din punct de vedere stilistic.

Tensiunea dintre timpul narațiunii și cel al redactării se manifestă și prin unele inadvertențe care subminează ficțiunea epistolară: așa se întîmplă atunci cînd într-o scrisoare datată „iulie 1842“, în principiu scrisă deci la 24 de ani, introduce un comentariu prin formula „mi-aduc aminte den tinerețe“, sau cînd, într-o epistolă datată „faur 1844“, dar publicată în 1869, în legătură cu posibilitatea de a se ridica nivelul de civilizație al poporului prin nume, precizează „de mii de ori (subl. n., G. A.) am zis că e păcat să se pună românului tot numai numele Ioane“<sup>7</sup>. Vocabularul, unitar și el prin aspectul neologistic și siguranța cu care numește și caracterizează obiectele sau realitățile spirituale, contrazice de asemenea impresia de autenticitate a scrisorilor prin folosirea unor cuvinte de origine franceză sau italiană, cu totul neobișnuite la 1835 sau 1836, în scrisori compuse în principiu înainte ca autorul să fi învățat aceste limbi.

Dealtfel, în forme specifice, întreaga atitudine a lui Codru Drăgușanu față de limbaj este de o netăgăduită modernitate și spontaneitate.

<sup>7</sup> I. Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, București, 1956, p. 256.



Devenite pe alocuri protagoniștii principali ai unor pasaje, cuvintele sînt tot timpul pentru el o sursă de cunoaștere sau de bucurie ludică: etimologiile sale, chiar dacă nu totdeauna științificește corecte, contribuie în cele mai multe cazuri la proiectarea unei lumini lămuritoare asupra unor realități sociale, politice sau psihologice, sau sînt un mijloc de a submina stereotipii intelectuale, iar glosele, înglobate în text sau plasate în note de subsol, sînt nu numai exacte, ci învederează și un permanent scrupul de îmbogățire și variație a vocabularului, îndeplinind o funcție în același timp instructivă și estetică. Din acest punct de vedere, curajul cu care Codru Drăgușanu supune nu numai limba română, ci și celelalte limbi cunoscute, necesităților sale de construcție și de comunicare este o nouă manifestare a libertății după care omul tinjește și pe care autorul și-o cucerește, încercînd să reconstituie prin scris un analog perfect al imperfectei tinereți rătăcitoare.

MÉMOIRES ET CONSTRUCTION DANS  
„PEREGRINUL TRANSELVAN“ DE ION CODRU DRĂGUȘANU

(Résumé)

L'approche des mémoires de voyage de Ion Codru Drăgușanu est faite dans une perspective autre que celle habituelle: en les comparant aux fragments du journal publiés dans „Manuscriptum“, l'étude se propose de démontrer les métamorphoses à travers lesquelles l'expérience vécue par l'écrivain se convertit en texte littéraire. Au-delà de la structure de surface, la pseudo-suite épistolaire qui forme le livre désigne des unités textuelles plus difficilement décelables à une première lecture, mais ayant un contour propre et qui sont différentes par leur contenu, leur mode d'approche, leur attitude affective et leur rythme intérieur. Codru Drăgușanu communique, par leur intermédiaire, une grande variété d'impressions et d'idées et réalise un livre dont la lecture reste toujours incitante.

## DIFICULTĂȚI ÎN RECEPTAREA ARTEI MODERNE

GAVRIL MĂTE

Se impune, înainte de toate, lămurirea, fie și sumară, a conceptului de artă modernă. Trebuie să arătăm ce este acel ceva a cărui receptare adecvată ridică numeroase dificultăți. Din bogata literatură consacrată acestei probleme desprindem două concluzii (accepțiuni) mai importante. Astfel, într-o accepțiune mai largă, mai cuprinzătoare, prin arta modernă se înțelege orientarea cea mai reprezentativă, dintr-o anumită perioadă sau etapă a artei clasice sau tradiționale, alături de care, în toate etapele cunoscute din istoria artei, se manifestă alte două orientări mai puțin reprezentative din punctul de vedere al epocii în discuție. Acestea din urmă marchează începutul și sfârșitul procesului, al cărui moment culminant este marcat de curentul, stilul, modelul artistic dominant, în care se realizează pe deplin și integral idealul estetic, etic etc., în general, spiritul epocii date. Astfel, în perioada evului mediu, arta dominantă și, prin urmare, modernă, este cea gotică, alături de care se afirmă stilul sau arta romană și cea a prerenășterii, prima ca prelungire a artei antice romane și început al celei gotice, cea de a doua ca sfârșit al goticului și început al renașterii. Această structură triadică este prezentă în toate etapele ulterioare ale artei clasice. Într-o accepțiune mai restrânsă, prin arta modernă se înțeleg următoarele curente mai importante: impresionism, expresionism, cubism, dadaism, suprarealism, constructivism, orientările abstracționiste și puriste, precum și numeroase alte curente care se afirmă, după cel de-al doilea război mondial, în țările apusene și în America mai ales, cum ar fi, de exemplu, op art, pop art etc.

În ceea ce privește momentul care marchează o cotitură radicală în istoria artei, cu care începe arta modernă, părerile se împart. După unii, arta modernă începe cu impresionismul, după alții, cu expresionismul, în fine, după alții, chiar mult mai devreme, cu romantismul. Din argumentele invocate în favoarea uneia sau alteia din părerile menționate, sînt importante și concludente, din perspectiva noastră, acelea care vizează toate cele trei curente menționate și întreaga artă modernă, respectiv trăsăturile ei specifice prin care se deosebește radical de arta tradițională. Dar toate acestea pot fi reliefate numai prin raportarea lor la cele ale artei tradiționale. Din acest considerent este necesară definirea artei tradiționale, ceea ce va reprezenta punct de referință în delimitarea și definirea celei moderne. În această ordine de idei, se subliniază caracterul *omogen*, unitar al artei clasice, omogenitate ce vizează următoarele componente mai importante: concepția filozofică, etică, estetică *specifică, unică și dominantă* a fiecărei epoci din istoria artei tradiționale, fie că este vorba de arta antică, gotică, renașcentistă sau de alte curente anterioare romantismului, impresionismului sau expresionismului. Toți acești factori generează un model sau limbaj artistic de

asemenea unitar, omogen. Deci crezul și limbajul creatorului și receptorului sint aceleași. Tocmai de aceea, receptarea adecvată a operei nu prezintă dificultăți. Există în același timp o mai mare durabilitate și stabilitate în privința acestor componente. Fiecare în parte și toate laolaltă durează câteva secole. Un limbaj sau model artistic consacrat este transmis de la o generație la alta. Individul, pentru înțelegerea adecvată a artei epocii sau categoriei sale sociale, trebuia să-și însușească și să cunoască o singură formulă artistică, expresia cea mai adecvată a propriilor sale idei, sentimente, convingeri etc.

Vorbeam de arta epocii sau categoriei sociale, fiindcă în fiecare etapă din istoria artei clasice există două modele, formule artistice: cea a masei sau arta populară și cea a unui cerc mai restrâns sau arta cultă, având fiecare autorul și receptorul ei adecvat. Omogenitatea și convergența se realizează în cadrul acestor două tipuri de artă. În epoca modernă — care în apus începe cu renașterea, în sec. XV sau chiar XIV — se formează o pătură intermediară, din ce în ce mai numeroasă, care s-a desprins de arta populară, dar nu a ajuns pînă la înțelegerea artei culte, superioare. Pentru această categorie se creează o formă specifică a artei, care în forma ei cunoscută astăzi este denumită cu termenul de Kitsch sau artă-surogat. Pe plan mondial și național, se poate vorbi de o adevărată invazie a fenomenului, care pătrunde nu numai în categoria socială amintită, ci și în rîndurile țărănimii de azi, sub forma florilor artificiale, bibelourilor și a diferitelor alte obiecte decorative. Se poate observa un adevărat schimb de mărfuri între produsele artei populare și produsele Kitsch ale industriei, artizanatului etc.

O a doua deosebire se manifestă prin aceea că arta tradițională este o artă mimetică în sensul consacrat al termenului. Aceasta înseamnă, printre altele, că în centrul ei se situează realitatea exterioară, comprehensibilă, accesibilă majorității. Stilizarea nu depășește o anumită fază care ar face imposibilă recunoașterea modelului. Se cristalizează o formă artistică stabilă pentru orice conținut obiectiv sau subiectiv. Un exemplu concludent îl reprezintă *tragedia* clasicismului care în esență nu se deosebește de cea antică. Într-o situație similară, chiar dacă nu identică, se găsesc și toate genurile literare sau artistice. Astfel, pictura renașterii, din punctul de vedere al semnificației, se deosebește radical de cea a evului mediu, dar în cel al structurii formale, al tematicii prezintă numeroase asemănări și înrudiri.

Cum se prezintă arta modernă din perspectivele amintite? Locul omogenității îl preia eterogenitatea. În toate momentele artei moderne se manifestă concomitent, cu aceeași putere și intensitate, concepții filozofice, etice și estetice antinomice și implicit formule și modele artistice similare. Astfel, o serie de curente, cum ar fi arta abstractă, constructivistă etc., absolutizează rolul rațiunii, iar altele, cum ar fi suprarealismul sau dadaismul, pe cel al iraționalului; ateismul și deismul apar concomitent, autonomia și eteronomia de asemenea, pictura și muzica puristă pe de o parte, op art și pop art sau constructivismul pe de altă parte. Durabilitatea va fi înlocuită cu schimbarea, succesiunea, într-un ritm necunoscut anterior, a diferitelor formule artistice. Astfel, în timp

ce curente ale artei tradiționale, goticul, renașterea durează câteva secole, clasicismul, un secol, și, cu cât ne apropiem de arta modernă, așa se accelerează din ce în ce mai mult ritmul schimbărilor, așa se face că în secolul al XIX-lea, alături de cele trei curente mari: romantism, realismul critic și naturalism, apar o serie de curente premoderne, ca apoi toate curente ale artei moderne, cu excepția suprarealismului, să apară în curs de numai 2 ani, între 1908—1910. În ceea ce privește limbajul în cadrul artei moderne, se tinde spre lichidarea treptată și totală a tuturor formulelor artei tradiționale și spre crearea unui limbaj artistic nou, ce nu are nimic comun cu cel vechi. Aici avem de a face cu un raport nou care se stabilește între tradiție și inovație.

Toate curente ale artei tradiționale înseamnă negarea și continuarea curentului anterior. Renașterea înseamnă negarea, dar și continuarea artei gotice. Este suficient să ne gândim la numeroase teme religioase comune. În schimb, toate curente ale artei moderne înseamnă numai negare, și o negare categorică, consecventă, conștientă nu numai a curentului anterior, ci și a tuturor formelor anterioare. Se inversează și raportul dintre teorie și practică. În perioada clasică, teoria urmează practica, în arta modernă raporturile se inversează. De aici convergența, în primul caz, și neconvergența, în cel de al doilea caz.

În epoca modernă, datorită unor cauze în general cunoscute, se produce în mod inevitabil fenomenul divorțului dintre artistul adevărat și marea masă a receptorilor, fiecare trăind într-o altă lume și vorbind o altă limbă. Chiar dacă artistul surprinde aspectele cele mai esențiale ale vieții moderne, opera sa devine inaccesibilă maselor, drumul este barat de arta-surogat și de necunoașterea realității reflectate de marii artiști (ex.: romanele lui Th. Mann sau expresionismul de la începutul secolului XX).

Toate constatările de pînă acum vizează, în primul rînd, arta din țările apusene ale Europei, unde se afirmă în cronologia cunoscută și într-o formă clasică, pură cele două forme ale artei cu orientările menționate. În partea de centru și de răsărit a Europei, respectiv în arta și literatura maghiară, cehă și slovacă, poloneză și, în parte, și în arta și literatura română, curente respective apar simultan și, de aceea, cu trăsături specifice, aparte, deosebite de cele ale curentelor din arta și literatura țărilor din apusul Europei. Este suficient să ne gândim la scriitori și poeți ca: Alecsandri, Alexandrescu, în creația cărora apar simultan elemente, caracteristici ale clasicismului, romantismului, sau la Delavrancea, în operele căruia elementele realiste se îmbină cu cele romantice sau naturaliste. O prezență similară a unor trăsături caracteristice ale curentelor o întîlnim în creația majorității scriitorilor români, nu numai la reprezentanții etapelor anterioare sau ulterioare ale literaturii și artei românești.

În arta și literatura țărilor socialiste, curente discutate apar, de asemenea, cu niște trăsături specifice sau se adoptă față de ele o atitudine pozitivă ori negativă. Astfel, unele dintre ele, cum ar fi, de exemplu, dadaismul, sînt negate sau neglijate, altele, cum ar fi cubismul,

sint preluate într-un mod mai puțin creator, formal și, în fine, în unele experiențe ale artei socialiste, se fructifică spiritul novator al artei moderne, precum și perfecționările, rezultatele ce vizează limbajul artistic.

#### DIFFICULTIES IN THE RECEPTION OF MODERN ART

(S u m m a r y)

The study approaches the problem of the reception of modern art. It emphasises the main difficulties in the reception of contemporary art. The study proposes some possible solutions.

## DESPRE UNELE IMPLICAȚII ESTETICE ALE LUCRĂRILOR RETORICE ȘI FILOZOFICE ALE LUI CICERO

TIBERIU WEISS

Estetica s-a constituit ca disciplină filozofică abia în secolul 18, când A. G. Baumgarten îi dă denumirea, în lucrarea sa intitulată *Aesthetica* (1750), dar preocupări estetice pot fi regăsite deja în antichitate, încă la Confucius, Lao-tzi, Socrate, Platon, Aristotel, Democrit, Plotin, iar la romani, îndeosebi, în operele retorice și filozofice ale lui Cicero.

Cicero, deși nu s-a preocupat în mod sistematic de probleme de estetică, deoarece nu putea fi considerată o disciplină, totuși ele sînt implicate în majoritatea lucrărilor sale filozofice și retorice.

Filozofia antică a fost sincretică, înglobînd toate cunoștințele societății. Procesul de divizare și separare a științelor a constituit un proces îndelungat. Concepțiile estetice ale grecilor antici, cuprinse în doctrinele lor filozofice, au fost conexe cu probleme teoretice generale, prîvind concepția despre lume, precum și cu probleme de cosmogonie.

În lucrările filozofice ale lui Cicero au existat în formă embrionară sau chiar mai evoluată germeii multor teorii filozofice, dar și germeii unor discipline științifice, care ulterior au devenit domenii independente. Așa și estetica (din gr. *aisthetikos* = care are facultatea de a simți), în ceea ce privește domeniul și motivele de cercetare, s-a lărgit și îmbogățit, începînd cu antichitatea greacă pînă la Cicero.

Încă de la primii filozofi ai naturii întîlnim germeii „teoriei despre frumos“. Pentru ei, frumosul era de ordin cosmic, reprezentînd *armonia* universală și *frumusețea* universului. În concepția lor, esteticul forma o unitate cu cosmicul. Așa, nici Cicero nu-și putea reprezenta imaginea generală a cosmosului, a lumii, fără să-și pună problema armoniei, a frumuseții sale.

Pentru greci, ca dealtfel și pentru Cicero, universul însemna cosmos, dar acest cuvînt desemna în același timp: înfrumusețare, podoabă, frumusețe, ordine, armonie.

Ideea de frumusețe apare foarte frecvent în operele lui Cicero, sub forma de *pulchritudo*, *venustas*, *amoenitas*, *lepor*, *splendor*, *ordo* etc.

Ideea de frumusețe, la Cicero, o implică, adeseori, și pe cea de ordine, respectiv, de armonie. De aceea, nu întîmplător, atît de frecvent apar în operele filozofice ale lui Cicero termenii de *ordo*, *aequitas*, *aequalitas*, *consensus*, *consensio*, *consociatio*, *communitas*<sup>1</sup>.

Cicero, fără îndoială, era tributar, sub acest raport, filozofilor pitagoreici, conform concepției cărora, lumea reprezintă un cosmos întemeiat pe ordine, un univers bazat pe armonie.

<sup>1</sup> T. Weiss, *Conceptul de unitate în gîndirea lui Cicero*, în StUBB, Philologia, 1, 1977, p. 24.

De la bun început, trebuie să precizăm că conceptele de „frumos“, „armonie“ etc. apar, de obicei, corelate cu conceptul de *etic*, axa fundamentală a acestei corelații constituind-o obiectul și subiectul rațiunii și vieții: OMUL. Arta autentică, „frumosul estetic“ se prezintă în operele lui Cicero nu ca un scop în sine, ci presupun *raționalitate*, *universalitate*, adresându-se oamenilor.

Relația etic-estetic, bine-frumos, este evidentă în cele mai multe opere filozofice ciceroniene, datorită implicării ei în viața reală a oamenilor, deși, încă de la originea ei, de acum mai bine de două mii de ani, a generat numeroase controverse<sup>2</sup>.

În vreme ce termenul de „kalokeagathia“ însemna o îngemănare între frumos și bine, încă de la elaborarea sa în Grecia antică, accepțiile erau diferite.

Platon admitea frumusețea ca o condiție a moralității claselor conducătoare, dar considera că frumosul este imobil, pur identic, înapt să crească sau să descrească<sup>3</sup>.

Disputele s-au continuat între susținătorii diferitelor tendințe referitoare la corelația dintre bine și frumos, bazate pe ideile lui Plotin, care susținea că „binele este anterior și superior frumosului... — Binele — spunea el — nu are nevoie de frumos, în timp ce frumosul are nevoie de bine... Binele este mai vechi decât frumosul, nu numai în timp, dar și în realitate; el are de altfel o putere superioară, căci el nu are margini“<sup>4</sup>. Desigur o anumită contradicție între etic și estetic nu poate fi evitată, dar Cicero, în operele sale, căuta să sublinieze, de cele mai multe ori, corelațiile esențiale dintre ele.

Punctul de vedere ciceronian în această problemă a fost foarte bine elucidat de Petre Comarnescu<sup>5</sup>: „Dacă prin morală înțelegem călăuzirea voinței prin rațiune, iar, pe de altă parte, o înțelegere a vieții, nu putem înlătura concluzia că Frumosul este o parte din Bine, partea lui dinamică și constructivă. Rațiunea singură nu poate face nimic“.

În concepția lui Cicero se poate distinge o „dizolvare“ a frumosului în etic. Pe de altă parte, conform opiniei lui Cicero, frumosul este imposibil fără *armonie*, iar armonia constituie o unitate în diversitate, o concordanță între contradictorii.

Conceptul de *armonie*, ca formă de manifestare a frumosului, poate să apară la Cicero fie în elemente de aparență obscuritate, fie bogat în conținut filozofic și cu concluzii teoretice prețioase.

Conceptul de armonie, ca o manifestare a frumosului, este legat în operele filozofice ale lui Cicero nu arareori de noțiunea de măsură, dar o măsură „ambiguă“, care păstrează ceva din atributele etice ale armoniei arhaice, mitologice, în care physis-ul apare precizat prin nuanțe teologice sau prin nuanțe de „bunătate“, „misericordia“. În acest caz, conceptul de armonie conservă echilibrul opuselor.

<sup>2</sup> Gh. Berescu, *Etic și estetic în acțiunea educativă*, București, 1978, p. 10.

<sup>3</sup> Platon, *Dialoguri*, București, 1968, p. 295.

<sup>4</sup> Charles Lalo, *L'art et la morale*, Charles Alcan, Paris, 1922, p. 13.

<sup>5</sup> Petre Comarnescu, *Kalokagathon*, București, 1946, p. 132.

De pe poziția socială a stăpînului de sclavi, Cicero, adeseori, consideră antagonismul dintre sclavi și stăpînii de sclavi drept firesc și doarește, ca atare, ca „armonia socială“, spre care năzuiește, să fie păstrată prin conservarea și perpetuarea dominației clasei din care face parte.

În ciuda vehiculării frecvente a conceptului de armonie, ca o manifestare a „frumosului social“, nu este verosimil ca Cicero să fi crezut într-o „armonie finală“, care să fi suprimat cu totul contrariile și să fi dus la o „egalizare“ a sclavilor cu stăpînii de sclavi.

„Armonia socială“ nu poate fi însă imaginată la Cicero ca un efect al suprimării unor anumite contradicții și al înlocuirii acestora prin altele. Totuși, uneori, se creează impresia că Cicero își rezervă simpatia unei visate armonii (*consensus omnium bonorum*) care, eliminînd lupta, ar revărsa asupra contrariilor ceva dintr-o „frumusețe eterică“, la care ar putea ajunge omul, ridicîndu-se deasupra contrarietății reale dintre Frumos și Urit, dintre Bun și Rău, dintre Drept și Nedrept. În felul acesta, Cicero apare în postura unui „filozof al unității“<sup>6</sup>. Contradicția reprezintă, în acest caz, doar „aspectul superficial al lucrurilor“, ce ține de „epidermă“, în timp ce „natura lor profundă“ rezidă în „armonie“.

De aci, la Cicero apare conceptul de armonie, ca formă a „frumosului moral“, pe două nivele deosebite ale contradicției: unul, exterior, perceptibil, iar altul, interior, invizibil. Cu alte cuvinte, Cicero concepe o „armonie invizibilă“, mai puternică decît cea „vizibilă“.

Pe plan „fenomenal“ și „esențial“ apare deci o dublă contradicție, o dublă condiție a laturilor contradictorii și o dublă armonie. Aceasta face posibilă, de pildă, o „egalizare filozofică“ între sclavi și stăpînii de sclavi, realizarea unei societăți „umano-divine“, iar, pe de altă parte, o contradicție reală între sclavi și stăpînii de sclavi.

În „dizolvarea frumosului (moral) în etic“, Cicero este, în parte, tributar pitagoricienilor, care au stabilit un tabel al contrariilor, care au fixat contrarietăți între: limitat-nelimitat, repaus-mișcare, lumină-întuneric, bine-rău etc. Cicero adaugă la acestea o pereche de contrarii — frumos-urît, care lipsește la pitagoricieni, întrucît frumosul este inclus în bine, iar urîtul, în rău.

Dar Cicero era tributar și lui Heraclit. Dacă pitagoricienii au pus problema armoniei într-o formă foarte abstractă și generală, Heraclit descoperă armonia în unitatea contrariilor în luptă. Spre deosebire de pitagoreici, Heraclit considera că armonia nu este constantă, încremenită, statică, socotind că generatorul armoniei și condiția existenței frumosului o constituie contradicția. „Contrariile se unesc, iar din deosebirile lor ia ființă cea mai frumoasă armonie. Toate se nasc din luptă“<sup>7</sup>.

Cicero, sub influența lui Heraclit, preia o serie de exemple de armonii și contrarii. Socotim că problematica „ritmicității prozei“ cicero-niene se grefează pe concepția lui Heraclit, conform căreia muzica creează o armonie unică, unind sunete diferite: înalte, joase, lungi, scurte. Proiectarea acestei „muzicalități“ în proză, respectiv în dome-

<sup>6</sup> T. Weiss, *op. cit.*, p. 25.

<sup>7</sup> Heraclit, în colecția „Texte filozofice“, București, 1948, p. 34.



niul elocinței, apropie proza de poezie și realizează un deziderat major, urmărit de Cicero: *movere, flectere, delectare*.

O problemă deosebit de importantă pe care o abordează Cicero în operele sale este relația dintre rațiune și judecata estetică (adică gradul de evaluare estetică a unei opere).

În fiecare om, fie „doctus“ sau „indoctus“, sălășluiește, după Cicero, o „*intellegentia communis*“, bazată pe un quantum de cunoștințe, care îi oferă posibilitatea să discearnă calitatea unui lucru, deci și a unui obiect de artă.

„*Intellegentia communis*“ se grefează pe „*sensus*“, cu care a fost înzestrat fiecare om de la natură.

Cicero subliniază că oamenii, indiferent de gradul lor de cultură, posedă un „*sensus tacitus*“, un simț elementar estetic, cu ajutorul căruia „*omnes sine ulla arte aut ratione diiudicant*“<sup>8</sup>.

Cu alte cuvinte, o evaluare estetică se poate realiza și fără „*ars*“ (cultură estetică), „*ratio*“ (quantum de cunoștințe), în mod spontan, numai prin acel „*tacitus sensus*“ (de ex., prin intermediul urechilor, așa cum cîntă, de pildă, lăutarii, fără note). Totuși, Cicero face o precizare importantă: un om cu cunoștințe rudimentare, un „*homo rudis*“, în ciuda faptului că se apropie spontan de cunoașterea estetică, nu poate realiza o judecată estetică profundă, care presupune cunoștințe<sup>9</sup>.

Numai cu ajutorul unui „*tacitus sensus*“, bazat numai pe „*intellegentia communis*“, înțelegerea estetică a frumosului este scăzută.

Un „*homo indoctus*“ este incapabil să analizeze datele senzațiilor și să evite erorile de interpretare. Un „*homo rudis*“, impresionat de o gamă de culori, nu este capabil să discearnă, spre exemplu, calitatea unei picturi care și-a pierdut strălucirea<sup>10</sup>.

Sînt interesante unele considerații generale pe care le face Cicero asupra evaluării estetice (judecății estetice) a unor fenomene.

După Cicero, ochii omului disting culorile și formele, iar urechile percep sunetele<sup>11</sup>. Aceste senzații ne produc plăcerea<sup>12</sup> și, dintre toate viețuitoarele, numai omul, singur, este capabil să cuprindă frumusețea, grația și armonia părților<sup>13</sup>.

Dar delectarea estetică profundă, după cum s-a arătat mai sus, nu se poate realiza în mod spontan.

Fără sprijinul rațiunii, nu se poate realiza decît o „judecată a simțurilor“, or, pentru o evaluare estetică profundă este necesară o „judecată a spiritului“<sup>14</sup>. Judecata estetică a simțurilor implică doar opinia publicului sau plăceri vizuale ori auditive, care adeseori sînt inconsistente și nesigure<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> Cicero, *Orator*, 203.

<sup>9</sup> T. Weiss, *Analiza rațională și știința la Cicero*, în StUBB, *Philologia*, 2, 1979, p. 4.

<sup>10</sup> Cicero, *In Verrem*, 5, 45.

<sup>11</sup> Cicero, *De natura deorum*, 3, 145; *Orator*, 162, 173.

<sup>12</sup> Cicero, *De oratore*, 25; *Orator*, 162, 198, 257.

<sup>13</sup> Cicero, *De officiis*, 6, 14.

<sup>14</sup> Cicero, *Acad. post.*, 30.

<sup>15</sup> Cicero, *Orator*, 237.

Cicero încearcă să realizeze un fel de ierarhizare a lui „*intellegentia*“, cînd vehiculează termenii de „*intellegentia mediocris*“<sup>16</sup>, „*vulgaris*“<sup>17</sup>, „*communis*“<sup>18</sup>, „*popularis*“<sup>19</sup>, investind acești termeni cu diferite atribuții.

În funcție de această ierarhizare a lui „*intellegentia*“, Cicero stabilește capacitatea de comprehensiune a realului, prin rațiune sau intuiție, care-l ajută pe om să-și însușească nu numai o anumită manieră de a gândi, ci și de a simți. Prin urmare, „*judicata estetica*“, puterea, capacitatea de a evalua profunzimea estetică, depinde de gradul de erudiție a omului.

Deci dacă Cicero susține existența unei „*intellegentia communis*“ sau „*tacitus sensus*“, care face pe oameni să aibă perspicacitatea de a intui chiar la un nivel elementar valoarea estetică a unor fenomene artistice, apoi nuanțele, subtilitățile unor obiecte de artă nu sînt accesibile decît unor oameni cu o cultură superioară. Omul cu o cultură inferioară sesizează numai „*epiderma estetică*“ de cele mai multe ori, pe cînd omul cultivat, „*esența estetică*“. Omul necultivat nu este capabil să-și dea seama de anumite carențe ale operelor de artă, apreciind adeseori ceea ce nu este vrednic de laudă<sup>20</sup>. În funcție de acești factori amintiți, Cicero proclamă o varietate a gusturilor estetice.

Categoria principală estetică Cicero o denumește *pulchrum* sau *pulchritudo*, pe care o aplică în cele mai diverse domenii. Astfel, Cicero vorbește despre „*pulchritudo corporis*“, pe care o corelează adeseori cu „*valetudo*“, folosind și sinonimul de „*venustas*“. „*Venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine*“<sup>21</sup>.

Cicero stabilește două categorii de „*pulchritudo*“: una, specifică femeilor (*venustas mulieris*), în care frumusețea corporală este preponderantă, și alta, specifică bărbaților, în care semnificativă este „*dignitas virilis*“<sup>22</sup>. Prin folosirea termenului de *dignitas*, Cicero realizează, de fapt, o fuziune între estetic și etic. Aceeași fuziune se remarcă în formularea: „*Vultus multam affert dignitatem, tum venustatem*“<sup>23</sup>.

Relația dintre etic și estetic este deosebit de evidentă în domeniul retoricii, cînd Cicero corelează *dignitas* cu *venustas*, subliniind că: „*Oratoris est agere cum dignitate ac venustate*“<sup>24</sup>.

Cicero, vehiculînd conceptul de frumos, se referă adeseori la „*frumusețea morală*“ a omului: „*Dignitas (în sensul de frumusețe morală) alicuius honesta et cultu et verecundia digna auctoritas est*“<sup>25</sup>.

<sup>16</sup> Cicero, *De inventione*, 2, 44.

<sup>17</sup> *Ibidem*, 2, 67.

<sup>18</sup> Cicero, *De legibus*, 1, 44.

<sup>19</sup> Cicero, *Orator*, 117.

<sup>20</sup> Cicero, *De officiis*, 3, 15.

<sup>21</sup> Cicero, *De officiis*, 1, 27, 95.

<sup>22</sup> Cicero, *De officiis*, 1, 30, 17.

<sup>23</sup> Cicero, *Orator*, 18, 60.

<sup>24</sup> Cicero, *Orator*, 1, 31, 142; *De oratore*, 3, 178.

<sup>25</sup> Cicero, *De inventione*, 2, 55.

În același context, Cicero folosește și termenii de „dignitas formae”<sup>26</sup>, „dignitas corporis”<sup>27</sup> sau stabilește corelația: „Ad extremum agere cum dignitate ac venustate”<sup>28</sup>.

Corelația dintre etic și estetic se învederează și în formularea: „*Honestum sua pulchritudine speciegue laudabile*”<sup>29</sup> sau în: „*Quis non admiretur splendorem pulchritudinemque virtutis*”<sup>30</sup>.

Interferența dintre etic și estetic nu apare pretutindeni, elementul estetic putînd să apară și independent, ca, de pildă, în *De signis*: „*Erant aenea praeterea duo signa, non maxima verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu*”<sup>31</sup> sau „*Homo affluens omni lepore et venustate*”<sup>32</sup>.

Cicero, în altă ordine de idei, stabilește un principiu estetic demn de menționat: dintre toate viețuitoarele, singur omul „simte” ordinea, măsura, în acțiunile și vorbele sale, precum și frumusețea și grația, acordul părților constitutive ale unor lucruri vizibile<sup>33</sup>. În legătură cu frumusețea care se degajă din *ordinea* cuvintelor, Cicero face următoarea remarcă: „*Praeclara et eximia species orationis perfectae est pulchritudo verborum*”<sup>34</sup>.

Cicero stabilește și relația dintre util și estetic<sup>35</sup>, conform căreia, atît în natură, cît și în artă, ceea ce este util este și frumos, respectiv, demn și grațios, referindu-se la animale, plante, coloane, temple etc.

Sînt meritorii reflecțiile ciceroniene asupra „frumuseții” naturii din *De natura deerum*<sup>36</sup>, stabilind o relație între lume și artă, menționînd că lumea este mai frumoasă, că toate părțile sale constitutive sînt *utile* și *frumoase* și că „operele” naturii sînt mai reușite decît cele ale artei. El proslăvește frumusețea pămîntului, a mării și a corpurilor cerești<sup>37</sup>. Este adevărat că această idee a frumuseții universului a fost abordată și de Platon.

Cicero subliniază frumusețea fizică a viețuitoarelor, care populează natura. Susține că în timp ce unele părți ale corpului animalelor sînt utile, de exemplu, miinile și picioarele, altele servesc, drept ornament, ca, de pildă, coada de păun sau barba omului<sup>38</sup>. Alteori, stabilește relații între forma armonioasă a membrorului și culoarea lor: „*Ut corporis et quaedem apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo*”<sup>39</sup>.

<sup>26</sup> Cicero, *De officiis*, 1, 36, 130.

<sup>27</sup> Cicero, *De inventione*, 2, 1.

<sup>28</sup> Cicero, *De oratore*, 1, 31, 142.

<sup>29</sup> Cicero, *De finibus*, 2, 15.

<sup>30</sup> Cicero, *De officiis*, 2, 10.

<sup>31</sup> Cicero, *Verr.*, 2, 4, 3, 5.

<sup>32</sup> Cicero, *Verr.*, 2, 5, 54, 142.

<sup>33</sup> Cicero, *De officiis*, 14.

<sup>34</sup> Cicero, *De oratore*, 3, 19.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 3, 179—181.

<sup>36</sup> Cicero, *De natura deerum*, 2, 90, 98.

<sup>37</sup> *Ibidem*, 98—100, 155.

<sup>38</sup> Cicero, *De finibus*, 3, 18.

<sup>39</sup> Cicero, *Tusculanae*, 4, 18.

Cicero stabilește o ierarhizare, când asemuiește frumusețea corpului cu cea a spiritului. Conform concepției stoicilor, Cicero susține că frumusețea spirituală depășește pe cea corporală și conchide că „înțeleptul singur este frumos”<sup>40</sup>.

Cicero face o serie de considerații asupra „frumuseții” artei. Face ample referiri la „arta de a trăi”<sup>41</sup>, „arta de a vorbi”<sup>42</sup> și consideră matematica, geometria, gramatica și astronomia drept arte<sup>43</sup>. În acest larg sens, arta, conform părerii lui Cicero<sup>44</sup>, se bazează pe cunoștințe dobândite într-o manieră metodică, pe memorie, percepții și știință<sup>45</sup>. „Artele fortifică simțurile noastre”: pictorul vede ceea ce noi nu vedem, iar muzicianul, ceea ce noi nu auzim<sup>46</sup>. „Artele au fost create ca o imitație a naturii”: imitând natura, rațiunea a produs lucrurile necesare vieții<sup>47</sup>.

Unele arte sînt aducătoare de profit, altele ne delectează numai, ca, de pildă, pictura, sculptura, muzica<sup>48</sup>. Artele care ne delectează, după Cicero, au luat naștere mai tîrziu decît cele aducătoare de profit. Din acest motiv, elocința era lipsită la început de ritm, acesta nefiind introdus decît mai tîrziu spre delectarea simțurilor noastre<sup>49</sup>.

\*

Este un merit incontestabil al lui Cicero că a considerat proza ca o modalitate de expresie artistică. El este tributar, sub acest raport, lui Gorgias, care definea poezia ca „logos metrificat”, iar proza ca „logos fără metru”. În acest context, retorica devine pentru Cicero și o „psihagogie” (conducătoare de suflete), căreia îi revine, după cum menționează, pe bună dreptate, V. Florescu, obligația de a folosi, pe lângă argumentația propriu-zisă, și *incantația*, adică seducția prin splendoarea formei discursului, pe care Cicero o denumește *movere*, *flectere*, prin care, vorbirea devine de multe ori mai mult prilej de artă decît mijloc de comunicare.

Se naște ideea unui *plus*, cerut mai mult, cînd în vorbire accentul nu cade pe comunicare și argumentare, ci pe ceea ce Gorgias numea „încîntare”, „producerea bucuriei” sau „vătămarea plăcută”, pe care Roman Jakobson o va numi „liberalitate”.

Meritul lui Cicero rezidă tocmai în faptul că prin această idee de adăugire, de plus, gnoseologia și psihologia, ratio și oratio, cunoașterea și arta se înmănușează în vederea aceluiași scop.

În felul acesta, Cicero transformă „nuditatea” unei comunicări într-o comunicare artistică, prin utilizarea savantă a epitetelor, a alegerii cuvintelor, a figurilor de stil și de gîndire. *Ornarea* la Cicero nu este o

<sup>40</sup> Cicero, *De finibus*, 4, 16.

<sup>41</sup> Cicero, *De finibus*, 3, 75.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 10.

<sup>43</sup> Cicero, *De oratore*, 1, 10, 187.

<sup>44</sup> Cicero, *De finibus*, 3, 18.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 5, 26.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>47</sup> Cicero, *De legibus*, 1, 26.

<sup>48</sup> Cicero, *De natura deorum*, 2, 148.

<sup>49</sup> Cicero, *Orator*, 185.

simplă creștere cantitativă, o *quantitas verborum* sau *abundantia* sau *copia verborum* și *figurarum*, ci o *amplificatio*, rezultată prin adăugarea așa-numitului „*pondus rerum*“ a unui „*ornatus verborum*“. În felul acesta se creează formula: *pondus rerum* + *ornatus verborum* = *amplificatio rei ornando*. În acest context, deși Cicero accepta rolul înzestrării naturale a omului (*ingenium*), totuși promova o estetică rațională, pretinzând primatul rațional al artei<sup>50</sup>.

Orice supralicitare a talentului nedisciplinat de „artă“, orice urmă de improvizatie și de lăsare a inițiativei cuvintelor era stigmatizată cu termenul de *asianism*.

În legătură cu aceasta, în cartea a XXII-a a *Epistolelor* sale *morale*, adresate lui Lucilius, Seneca socotea ridicole niște versuri pe care Q. Ennius le-a scris despre Cethegus (om politic și orator, mort în 196 î.e.n.), în care acesta era etichetat drept „măduvă a Persuasiunii“<sup>51</sup>. Seneca deplînge faptul că asemenea versuri erau savurate de Cicero. „Mă mir că oameni foarte talentați au admirat atât de mult pe Ennius, încît i-au putut lăuda astfel de versuri ridicole“<sup>52</sup>. Iar despre Cicero vorbește astfel: „Nu mă mir că s-au putut scrie aceste versuri, cînd s-a găsit cineva care să le laude, dacă nu cumva marele orator pleda cauza sa și voia ca aceste versuri să pară bune“<sup>53</sup>. Deci, pînă și marele Cicero, teoretician al frumosului, a devenit ținta unor critici în legătură cu unele carențe în ceea ce privește un simț autentic artistic<sup>54</sup>.

Am citat aceste referiri ale lui Seneca spre a sublinia că nici Cicero n-a fost imun față de anumite „încălcări“ ale moderației în ceea ce privește folosirea elementelor ornamentale.

Realitatea este că Cicero prin folosirea unor termeni încetățeniți în operele înaintașilor săi ca Ennius, prin specificitatea acestor cuvinte, intenționa să imprime un aer de eleganță scrierilor sale<sup>55</sup>.

Pe de altă parte, în opoziție cu insinuările lui Seneca la adresa lui, Cicero pleda pentru o eleganță moderată. El nu-i lăuda, spre exemplu, pe L. Crassus și pe Q. Scaevola pur și simplu pentru eleganța ce se degajă din operele lor, ci pentru *eleganța unită cu cumpătare*. „Crassus — spune el — era cel mai cumpătat dintre cei eleganți, iar Scaevola era cel mai elegant dintre cei cumpătați“<sup>56</sup>.

În concluzie, cu intenția de a aborda numai anumite aspecte ale preocupărilor estetice ale lui Cicero în domeniul operelor sale filozofice și retorice, am vrut să reliefăm:

1. La Cicero, sferele estetice ale expresivității apar adeseori de sine stătătoare, deoarece binele moral poate să existe, fără a fi exprimat din punct de vedere estetic.

<sup>50</sup> V. Florescu, *Retorica și neoretorica*, București, 1973, p. 30—50.

<sup>51</sup> Ennius, *Annales*, București, Ed. Acad. R.S.R., 1973, p. 55.

<sup>52</sup> Seneca, *Epistolae morales ad Lucilium*, 22.

<sup>53</sup> A. Gell, N. A., 12, 2, 6.

<sup>54</sup> A. Gell, N. A., 12, 2, 9.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cicero, *Brutus*, 40, 148.

2. Expresia artistică, modalitățile de reprezentare ale frumosului pot să apară la Cicero detașate de ideile de bine, de atitudine morală.

3. Totuși, în valorificarea estetică se amplifică din ce în ce mai mult legăturile esențiale dintre valorile etice și estetice ale operelor ciceroniene. Aceasta, datorită faptului că reflectarea realității în artă reprezintă o reflectare a universului uman, a realității stabilite și necesare dintre oameni<sup>57</sup>.

4. În lumea antică, epoca lui Socrate, Platon și Aristotel a fost epoca înfloririi supreme a gândirii filozofico-estetice antice.

Dar această gândire se perpetuează prin Cicero, prin operele sale filozofice și retorice, în care filozofia antică, atât ca antologie și cosmologie, s-a împletit adesea cu estetica și, venind în contact, se confunda cu ea.

Poate nu exagerăm, dacă susținem că germenii multor curente din istoria universală a esteticii rezidă în operele ciceroniene, iar contribuția acestora la interpretarea științifică a problemei categoriilor estetice este deosebit de prețioasă.

Poate nimeni nu și-a exprimat atât de sentențios punctul de vedere asupra relației dintre estetic și etic ca Jean-Jacques Rousseau, în scrierile sale despre artă. În discursul asupra temei: **A contribuit progresul științelor și artelor la purificarea morală a societății?**, el răspunde așa: „Omul avut se cunoaște după bogăția hainei, omul bogat după gust — după eleganța ei. Omul sănătos și puternic se recunoaște după alte semne: forța și vigoarea trupului sînt de găsit sub veșmintul simplu al plugarului, nu sub cel aurit al curteanului. Podoabele sînt la fel de străine virtuții, care e forța și vigoarea sufletului. Omul integru e un atlet căruia îi place să lupte gol. El disprețuiește zorzoanele inutile ce i-ar stingeri dezvoltarea forței și dintre care cele mai multe au fost născocite doar spre a ascunde o diformitate sau alta<sup>58</sup>.”

Premisele acestei meditații se află în operele filozofice și retorice ale lui Cicero, deși au fost elaborate cu două mii de ani în urmă.

#### ON SOME AESTHETIC ASPECTS OF CICERO'S RHETORICAL AND PHILOSOPHICAL WRITINGS

##### (S u m m a r y)

In tackling the numerous aesthetic implications of Cicero's works of rhetoric and philosophy, the author gives special emphasis to the relation between reason and aesthetic judgement, seen as man's ability to understand things and grasp their aesthetic significance.

Special treatment is given to the interrelation of the ethical and aesthetical factors, which cannot be considered absolute. The ways of aesthetic representation appear in Cicero's works as being self sufficient, related to the ethical or a reflection of human life.

<sup>57</sup> Gh. Berescu, *op. cit.*, p. 70.

<sup>58</sup> Jean Jacques Rousseau, *Scrisori despre artă*, București, 1981, p. 5.

The philosophical and aesthetic thought of the time of Socrates, Plato and Aristotle is perpetuated by Cicero's rhetorical and philosophical works, where ancient philosophy — as both ontology and cosmology — often coexists with aesthetics and even becomes, at times, identified with it.

In Cicero's works one can find the germs of many trends in the world history of aesthetics. They can be of great help for a scientific approach to the problem of aesthetic categories.

## ADVERBES MODIFIEURS DE PARADIGME (II)

IOAN BACIU

Dans la première partie de cet article\* nous avons démontré que les adverbes *même*, *aussi*, *non plus*, *surtout* et *seulement* incidents à un élément *x* de la phrase introduisent un présupposé qui indique que cet élément *x* est ajouté à un ensemble d'éléments formant un paradigme (les quatre premiers que nous appelons *adjonctifs*) ou, au contraire, qu'il est à soustraire et à opposer à ce paradigme (*seulement* que nous appelons *restrictif*). Comme nous le disions en concluant cette première partie, cette analyse est appuyée par une série de faits et en éclaire d'autres dont il sera question ci-après.

9. L'analyse est confirmée par divers ordres de faits:

a) par l'interprétation des grammairiens. Ainsi, à propos de *même* on dit qu'il marque „un renchérissement, une gradation“<sup>1</sup>; qu'il „Introduit un terme qui renchérit...“<sup>2</sup>; que „... *même* signifie *et aussi*“<sup>3</sup>; on parle d' „... un emploi adverbial de *même*, marquant l'extension («de plus, aussi», sens du latin *etiam*)...“<sup>4</sup>, etc.

De même l'analyse superlative de *surtout* est confirmée par la description que donnent de son sens les dictionnaires: „Plus que tout autre chose“, „plus particulièrement“<sup>5</sup>.

b) par le caractère paradoxal de certaines phrases contenant des modifieurs de paradigme comme:

- (41) (a) *Elle fait même des choses possibles.*  
 (b) *Elle surtout est ma mère.*  
 (c) *L'Asie aussi est le plus grand continent.*

dont les présupposés sont impossibles ou contradictoires:

- (pp 41) (a) *Elle fait des choses impossibles!*  
 (b) *D'autres aussi sont ses mères, mais elles le sont moins!*  
 (c) *Il y a d'autres continents les plus grands!*

\* La première partie est parue dans le no. 1, 1981, pp. 40—50 de cette même revue. Comme la lecture de cette partie ne dispense pas de se rapporter à la première, nous avons trouvé préférable de continuer la numérotation des exemples et des paragraphes.

<sup>1</sup> P. Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris, 1979.

<sup>2</sup> *Dictionnaire Larousse du français contemporain*.

<sup>3</sup> G. Mauger, *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, Paris, 5-e éd., § 376.

<sup>4</sup> W. v. Wartburg, et P. Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne, 1958, § 656.

<sup>5</sup> P. Robert, *op. cit.* (c'est nous qui avons souligné).



c) contrairement au principe d'enchaînement énoncé par O. Ducrot<sup>6</sup>, il y a des cas où le présupposé intervient dans l'enchaînement syntactico — logique des propositions: quand le posé de l'une contredit le présupposé de l'autre, certains liens deviennent inacceptables ou absurdes. Ainsi à partir de:

- (42) (a) *Aucune fille ne chante.*  
 (b) *Marie chante,*

on peut avoir les phrases:

- (43) (a) *Aucune fille ne chante, mais Marie chante.*  
 (b) *\*Aucune fille ne chante, mais même Marie chante.*  
 (c) ? *Toutes les filles chantent, mais même Marie chante,*

où, dans (b), le présupposé introduit dans la seconde proposition par *même* contredit le posé de la première. Pourtant dans (c) cette contradiction disparaît sans que la phrase ne devienne pleinement acceptable. Pourrait-on en conclure que *même* s'oppose à la jonction par *mais*?

Quant au lien disjonctif, tous les adjonctifs le repoussent; seul le restrictif *seulement* l'admet:

- (44) (a) *\*Toutes les filles chantent ou Marie aussi (surtout) chante.*  
 (b) *\*Toutes les filles chantent ou même Marie chante.*  
 (c) *Toutes les filles chantent ou seulement Marie chante.*

d) la structure des modificateurs roumains correspondants confirme partiellement notre analyse. Soit schématiquement:

— *aussi* = idée d'adjonction: roum. *și*;

— *même* = idée d'adjonction + idée d'opposition (concessive): roum. *chiar și*;

— *surtout* = idée d'adjonction + idée de choix superlatif: roum. *mai ales* (où *mai* est l'adverbe qui forme le comparatif équivalent de *plus* et *ales* le participe de *a alege* „élire, choisir“, donc littéralement *mai ales* veut dire „plus choisi“, donc choisi parmi d'autres — sens commun avec *aussi*, idée d'adjonction — pour l'intensité de sa participation — idée superlative qui distingue *surtout* de *aussi*). Tout ceci peut se représenter par table:

modifieur français	<i>aussi</i>	<i>même</i>		<i>surtout</i>		<i>seulement</i>	
analyse sémique	adjonction	opposition	adjonction	idée superlative	adjonction	negation de	l'adjonction
modifieur roumain	<i>și</i>	<i>chiar</i>	<i>și</i>	<i>mai</i>	<i>ales</i>	* <i>numai</i>	

<sup>6</sup> O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, 1980, pp. 81 sqq. A propos de *même* il est amené plus loin à nuancer: „... c'est un caractère sémantique constant de *même*, que de relier seulement deux énoncés qui «vont dans le même sens», ...“ (p. 196).

Et à la forme négative:

modifieur français	<i>non plus</i>	<i>même (...pas)</i>	<i>surtout (...pas)</i>	<i>seulement (...pas)</i>			
analyse sémi-que	adjonction négative	adjonction négative	opposition	idée superlative	adjonction négative	négation de :	adjonction négative
modifieur roumain	<i>nici</i>	<i>nici</i>	<i>măcar (chiar)</i>	<i>mai</i>	<i>ales (nu)</i>	<i>nu</i>	<i>numai</i>

Du point de vue contrastif *și* et *nici* présentent des difficultés et se trouvent à la source de fautes par transposition erronée. C'est que la grammaire roumaine distingue *și* et *nici* conjonctions copulatives (= *et*, respectivement *ni*) et *și* et *nici* adverbes (modifieurs, qui correspondent, on vient de le voir, à *aussi* et respectivement à *non plus*). Il nous semble que l'emploi adverbial de *și* et de *nici* est dérivé de l'emploi conjonctif par implication de la première proposition d'une phrase copulative. Cf.:

(46) (a) *Toate fetele cîntă și Maria cîntă.*

(b) *Nimeni nu cîntă, nici Maria nu cîntă,*

qui, par suppression de la première proposition, deviennent:

(47) (a) *Și Maria cîntă.*

(b) *Nici Maria nu cîntă,*

avec accent d'insistance sur *și* et *nici*. A la traduction on aura:

(46) → (48) (a) *Toutes les filles chantent ET Marie chante.*

(b) *Personne ne chante NI Marie ne chante,*

mais:

(47) (a) → (34) *Marie AUSSI chante.*

(b) → (38) *Marie NON PLUS ne chante pas.*

La faute la plus fréquente des Roumains pratiquant le français c'est de traduire *și* et *nici* modifieurs comme s'ils continuaient à être conjonctions.

Dans certains cas, *même* semble ne plus indiquer l'adjonction, mais seulement l'opposition concessive, comme dans:

(49) (a) „J'avais enfin abordé Monique, le plus bêtement du monde; ni sur le banc, ni *même* dans le square...” (H. Bazin);

(b) „... , il lui apprendrait qu'elle épouserait un prince hindou. Pas forcément en premières noces, ni *même* en secondes“ (R. Queneau).

Il s'ensuit que sur le plan contrastif *même* n'y correspond qu'à *chiar* (*măcar*), l'idée adjonctive étant exprimée en roumain aussi par la conjonction copulative (*și* ou *nici*). Donc: *chiar și* se traduira par *même*, mais *și chiar* par *et même*. A la forme négative il n'y a pas de changement de place de *nici* par rapport à *măcar* ou *chiar*, d'où une autre difficulté: *nici chiar (măcar)* = a) *même pas* et b) *ni même* (comme dans (49)).

On remarquera enfin que la première proposition des phrases (46) et (48), passée dans le présupposé de (47) et, respectivement, (34) et (38), peut revenir dans le posé, ce qui fait introduire une seconde fois la conjonction avec conservation de l'adjonctif. En roumain cela donne:

(47') (a) *Toate fetele cîntă ȘI ȘI Maria cîntă.*

(b) *Nimeni nu cîntă (ȘI) NICI Maria nu cîntă,*

ce qui correspond en français à:

(34') *Toutes les filles chantent ET Marie AUSSI chante.*

(38') *Personne ne chante NI Marie NON PLUS ne chante,*  
phrases analogues au type (49) avec *même* (cf.: „Puisque tu n'as pas sommeil ni ta maman non plus“, M. Proust).

d) qu'il faille traiter ensemble les adverbes en question est prouvé aussi par ce que dans certains cas ce qui les distingue est neutralisé et certains d'entre eux deviennent synonymes. Ainsi, *seulement* équivaut à *même* dans certaines phrases négatives (cf. §§ 5 et 7), *aussi bien que* est synonyme de *de même que*. Ils apparaissent simultanément dans des constructions corrélatives: *non seulement... mais aussi (surtout)*. Enfin, ils apparaissent les uns dans les paraphrases des autres: (33) est paraphrassable par:

(50) *Marie aussi chante, quoiqu'elle...*

paraphrase qui met encore une fois en évidence la composante concessive de *même* à côté de la composante adjonctive (paraphrasée par *aussi*).

e) si ces adverbes sont des modificateurs de l'extension, ils devraient ne pas pouvoir être utilisés quand l'extension ne peut être modifiée, ce qui arrive dans les SN à prédéterminant négatif (*aucun, nul, pas un*), dans les pronoms négatifs (*personne, rien, nul*) et dans les adverbes négatifs (*jamais, nulle part, etc.*). Effectivement ce qui est réduit à zéro ne peut être ni adjoint ni retiré, d'où:

(51) (a) *\*Même aucun livre ne me plaît.*

(b) *\*Personne non plus ne vient.*

(c) *\*Jamais seulement il ne te le dira.*

10. Analyse des distributions. Les modificateurs de paradigme peuvent accompagner diverses parties de la proposition, disions-nous ci-dessus (§ 1). Reprenons cette affirmation:

- a) un SN ou un pronom, quelle qu'en soit la fonction syntaxique:  
— sujets (cf. (33) à (36), (12) et (12'), etc.);  
— objets directs (cf. (2) (b), (3) (b), (14), etc.);  
— attributs:

- (52) (a) *Elle est même avocate.*  
 (b) *Elle est avocate aussi.*  
 (c) *Elle est surtout avocate.*  
 (d) *Elle est seulement avocate.*

— syntagme prépositionnel (y compris infinitif prépositionnel et gérondif). Le modifieur y précède la préposition ou suit la syntagme:

- (53) „Tous ces visages, qu'ils soient d'hommes, de femmes, même d'enfants“ (J. Giono).  
 (54) (a) *Ils se lèvent contre vous surtout.*  
 (b) *Ils se lèvent contre leurs parents aussi.*  
 (c) *Il lit même en voyageant.*

Les personnels sujets suivis ou précédés de près d'un modifieur prennent la forme disjointe; régimes conjoints, ils ne peuvent être accompagnés de près de modifieurs. Sujets et régimes conjoints peuvent être déterminés à distance par un modifieur placé après le verbe, ce qui est source d'ambiguïté (qui peut ou non se résoudre dans le contexte, dans la situation d'énonciation). Pour lever l'ambiguïté le personnel peut être repris devant le modifieur sous sa forme disjointe. A (55):

- (55) *Je chante*

correspondront avec *aussi* (12) (a), (b) et (c), à (56):

- (56) *Marie le chante,*

correspondront toujours avec *aussi*, par exemple:

- (57) (a) *Marie le chante aussi* (ambigu).  
 (b) *Marie le chante lui aussi.*

b) les modifieurs de paradigme peuvent tous, naturellement, déterminer le verbe (pour la discussion concernant leur place par rapport au verbe, voir la note 8 de la I-e partie, §§ 6 a) et b) et 7).

c) ils peuvent déterminer des adverbes et locutions adverbiales:

- (58) (a) *Elle le fera même difficilement.*  
 (b) *Il le préfère comme cela surtout.*  
 (c) *On se conduit mal aussi.*  
 (d) *Je resterai un peu seulement.*

Les adverbes et les syntagmes circonstanciels de temps admettent le modifieur de façon différenciée:

— ceux qui indiquent le temps de façon ponctuelle n'opposent pas de résistance:

- (59) (a) *Je viendrai même aujourd'hui.*  
 (b) *Je viendrai le quinze janvier aussi.*  
 (c) *Je viendrai surtout alors.*  
 (d) *Je viendrai seulement dans une semaine.*

— ceux qui indiquent un intervalle résistent à *aussi* et *surtout*:

- (60) (a) *Je resterai même une heure.*  
 (b) *Je resterai seulement deux jours.*  
 (c) ? *Je resterai une heure aussi.*  
 (d) ? *Je resterai surtout quinze jours.*

— les adverbes de temps et de lieu qui expriment une quantification abstraite manifestent des résistances représentées ci-dessous:

adverbes		modifieurs			
temporels	locaux	même	aussi (non plus)	surtout	seulement
toujours	partout	+	—	—	—
souvent		+	—	—	—
parfois		—	—	—	+
rarement		—	—	—	+
de temps en temps	ça et là	—	—	—	+
jamais		nulle part	+	—	—

*Même* peut déterminer les adverbes intensifs tels *très, trop, assez, plus, moins* (mais non, semble-t-il, *si, aussi, bien, tout, presque*): — *Il est beau. — Il est même très beau.* Dans ces cas *même* aurait la propriété de „porter sur l'énonciation elle-même“<sup>7</sup>, c'est-à-dire dans l'exemple donné la structure complète serait: „Je pourrais même dire qu'il est très beau“.

Certains adverbes, de temps ou de lieu peuvent s'employer avec *même*<sub>3</sub> antéposé et avec *même*<sub>1</sub> postposé: *même ici* ≠ *ici même*, *même là* ≠ *là même*, *même aujourd'hui* ≠ *aujourd'hui même*, *même alors* ≠ *alors même*, etc., ce qui fait constater que *même*<sub>1</sub> a un emploi plus large que *insuși* qui ne peut le traduire qu'auprès d'un SN ou d'un pronom. Dans les emplois mentionnés ici *même*<sub>1</sub> sera rendu par *chiar, exact, fix*<sup>8</sup>, mais non par *chiar și* qui traduit *même*<sub>3</sub>, antéposé.

d) les adjectifs admettent les modifieurs sans restriction quand ils sont attribués:

(61) (a) *Elle est même intéressante.*

(b — d) *Elle est belle aussi (surtout, seulement).*

En tant qu'épithètes intégrées à un SN, ils n'admettent les modifieurs que s'ils sont postposés au substantif ou antéposés au prédéterminant, dans les deux cas avec la fonction d'épithètes détachées appositionnelles (cf. ci-dessus § 6 la discussion sur (i) et (ii) valable non seulement pour *même* et la note 18 de la I-e partie).

e) des propositions subordonnées:

— substantives:

(62) (a — b) *Elle sait même (surtout) que tu l'as trompée.*

(c — d) *Elle sait qui l'a trompée aussi (seulement).*

— temporelles:

(63) (a — d) *Il sort même (aussi, surtout, seulement) quand il fait froid.*

(64) (a — d) *Je te remercie même (aussi, surtout, seulement) parce que tu es resté.*

<sup>7</sup> Op. cit. sous la note 14 ci-après, p. 69.

<sup>8</sup> „(après un adverbe de lieu ou de temps, un pronom démonstratif) Indique une valeur exclusive“ (*Dict. Larousse du français cont.*).

Pourtant les causales introduites par *comme*, *puisque*, *non que* ne semblent pas accepter les modificateurs.

— les consécutives semblent résister aux modificateurs;

— les finales:

(65) (a — d) *Elle ouvre les fenêtres même (aussi, surtout, seulement) pour que l'air entre.*

— modales:

(66) (a — d) *Je le lui dis même (aussi, surtout, seulement) sans qu'il le demande.*

— conditionnelles:

(67) (a — d) *Je l'appelle même (aussi, surtout, seulement) si tu veux.*

On voit mal dans ces conditions pourquoi on parle parfois d'une conjonction *même si*. Il faudrait pour être conséquent et complet parler aussi de *aussi si*, *surtout si*, *seulement sans que*, etc. Et que dire de la „conjonction“ *même et surtout si* dans: „A ce moment-là, on ne peut songer sans une pointe de nostalgie au coeur à tout ce qui se passe derrière ces montagnes — *même et surtout si* on ne le sait que par ouï-dire“ (J. Carrière).

— concessives: les concessives proprement dites excluent les modificateurs. Pourtant M. Grevisse, par exemple, parle de concessives introduites par: *alors même que*, *lors même que*, *même si*, *si même*, *quand même*, *quand bien même* qui „marquant à la fois l'opposition et la supposition, pourraient se rattacher aussi aux conditionnelles“<sup>9</sup>. Personnellement, nous croyons que la valeur concessive est due à *même* et qu'il introduit partout cette valeur. Il ne faut donc pas considérer *même* comme faisant partie de la conjonction. Effectivement, sans *même* on a: *alors que*, *lors que* (ou plutôt *lorsque*: le *Petit Robert* ne donne-t-il pas sous l'entrée *lorsque* (cet exemple pris dans J. Romains: „Lors même qu'ils risquent...“?), *si*<sup>10</sup>, *quand*. Il est vrai qu'il y a une différence entre les valeurs de *même* et de *quand* dans (a) et (b) de:

(68) (a) *Il lit même quand il est fatigué.*

(b) *Il lit quand même il est fatigué,*

mais les deux *quand* s'opposent de la même façon dans:

(69) (a) *Il lit quand il est fatigué (simultanéité pure).*

(b) *Il lit quand il devrait dormir (opposition dérivée d'une simultanéité anormale).*

Il en résulte que la différence entre les deux *quand* n'est pas due à *même* (*alors que* aussi a une valeur d'opposition même en l'absence de *même*). Quant à *même*, il y aurait deux interprétations: a) *même*<sub>3</sub> dans (a) (par substitution de *alors* à la temporelle on obtient *Il lit même alors*) et *même*<sub>1</sub> dans (b) (la substitution y donnerait *Il lit alors même*, avec *alors même* discuté ci-dessus sous le § 10 c) *in fine*)<sup>11</sup>, b) le même *même*<sub>3</sub> dans (a) et (b), interprétation qui semble appuyée par ce que (68) (b) peut se réduire à *Il lit quand même*, ce qui fournirait la genèse

<sup>9</sup> M. Grevisse, *La Bon Usage*, 7-e éd., § 1031.

<sup>10</sup> Déterminant un *si* dubitatif, *même* se placerait après: „...l'on cultivait la science pure pour elle-même sans souci de savoir à quoi peuvent servir les découvertes en cours, ou si même elles servent jamais...“ (*Paris Match*).

de l'adverbe *quand même* avec un sens concessif qui justifierait à y voir un *même*<sub>3</sub> (cf. la famille paraphrastique: *Il viendra, quoiqu'il soit malade = Il est malade, (mais) il viendra quand même = Il viendra même s'il est malade, etc.*)<sup>12</sup>.

— comparatives:

(70) (a — d) *Je le dirai même (aussi, surtout, seulement) comme il ne le faut pas.*

— relatives: les modificateurs indiquent par leur incidence une relative appositive et demandent la reprise de l'antécédent par un démonstratif placé entre le modificateur et le relatif:

(71) (a — d) *Il voit les gens, même (aussi, surtout, seulement) ceux qui sont malades.*

Mais du coup, formellement, le modificateur détermine le démonstratif. Cf. pourtant:

(72) „Maintenant qu'il vivait dans un milieu bourgeois cossu qui ignorait ces contingences, qui comprenait mal leurs méfaits, et même, il s'en était rendu compte, *qui les considérait malgré la religion, . . . , avec un certain dédain, . . .*“ (J. Carrière).

— des propositions indépendantes: *seulement* et *aussi* ont spécialisé leur sens dans ce contexte (cf. § 3 pour *aussi*<sub>1</sub>, § 5 pour *seulement*<sub>4</sub>), *même* y est populaire, *surtout* régulier et neutre:

(73) *Surtout ne viens plus!*

(74) „Même il arrive qu'un pan de mur entier s'abatte sous le nez de l'habitant ébahi, . . .“ (J. Carrière).

**11. Conclusion.** Nous avons pensé à appeler les adverbes étudiés modificateurs de présupposé, mais cela ne leur était pas propre car le présupposé de (32) sera modifié également dans:

(86) *Marie chante demain;*

(pp 86) *Marie chante* (≠ (pp 32) *Marie fait quelque chose*).

Ce qui oppose *demain* aux adverbes ci-dessus, c'est que *demain* ne dit pas si Marie a déjà chanté, si elle est seule à chanter ou d'autres chanteront également, si elle chantera seulement ou si elle dansera en même temps, etc. Enfin *demain* ne peut déterminer *Marie*.

En échange si un élément *m* appartenant à une phrase *P* est modifié par *même*, *aussi* ou *surtout*, cela signifie que *m* appartient à un ensemble *M*, dont les membres peuvent se substituer les uns aux autres à tour de rôle dans *P* pour donner naissance à une famille paraphrastique { } à laquelle *P* est rattaché. Soient de nouveau (33) à (36). La présence des adverbes en question auprès de *m* = *Marie* indique que *Marie* est à rattacher à un ensemble d'agents possibles de *chanter* qui peuvent être précisés, impliqués et déductibles du contexte ou

<sup>11</sup> La question se retrouve à propos de *même avant (que)*, *même sans (que)* et *avant même (que)*, *sans même (que)*.

<sup>12</sup> Nous ne savons pas si l'étude de J.-C. Anscombe, «De même à quand même», annoncée dans *Le Français moderne*, 1, 1979, p. 52 a paru; à plus forte raison nous n'en connaissons pas le contenu.

laissés dans le vague et que la phrase (32) (*Marie chante*) est à rattacher à une famille phrastique  $\{P\}$ <sup>13</sup> telle que:

(87) (a — ...) *Marcel (Loulou, Eugène, La fille du concierge, ...)* chante. Tout ceci est la raison pour laquelle nous avons appelé ces ad-  
verbes adjonctifs. Comme *seulement* indique une opération con-  
traire: *m* et *P* sont soustraits à  $\{M\}$  et à  $\{P\}$ , nous l'avons appelé res-  
trictif. Comme tous opèrent une modification du paradigme  $\{M\}$ ,  
nous les réunissons sous le nom d'adverbes modificateurs de  
paradigme.

<sup>13</sup> J.-C. Anscombe et O. Ducrot (*Lois logiques et lois argumentatives*, in *Le Français moderne*, 4, 1978) attribuent à l'énoncé des propriétés logicoïdes „dans la mesure où sa compréhension exige qu'on l'estime susceptible de conduire à d'autres énoncés“ (pp. 352—353). Ces autres énoncés peuvent se trouver dans le contexte de gauche ou de droite, d'où des propriétés *syntagmatiques*, tandis que des propriétés *paradigmatiques* relierait „un énoncé à d'autres dont la présence implicite ou explicite, n'est nullement nécessaire“ (p. 353). Dans ce cadre, „l'adverbe d'enchérissement *même*“ (p. 354) serait l'indice de relations syntagmatiques non assumées par le locuteur, donc de possibilités de relations syntagmatiques que l'interlocuteur peut éventuellement établir. Personnellement, compte tenu de ce que *même* indique une relation entre l'énoncé le contenant et un (des) énoncé(s) absent(s) résumable(s) par le présupposé (cf. la relation entre (33) et (pp 33)) ou détaillable(s) par une famille de phrases sous-entendues (cf. la relation entre (33) et (87)), nous pensons que *même* est plutôt l'indice de relations logicoïdes paradigmatiques.

<sup>14</sup> Ce n'est qu'après la rédaction de cette étude que nous avons pu consulter celle de J.-C. Anscombe, *Même le roi de France est sage* (in *Communications*, 20, 1973, pp. 40—82). Dans ses grandes lignes, cette étude, antérieure, appuie l'analyse que nous venons de donner de *même*. Nous devons pourtant relever que: 1° nous avons eu tendance à accorder une trop grande importance à la place de *même* dans la détermination de sa portée syntaxique (cf. pourtant les discussions sur son ambiguïté). Selor J.-C. Anscombe la place n'est pas indifférente, elle est pertinente, mais insuffisante. Au fond „seule la connaissance de l'énoncé en situation permet de déterminer la portée de *même*“ (p. 49), 2° pour J.-C. Anscombe, *même* des couples *moi-même*, etc. serait parfois *même*<sub>3</sub> („Anatole et Zénobie eux-mêmes ont construit leur maison“, p. 42). En échange: 1° nous ne sommes pas entièrement d'accord avec sa critique (qui reprend celle de O. Ducrot dans *Dire et ne pas dire*, p. 105) des idées de Fillmore (p. 45: Fillmore soutient que le pré-supposé de phrases comme *Même Pierre vient est expectation* (—*x*), c'est-à-dire „attente négative“. Cet artifice de métalangage est rendu dans le langage courant par: *On ne s'attendait pas à ce que même Pierre vienne*, où le présupposé est explicité sous la forme de la matrice et il ne faut pas l'introduire une seconde — pourquoi pas une troisième alors? — fois comme dans: \**On s'attendait à ce que l'on se soit attendu à ce que Pierre vienne* que forge J.-C. Anscombe pour démontrer le manque de fondement de l'analyse de Fillmore). En échange, il a raison de regretter que Fillmore donne un même présupposé pour des couples tels: *Même Johnson vaut mieux que Goldwater* et *Johnson vaut mieux même que Goldwater*. Ayant établi deux composantes du présupposé des phrases à *même*<sub>3</sub>, dans notre analyse cela n'arriverait pas: au présupposé de Fillmore s'ajouterait *D'autres valent mieux que Goldwater*, pour la première phrase, et *Johnson vaut mieux que d'autres*, pour la seconde. 2° l'affirmation qu' „il semble que *même* ne puisse porter sur un quantificateur“ (p. 68) nous semble trop catégorique (si elle est vraie de *quelque*, *quelqu'un*, *certain(s)*, etc., elle ne l'est pas toujours de *tous*, *plusieurs*, *beaucoup*, etc.) et du même coup son explication (*même* étant un opérateur ne pourrait pas porter sur un autre opérateur) n'est plus valable: l'incompatibilité caractérisant seulement une partie des opérateurs, il faut en chercher la cause dans leur sens.



A quelques exceptions près (dues à des restrictions sur leur place dans la partie préverbale de la phrase), l'analyse structurale et sémantique de ces adverbes est extrêmement dépendante du contexte et, parfois, de l'intonation. Aussi l'étude complète de la désambiguïsation de leur incidence (identification de *m*) et donc de leur sens par le contexte linguistique et discursif reste-t-elle à faire. Le fait qu'il y ait plusieurs *même*, *aussi*, *seulement* (cf. §§ 2, 3 et 5) qui ne se distinguent pas toujours clairement dans le discours est une autre source d'ambiguïtés.

Enfin, il serait intéressant d'essayer de donner une description suffisamment abstraite pour que *même*<sub>1 2 3</sub>, par exemple, puissent être analysés comme des cas particuliers d'une même idée générale — ce qui pourrait d'ailleurs s'avérer impossible — ou pour que *même*, *de même*, *tout de même*, *quand même*, *quand bien même* puissent être expliqués de façon unitaire. Evidemment tout cela dépassait largement le but que nous pouvions nous proposer dans les limites de cette étude, mais pourrait faire l'objet d'autres recherches<sup>14</sup>.

#### ADVERBE MODIFICATOARE DE PARADIGMĂ (II)

(Rezumat)

În această a doua parte a studiului este confruntată analiza semantică a adverbelor *même*, *aussi*, *non plus*, *surtout* și *seulement* făcută în prima parte cu felul în care gramaticile franceze definesc aceste adverbe și sînt aduse fapte în sprijinul analizei proprii; dintre acestea din urmă analiza contrastivă franco-română este demnă de reținut. În continuare, un paragraf substanțial este rezervat unui aspect puțin relevat anterior: distribuțiile adverbelor în discuție.

SEMNIIFICAȚIA IMAGINII SIMPLE ȘI COMPLEXE  
ÎN ROMANUL LUI MARCEL PROUST

YVONNE GOGA

Nimic nu este mai definitiv pentru arta poetică proustiană ca reveria, expresie indubitală a imaginarului de o factură deosebită. Bazându-se pe o creativitate fecundă, înzestrată cu cele mai subtile calități ale artistului, psihologului și filozofului, Marcel Proust înțelege să transforme într-un act conștient, chiar dacă acest lucru este ascuns cu premeditare, orice izbucnire spontană a inconștientului. Prin însăși constituția sa, imaginația proustiană este eminentă poetică, fiind o sursă inepuizabilă a trăirilor emoționale. Întoarcerea în timp, reconsiderarea faptelor revolute din perspectiva prezentului îi permit romancierului să realizeze prin reverie un act scriitoricesc de excepție în arta literară. Abandonând tiparele narative românești, Marcel Proust creează o operă epică fără tramă, izvorită dintr-un act imaginativ, care, pentru a putea apoi comunica, se cere scris, realizând astfel o simultaneitate rar întâlnită în proză prin retrăirea intensivă a unei emoții din trecut, paralel cu transpunerea ei în limbaj artistic. Această calitate a imaginarului îi ocaziona romancierului unele dintre cele mai reușite reverii poetice din literatura modernă, care se definesc printr-un caracter constructiv<sup>1</sup> mai pregnant, datorat scopului lor de a ilustra o concepție artistică. Reveria reprezintă un act de cunoaștere definitiv pentru arta literară proustiană, strălucit relevată de imaginea poetică prin care scriitorul, perfect conștient de frumusețea constant oferită, dar de fiecare dată alta, a lumii, caută să comunice cele mai variate stări sufletești care se găsesc înlăuntrul ființei sale. Hrănită de activitatea imaginativă creatoare, reveria devine o deschidere conștientă a poeziei autentice<sup>2</sup>. Imagini artistice cu totul inedite prin încărcătura lor psihologică și estetică relevă nota particulară a reveriei și totodată a romanului *În căutarea timpului pierdut*. Fidel unui principiu al simetriei, al unei construcții îndelungat meditate care stă la baza întregii structuri românești cu toată aparenta dezordine narativă, Marcel Proust realizează și la nivelul imaginii artistice construcții riguroase ce înfățișează, într-o formă concentrată, gustul său pentru perfecțiunea artistică, atât de bine simbolizat în roman de arta gotică. Unor imagini pe care scriitorul le numește „simplificate“, el le opune, în construcția reveriilor, imagini complexe, ample, bogate în detalii, care interpretează perfect intenționalitatea sa creativă. Dacă imaginile simplificate aparțin prin excelență reveriilor izvorite din dorința arzătoare prin care transpare

<sup>1</sup> În *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1961, Gaston Bachelard menționează de mai multe ori această calitate.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 4.

nerăbdarea naratorului de a și le înfăptui, imaginile complexe prezintă confruntarea cu obiectul. Această opoziție, realizată de romancier prin imaginea artistică, este ecoul dicotomiei obsesive a necunoscutului și a cunoscutului, întilnită de la un capăt la altul al romanului. Imaginea artistică își asumă astfel o funcționalitate psihologică, exemplificând atât angoasa proustiană în fața necunoscutului, acea neliniște inexplicabilă provocată de un lucru aflat în inchipuire și niciodată văzut, cât și satisfacția, bucuria dezlănțuită de contemplarea nestingherită a obiectului reveriei.

Deși redusă ca proporții, reveria bazată pe imagini simplificate nu e lipsită de semnificație. Elaborate de fantezie, aceste imagini izvorăsc din dorințe nemărturisite ale eroului, ca cea de a o vedea pe Berma jucând în Fedra, ca cea de a călători în orașele toscane, sau mai cu seamă ca cea de a vedea Balbecul și întregul ținut normand sau breton cu micile lor orașe atât de atrăgătoare prin simpla sonoritate a numelui lor. Așa cum autorul însuși o mărturisește, aceste imagini simplificate, ușor de hrănit cu iluzii, înmulțesc „bucuriile arbitrare ale imaginației”<sup>3</sup>, dar prezintă în același timp riscul de „a agrava decepția viitoare”<sup>4</sup>. Fiind o prezentare a unei dorințe arzătoare, al cărei obiect este neverificat, ele conțin angoasa decepției din clipa în care vor fi confruntate cu realitatea. Redusă ca amploare, dar cu rol bine determinat căutând să întărească ideea pe care naratorul și-a făcut-o despre anumite lucruri, imaginea simplificată proustiană conferă în același timp autenticitate ficțiunii prin sporirea dorinței de a pătrunde tainele necunoscutului. O imagine astfel realizată este cea a Parmei, oraș pe care naratorul îl cunoaște numai sub aspectul complexului sonor. Evocarea numelui îi sugerează o imagine lipsită de teme real, datorită logicii interne a ficțiunii:

„Numele de Parma, unul din orașele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de când citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios, mov și gingaș; dacă mi se vorbea de o casă oarecare din Parma, în care voi fi primit, încercam plăcerea de-a gândi că voi locui într-o casă lucioasă, îndesată, mov și gingașă care n-avea nici o legătură cu locuințele din nici un oraș din Italia, deoarece mi-o închipuisem numai cu ajutorul acestei silabe grele cu numele de Parma, în care nu circula deloc aer, și cu tot ceea ce îl făcusem să absoarbă din gingășia stendhaliană și din reflexul violetelor”<sup>5</sup>.

Puținele însușiri neobișnuite care caracterizează Parma nu pot fi confundate cu cele reale ale orașului, dar pot fi perfect identificate cu dorința artistului de a ilustra ceea ce percepția sa creatoare, coroborată cu experiența artistică acumulată, poate să reprezinte la o simplă evocare a unui complex sonor. Generate de dorință, hrănite de vis și fortificate prin receptarea lor constantă în nopțile de insomnie ce preced plecarea naratorului la Balbec, aceste imagini se manifestă ca o

<sup>3</sup> Marcel Proust, *Swann*, vol. II, p. 264.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 265.

tentativă de cunoaștere a necunoscutului, o încercare de a traversa fictiv limitele spațiului înconjurător, materializînd totodată neliniștea actului gnoseologic. Întreaga succesiune de orașe cu galeriile lor, aflate în ruta pe care o va urma naratorul spre Balbec, devine o înlănțuire de imagini reduse ca proporții, dar deosebit de persistente și chiar obsesive. În roman, voiajul spre Balbec nu coincide cu o simplă călătorie cu trenul, ci ilustrează o interpretare nouă a tematicii călătoriei, aceasta din urmă fiind considerată un dublu act creator: unul imaginativ, reprezentat de poetica prefigurativă a voiajului, și altul obiectiv, prin care fictivul este confundat cu realul. Ruta Paris—Balbec, ruta imaginilor simplificate, este periplul fanteziei proustiene întru îmbinarea psihologicului (efectele complexului sonor asupra eului narator), esteticului (reprezentarea, în mod conștient, a frumosului, într-o formă fictivă) și poeticului (crearea unor imagini inedite pornind de la o considerare fonetică).

„Bayeux atît de înalt în nobila lui horbotă roșiatică și a cărui culme era iluminată de aurul vechi al ultimei lui silabe; Vitré al cărui accent ascuțit împărțea în romburi de lemn negru vitraliul vechi; gingașul Lamballe care, în albul său, oscilează de la gălbuiul cojii de ou la cenușul mărgăritarului; Coutances, catedrală normandă, pe care diftongul său final, gras și dînd în galben îl incununează cu un turn de unt; Lannion cu uruiul diligenței, urmată de o muscă, în tăcerea lui de sat; Questambert, Pontors, caraghioase și naive, pene albe și ciocuri galbene risipite pe șoseaua acestor locuri de apă dulce și poetice; Benodet, nume de abia legat de țarm cu pălimarul pe care pîriul ar vrea să-l tîrască în mijlocul algelor lui; Pont-Aven, avînd albul și rozul aripii unei bonete ușoare care se oglindește tremurînd în apa înverzită a canalului; Quimperlé, mai bine legat încă din Evul Mediu, între girlele de pe urma cărora zumzăie și se îmbrobonește într-o zugrăveală cenușie, ca aceea pe care o desenează, prin pînza de păianjen, a unui geamlîc, razele metamorfozate în vîrfuri tocite de argint înnegrit”<sup>6</sup>.

Veridicitatea acestor imagini este contestată chiar de către autor, care le consideră false în raport cu realitatea, dar le recunoaște valoarea de acte imaginative nelipsite de intenționalitatea exprimării dorinței de a cunoaște. Obsesia necunoscutului pare să se transforme la Proust într-un stimulent al creației, într-un element esențial ce concură la înfăptuirea unei realități pur fictive opusă celei bazate pe faptele reale ale lumii înconjurătoare, dar care este în același timp o modalitate de cunoaștere a acesteia din urmă. Imaginile simplificate ne introduc mai degrabă într-un univers al feeriei care exercită însă asupra naratorului fascinația lumii ca produs al propriei sensibilități. Această lume imaginară își găsește totuși o autenticitate atît în imposibilitatea, cel puțin pentru moment, a confruntării cu realul (călătoria la Balbec și cea din Italia îi sînt refuzate naratorului), cît și în faptul că dorința se returnează imaginației cu o intensitate sporită. Imaginile obsesive ale orașelor necunoscute din drumul către Balbec se reintorc spre psihicul care le-a generat, incitîndu-i curiozitatea și argumentîndu-i angoasa aștep-

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 266.

tării. Lumea fictivă a acestor așezări constituie pentru narator un impuls permanent de a le vedea sub adevărata lor înfățișare. Astfel, în cele mai multe cazuri, imaginea simplificată a reveriilor prefigurative din romanul proustian are dubla menire de a crea o realitate artistică fictivă și de a marca necesitatea trecerii spre realitatea artistică bazată pe observația directă, obiectivă. Nu întâmplător reveriile de acest fel sînt situate la începutul romanului, acolo unde se conturează toate căutările proustiene, acolo unde necunoscutul este încă o obsesie majoră a investigației. Pe măsură ce poezia lumii exterioare se dezvăluie, pe măsură ce decepția care măsoară confruntarea imaginii reale cu cea făurită de imaginație se risipește, eroul proustian se lansează în reverii tot mai ample, născute din contactul direct cu realitatea, fondate pe imagini bogate în detalii corespunzătoare complexității percepției artistice. Deși romancierul consideră că imaginile simplificate ar fi cele care s-ar datora „dorinței unei plăceri artistice”<sup>7</sup>, cele complexe răspund cu adevărat acestui deziderat estetic.

Pornind de la cu totul alte rațiuni, imaginile complexe înfățișează convingerile estetice și artistice ale unui poet înzestrat cu o sensibilitate deosebită, fiind însăși expresia artei proustiene. Spectacolul măceșilor înfloriți se transformă astfel prin prelucrarea imaginativă a contemplării artistice într-o figurare complexă a percepțiilor vizuale și olfactive în perfectă concordanță cu impresiile afective ale naratorului, multiplicare pe măsura desfășurării reveriei. Imaginea este introdusă printr-o percepție olfactivă: „[...] am fost nevoit să-i ajung în fugă pe tata și pe bunicul meu care mă strigau, mirați că nu-i urmasem pe cărarea care urcă spre cîmp și pe care ei o luaseră. Am găsit-o fremătînd de mirosul rujei albe”<sup>8</sup>. Această primă reprezentare se înfățișează deja ca o îmbinare armonioasă a unei imagini exterioare, care aparține peisajului (parfumul florilor) și a unei imagini de natură psihologică, în măsură să surprindă mișcarea lăuntrică a peisajului (aleea fremătînd de mirosul îmbătător al florii) ca urmare a unui transfer al stării sufletești încercate de narator. Imaginea de ansamblu a florii se îmbogățește apoi și se diversifică prin introducerea unor aspecte vizuale, dar imaginea olfactivă persistă prin noi reluări. Repetarea ei nu mai este dictată de necesitatea de a fi acceptată ca element al lumii imaginative, ca în cazul imaginilor simplificate, ci impusă de necesitatea estetică de a fi percepută în toată frumusețea și complexitatea ei. Cu fiecare apariție a sa, o nouă imagine de detaliu, atît exterior (un nou aspect al arbuștilor înfloriți), cît și interior (răspunsul sensibilității contemplatorului la spectacolul oferit de natură) se alătură ansamblului. De la percepția olfactivă, imaginea se îmbogățește cu elemente descriptive și cu jocuri de lumină, pentru a reveni apoi la imaginea inițială, dar mult amplificată prin comparații:

„Gardul alcătuita un șir de capele care dispăreau sub mormanul florilor lor îngrămădite în altare; dedesubtul lor soarele așternea pe pă-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Marcel Proust, *Swann*, vol. I, p. 179.

mînt un pătrat de lumină, parcă ar fi străbătut un geamlîc; parfumul lor se răspîndea atît de onctuos, atît de delimitat în forma lui, ca și cum m-aș fi aflat în fața unui altar al Prea Curatei, și florile, de asemenea gătite, țineau fiecare, cu un aer distrat, buchetul lor sclipitor de stamine, nervuri fine și strălucitoare în stil flambat ca acela care ajura în biserică parmaclicul amvonului sau ferestrele în cruce ale vitraliului și îmboboceau în dalba lor carne de floare de fragă<sup>9</sup>.

Imaginile gardului viu care se multiplică cu o frecvență susținută, datorată percepției extatice, nu sînt decît un preambul al imaginii florilor surprinse atît ca spectacol, cît și prin efectul pe care îl produce asupra naratorului, dar pe care acesta, aflat încă la începutul investigației propriului său eu, nu poate să și-o explice:

„Dar în zadar stam în fața rujelor albe, ca să respir, ca să înfățișez gîndul meu care nu știa ce să facă cu el, ca să pierd și să regăsesc mirosul nevăzut și statornic, ca să mă unesc cu ritmul care-i arunca florile ici și colo, cu o vioioșie tinerească, și la intervale neașteptate, ca unele intervale muzicale, căci ele îmi ofereau la infinit același farmec, cu o risipă nesecată, dar fără să mă lase să-l adîncesc mai mult, ca melodiile pe care le cînti de o sută de ori în șir, fără să cobori mai în adîncul tainei lor<sup>10</sup>.

Suprapunîndu-și percepțiile vizuale și olfactive, eroul proustian încearcă să le asimileze prin toți porii curiozității stîrnite de spectacolul contemplat, în scopul de a-și desluși ecoul lăsat de acesta în suflet. În contact direct cu obiectul, depășind barierele necunoscutului, aflat în fața evidenței, nu-i rămîne naratorului decît să descopere dincolo de aceasta din urmă o lume pe care numai actul creator este în stare să i-o ofere. Imaginea florilor albe de măceș este o ilustrare a fascinației pe care un spectacol de natură poate să-l exercite asupra unei sensibilități poetice. Repetarea imaginii într-o altă orchestrație se impune pentru deslușirea complexului afectiv, în ipoteza de a fi recreat artistic. Observatorul are nevoie de o deconectare, de contemplarea unui alt peisaj, pentru a reveni și mai avid la imaginea florilor de măceș:

„Mă abăteam de la ele o clipă, ca să mă apropii mai tîrziu, cu puteri împropățate [...]. Apoi reveneam în fața rujelor albe ca în fața acelor capodopere despre care crezi că vei putea să le vezi mai bine cînd ai încetat o clipă să le privești; dar îmi făceam în zadar mîinile strașină ca să privesc numai la ele, sentimentul pe care îl trezeau în mine stăruița obscur și nedeslușit, cercînd în van să se desprindă, să adere la florile lor. Ele nu mă ajutau să-l deslușesc și nu puteam pretinde altor flori să-l satisfacă<sup>11</sup>.

Prefigurînd o posibilă percepție artistică, imaginea florilor de măceș reprezintă o primă etapă a procesului de creație. Contactul specific proustian cu obiectul se înfăptuiește plecînd de la apelul senzorial spre efectele acestora pe plan sentimental. La nivelul acestor reverii, nara-

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 180.

terul se află doar în faza tatonărilor spre descoperirea mării sale vocații, astfel că reveria născută din contemplarea florilor albe de măceș nu cunoaște încă răspunsul. Procedeele de abstractizare, esențializare și elaborare nu sînt încă bine deslușite, iar pentru a le înțelege, eroul va trebui să mai treacă prin numeroase experiențe de acest gen (cei trei arbori de la Balbec, clopotele din Martinville, aspectele multiple ale mării etc.). Numai experiența îl va ajuta să „adere la flori“, să creeze imagini complexe, care „să stea mărturie a unui suflet în descoperirea propriei sale lumi, lumea în care ar vrea să trăiască și care este demnă de geniul său“<sup>12</sup>.

Această lume se descifrează prin imaginile complexe, fiind adevărată realitate artistică proustiană, rezultat al prelucrării imaginative în procesul de creație.

#### LA SIGNIFICATION DE L'IMAGE SIMPLE ET COMPLEXE DANS LE ROMAN DE MARCEL PROUST

(Résumé)

Vu la valeur de l'image artistique dans l'oeuvre de Marcel Proust, nous nous sommes proposé de nous attarder dans cette étude sur un détail de construction de celle-ci. Nous avons entrepris l'analyse des images simplifiées et des images complexes qui mettent en évidence la qualité de l'imagination proustienne et le style poétique de la „Recherche“.

---

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 14.

## ROMANUL VIRGINIEI WOOLF CA MEDITAȚIE ASUPRA TIMPULUI

ILEANA GALEA

Romanul Virginiei Woolf, acel gen care tinde să devină autoreflexiv, apropiindu-se de poezia lirică și de confesiunea spontană, este în esență o meditație filozofică asupra timpului și a identității umane.

Eliberarea de intriga bine încheată și de tirania ultimului capitol duce la subsumarea relației omului cu un mediu social dat unui raport mai amplu al individului cu universul și semenii săi, la o esențializare a condițiilor care definesc natura umană, reflectată în explorarea existenței precare a individului la granița dintre vremelnicie și eternitate, izolare și comunicare, ideal și posibilitate.

Urmind criteriile noului roman, postulate în eseul *Modern Fiction*, V. Woolf redă „halo-ul luminos“ care este viața însăși, ploaia neîntreruptă de impresii produsă de șuvoiul continuu de stimuli din afară, căci „Nu este oare sarcina romancierului aceea de a reda acest spirit schimbător și necircumscriș, oricât de aberant și de complex, cu un amestec cît mai redus al elementului străin și exterior?“<sup>1</sup> Dar stările de spirit se autoexprimă în cadrul fluxului conștiinței, fiindcă în romanul *Valurile*, de pildă, autoarea a dispărut cu desăvîrșire. Problema definirii condiției umane și a identității este subordonată unei concepții integratoare a autoarei, ce constituie viziunea-ramă a romanelor *Spre Far* și *Valurile*. Conform acestei concepții, omul este integrat în circuitul vast al universului, iar sfârșitul lui, acea limitare fatală în timp, nu este decît un nou început, după cum își dă seama Bernard din *Valurile*: „Da, eterna, mereu reluata mișcare ascendentă și descendentă“<sup>2</sup>.

În romanul *Valurile* viziunea aceasta generală se reflectă în corespondențele dintre fazele zilei care înaintează spre întuneric cu etapele vieții omenești care avansează spre moarte. Ea îmbrățișează diverse trasee ale existenței, care se armonizează într-o orchestrație complexă: schimbarea poziției soarelui din cenușiul zorilor cînd marea e una cu cerul, după care se ivește parcă din apă și parcurge treptat drumul ascendent spre zenit, pentru ca apoi să coboare, dînd în cele din urmă locul întunericului; succesiunea ciclică a anotimpurilor în cadrul cărora elementele naturii sînt supuse unor dramatice frămîntări și preschim-bări, pînă ce iarna anihilează totul; existența umană de la naștere și pînă la moarte. Pe un plan subordonat, în etapele zilei se urmărește destinul unor elemente care reproduc, în miniatură și în strînsă legătură cu fazele solare, ciclurile mai largi ale naturii: mișcarea păsărilor, existența florilor, jocul umbrelor într-o încăpere, zbuciumul neobosit al valului care se sparge de țârm.

<sup>1</sup> Woolf, Virginia, *Modern Fiction*, în Mark Schorer, *Modern British Fiction*, New York, Oxford University Press, 1961, p. 4.

<sup>2</sup> Woolf, Virginia, *Valurile*, trad. Petru Creția, București, 1973, p. 244.



De la ciripitul sfios și izolat, de la umbra vagă ce se desenează sub frunza din dreptul ferestrei și fața mării abia vălurită în primul interludiu, se ajunge treptat, în cel de al patrulea interludiu la strălucirea aprigă și necruțătoare a soarelui înaintea amiezii, când lumina alungă umbrele și păsările cîntă pătimaș și apăsător, în timp ce valurile răsună ca niște bătăi de tobă ce cheamă la luptă cete de războinici. Dar încă la începutul zilei, păsările străbătînd cu privirea în lumea întunecată de la rădăcina plantelor, observă frunze veștede, flori desprinse de tulpină și poame putrezite — semne ale descompunerii care zace în însăși ființa tinăra a zilei. Asupra acestei materii vegetale și animale moarte se reped păsările cu ciocuri rapace, reflectînd un circuit al transformărilor naturii.

Trăirile intense, plinătatea vieții și lupta competitivă din perioada maturității se răsfrîng în belșugul amiezii pătrunsă de „aroma caldă a bucatelor de miel și de vacă, mireasma plăcută a prăjiturilor și fructelor”<sup>3</sup>, în profuziunea de lumină și culoare vie a verii și rapacitatea păsărilor din interludiul al cincelea. Dar tot acum și în chip semnificativ, se aude bubuitul valurilor „ca și cum o sălbăticiune uriașă ar fi lovit din picior”<sup>4</sup>, reprezentînd trecerea implacabilă și amenințătoare a timpului, vestind moartea, la fel cum umbra care însoțește floarea în miez de vară îi anunță veștejirea.

Imaginea morții timpurii înaintea epuizării ciclului, prin accident, este redată în episodul din copilărie cînd Neville aude despre un om care zăcea cu beregata tăiată sub un măr din grădină, episod care îl va obseda toată viața pe el și alte personaje din romanul *Valurile*. Popul implacabil devine simbolul hazardului nemilos și se asociază în capitolul al cincelea cu moartea timpurie a lui Perceval, acel ideal al tinereții și echilibrului, pe care prietenii săi o deplîng.

Faza din miezul zilei este urmată de un simțămînt de sațietate exprimat de Susan: „Sînt plină de fericire naturală”<sup>5</sup>, un început al declinului în care soarele coboară, păsările tac „ca și cum s-ar fi ghiftuit de atîta muzică”<sup>6</sup>, grămezi de umbră se string în încăperea amenințată de un fluture uriaș, întunecat, ce vestește moartea. În continuare culorile vii ale primăverii și verii se topesc în cenușiu și negru, păsările străbat cîmpurile pustii, obiectele din încăperea se pierd într-o masă întunecată, iar oglinda, acel iaz de lumină din interludiul al treilea, devine acum „intrarea sumbră a unei grote”<sup>7</sup>.

Dar ultimul interludiu conține și o simetrie cu primul, în imaginea mării care nu se mai deosebea de cer și din care mijeste începutul unui nou ciclu, răzbată o licărire de lumină, un ciripit firav de păsări, în timp ce luminile din căsuțele de la țară vestesc zorii unei zile noi.

Timpul este axa în jurul căreia se desfășoară viețile celor șase personaje ale romanului *Valurile*, ce constituie șase moduri de a-l percepe

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 195.

și a medita asupra lui. Meditația nu este însă teoretică, logică, argumentativă, ci mai ales „impresionistă“, metaforică, dezvăluind impresiile și asociațiile pe care le produce scurgerea timpului, în jurul căreia se împletesc evenimente, istorii și gânduri. Dar proza Virginiei Woolf se eliberează de aceste întâmplări și se purifică pînă la meditația exclusivă asupra timpului, se esențializează și se concentrează asupra *durației*. Cele șase personaje devin „tipuri temporale“ sau versiuni ale reflecției dimensiunii timpului în conștiința umană.

Meditația asupra timpului în monologurile tuturor personajelor din romanul *Valurile* se desfășoară sub semnul fragilității existenței și al caracterului efemer al vieții. Persistă așadar în gândirea personajelor dramatica opoziție între realizarea vremelnică a individului, șubredul edificiu pe care l-ar vrea definitiv și imperativele extraordinare impuse de timp în trecerea lui, procesul de deteriorare și de remodelare a existenței pe care îl produce continuu. Faptul acesta rănește sensibilitatea excesivă a Rhodei, acea nimfă a apelor, care evadează într-o lume imaginară: „În partea cealaltă a lumii sînt iazuri care oglindesc coloane de marmoră. Rîndunica își moaie aripa în apa lor întunecată“<sup>8</sup>. Rhoda înregistrează cu acuitate aspectul plin de asperități al existenței, incongruențele ei, impresie ce e transpusă în imaginea pătratului — lume construită de om — așezat peste un dreptunghi — lume ideală la care ea visează. În același sens, Louis este obsedat de imaginea păsirii peste cioburi de sticlă și olane sparte, iar înaintarea în timp, care aduce după sine permanenta schimbare a raporturilor vieții, îi apare sub forma năvălirii haosului, dezordinii și fluxului în care el încearcă să pună ordine. Deschiderea ușii semnifică intruziunea goanei timpului sau a lumii exterioare, după o clipă de oprire în flux, în care personajele încearcă să păstreze armonia și edificiul unității și al împăcării. Pentru Rhoda faptul este echivalent cu năpustirea tigrului, a groazei în sufletul ei, produsă de impresia că e devorată de timp și de fluxul necruțător al vieții. De aici decurge dorința de oprire în timp, de a crea, în chip paradoxal, stabilitate în flux. În momentele despărțirii de Perceval, cele șase personaje ale romanului, întrunite la Hampton Court, reușesc să creeze o unitate datorită idealului comun de forță și frumusețe pe care îl întruchiează el. Conștient de vremelnicia acestei izbinzi pe care o asociază cu încremenirea în timp și chinuit de gândul că cercul acestei lumi se va frînge în mod inevitabil, Louis îi imploră pe prietenii săi: „Nu vă mișcați. Nu plecați. Păstrați pentru totdeauna ce ați realizat acum“<sup>9</sup>. Bernard însă nu are impresia sfîșierii unei armonii prin năpustirea timpului sau invazia lumii exterioare: „Am realizat și noi ceva care se va adăuga numeroaselor soboruri din vremurile apuse. Cînd ne punem pălăriile pe cap și deschidem larg ușa, nu pornim în haos ci într-o lume pe care puterea noastră o poate supune și o poate integra în calea cea luminată și veșnică“<sup>10</sup>. Aceeași impresie de oprire în timp

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 123.

o resimte subiectivitatea lui Bernard, puternic afectată de moartea prematură a lui Perceval, dar nu pentru mult timp rămâne în această imobilitate temporală. Este curînd luat de val, fapt ce creează mutații ale eului, o readaptare la condiții noi, astfel încît Bernard își spune: „Mă alcătuiesc și mă realcătuiesc fără încetare”<sup>11</sup>. La ultima întîlnire a celor șase prieteni la Hampton Court, ei au impresia că identitățile lor separate se completează unele pe altele, dau un sens existenței prin unitatea lor, transpusă în imaginea garoafei — plantă cu șase flori, compusă din șase vieți deosebite. Armonia aceasta se corelează din nou cu stagnarea în timp: „Ca și cum un miracol — spune Jinny — ar fi oprit viața în loc, aici și acum”<sup>12</sup>. Totodată Louis are impresia anulării timpului uman, a istoriei, a dispariției oricărei forme de viață în raport cu timpul și materia infinite: „Ca niște picături separate ne-am topit, ne-am stins, ne-am cufundat în hăul timpului, în întuneric”<sup>13</sup>. Curînd însă bătaile ceasului, vuietul automobilelor îi reintegrează în flux, pe cînd răpăitul tobelor și strigătul de luptă al turcilor din imaginația Rhodei vestesc primejdiile vieții.

O altă dimensiune comună a conștiințelor este aceea referitoare la diferența dintre timpul reveriei sau al memoriei și timpul care se scurge sub imperativul implacabil al bătailor orologiului și al filelor calendarului. Repartizarea trăirilor în mod echilibrat pe aceste două coordonate ca modalități esențiale ale spiritului uman este impusă de însăși condiția existenței prin activitate, prin adaptare nuanțată la realitate și afirmarea identității. Gîndul că poartă pe umeri „povara lumii întregi” nu-l predispoze pe Louis numai la sentimentul culpei pentru infamiile produse de-a lungul secolelor, ci îi creează și un simțămînt al responsabilității față de soarta omenirii și progresul ei. El este nu numai un urmaș, ci și un făuritor al istoriei, ceea ce îl oprește să se cufunde în reverii asupra trecutului, îl obligă să trăiască în prezent, în pas cu timpul orologiului pe care îl asociază cu ocupațiile cotidiene din biroul său, cu expedierea telegramelor, dactilografierea și convorbirile telefonice: „domnul Prentice la ora patru; domnul Eyres la patru și jumătate fix”<sup>14</sup>. Cufundarea nemăsurată în visare, detașarea de ritmul existenței concrete, amenință însăși existența identității: „Dacă nu trăiesc în clipa prezentă și în cadrul actual, în loc să mă întind în dungi și pete, ca ghirlandele de zăpadă împrăștiate pe munții îndepărtați, dacă n-o întreb pe domnișoara Johnson, cînd trec prin birou ce filme a mai văzut, dacă nu-mi beau ceașca de ceai cu biscuiții preferați, atunci mă voi risipi și mă voi topi ca zăpada”<sup>15</sup>.

Pentru Bernard timpul mecanic funcționează în legătură cu rutina și angrenajul obligațiilor și se scurge sub imperiul ordinului „trebuie” pe care îl emite conștiința sa, ordin transpus în obsesia cumpărării biletului de călătorie și a grabei de a nu pierde trenul. Aceste trăiri

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 141.

alternează cu momente de meditație filozofică și zbor imaginativ, când vede pînă în străfunduri „tot ceea ce era acoperit de obișnuință”<sup>16</sup>. Viața ca o călătorie are pentru Bernard o destinație fixă, și anume Roma, prin opoziție cu aspirația cuprinderii totale a adevărului și spațiului. Dar această limitare este o altă condiție inevitabilă a existenței și în acest sens Bernard se gîndește că nu va vedea niciodată indigenii din Tahiti, leii din junglă, nu va înțelege limba rusă și nu va citi *Vedele*.

Recunoscînd caracterul bivalent al trăirii, Susan delimitează timpul visării, cufundarea în admirația naturii și contopirea cu aceasta, de gîndul ocupațiilor cotidiene: „Vine măcelarul cu carnea, laptele trebuie pus la răcoare să nu se acrească”<sup>17</sup>.

Rhoda pe de altă parte trăiește numai în dimensiunea reveriei ca modalitate de refugiu din realitatea concretă, hidoasă și vrăjmașă. De aceea identitatea ei nu se poate constitui, nu se poate concentra asupra unei activități, situație transpusă în gîndul obsedant: „Eu nu am față”. Respingerea timpului mecanic este dominantă temporală a Rhodei și din aceasta decurge senzația plutirii deasupra pămîntului, imposibilitatea ancorării în valul vieții, a prăbușirii sau autodizolvării: „Sînt silită să pășesc cu grijă, ca nu cumva să cad de pe muchea lumii în neant”<sup>18</sup>.

Bernard are capacitatea de a trăi în viitor, de a imagina continuitatea sa, și se opune astfel vremelniceii vieții: „Fiicele mele vor veni aici, în alte veri, fiii mei vor răsturna brazde în alte cîmpii. Iată de ce nu sîntem picături de ploaie pe care vîntul le zvîntă deîndată; facem să înflorească grădinile și să răsune de glasuri pădurile. Apărem iară și iară sub alte forme”<sup>19</sup>. Dacă pentru Bernard faptul de a nu fi o identitate imuabilă, ci complexă și multiplă, efectuînd permanent tranziții, este o condiție care investeste viața cu interes și noutate, pentru Neville contactele cu alte persoane sînt coliziuni dureroase, falsificări ale eului. Gîndindu-se la fragilitatea eului care poate fi modificat de un fapt, un peisaj, o culoare, Neville afirmă: „Cu adaosul lor pot fi Bernard; pot fi Byron; sînt acesta și acela și celălalt”<sup>20</sup>.

Dominanta temporală a lui Louis este reflectarea unui timp ancestral. Dacă Louis este în Anglia un dezrădăcinat și nu are istorie în această țară, el este un continuator, într-un sens mai larg, al rasei umane. În copilărie, ținînd o tulpină în mînă și identificîndu-se cu planta, are impresia că rădăcinile lui se răsfire adînc în pămînt, că este numai ramificații și stabilește legătura cu anticul Egipt. Dacă sus, pe suprafața pămîntului, el este doar un băiețel, „Acolo jos”, reflectă el, „ochii mei sînt ochii fără pleoape ai unei figuri de piatră, într-un deșert de lingă Nil. Văd femei care trec cu urcioare roșii spre rîu. Văd cămile cu pas legănat și bărbați cu turbane”<sup>21</sup>. Dislocat din timpul social în care trăiește, Louis are impresia că a trăit o mie de vieți, că regăsește

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 17.

rămășițe ale ființei sale în nisip, că a trăit în timpul milenar și a auzit voci în apropierea Nilului. Bernard de asemenea dorește să se întoarcă la origini și să găsească urme de mamut. Așa cum se întâmplă în romanul *Orlando*, Louis nu mai este strict localizat în timp și spațiu: el a fost un prinț arab, un poet în vremea reginei Elisabeta, un duce la curtea lui Ludovic al XIV.

Axa specifică vieții lui Susan este un timp al naturii, marcat de poziția soarelui, de perindarea anotimpurilor, de viața plantelor și animalelor. Ea opune timpului civilizației moderne, în care îi este cu neputință să se încadreze, timpul acesta al naturii, patriarhal. Astfel timpul convențional măsurat în perioada școlară din Elveția de filele calendarului și gongul ce anunță începerea lecțiilor îi înăbușă personalitatea, este în dezacord cu ea. Și deoarece identitatea personajului în romanul Virginiei Woolf se află în strictă dependență de dominanta temporală din conștiința lui, eul lui Susan se definește prin raportare la natură: „La ceasul acesta atîta de fraged încă, parcă eu aș fi cîmpia și hambarul și copacii; ale mele sînt stolurile de păsări și puil de iepure care țîșnește aproape de sub picior. Al meu e cocostîrcul care-și respiră alene aripile întinse...“<sup>22</sup>. Înaintarea în timp și fațetele eului sînt de asemenea corelate cu ciclurile și elementele naturii, în procesul prefacerii lor: „Cîteodată parcă aș fi anotimpurile, parcă aș fi ianuarie, mai, noiembrie, globul, negura, zorile“<sup>23</sup>. Sensul existenței lui Susan este fertilitatea, ea percepe elementele naturii în procesul maturizării lor, pe cale de a da rod și a produce căldură, hrană: „După amiază cobor la riu. Natura întreagă procreează. Gizele zboară din spic în spic de buruiană. Florile sînt încărcate cu polen“<sup>24</sup>. Dar caracterul fragil al existenței o obsedează și pe ea: „Viața mea e ca trestia prinsă într-o pojghiță de gheață“<sup>25</sup>.

Jinny, mondena și frumoasa londoneză, trăiește aproape numai în dimensiunea prezentului de care este cu totul acaparată. Ea însăși este un simbol al mișcării, fiindcă nu dorește să fie ținută și dacă pentru ceilalți ușa se deschide pentru a face loc năvalei distrugătoare a timpului, pentru Jinny aceasta înseamnă apariția noului, deplasarea într-o direcție necunoscută. Groaza provocată de gîndul îmbătrînirii și al morții ea o învinge aderînd la procesiunea umană creatoare de progres, ce se perindă pe marile artere ale Londrei. Evocînd o gigantică imagine a activității umane care în concepția ei creează timpul și scapă de sub forța lui nimicitoare, Jinny declară: „Eu merg înainte“<sup>26</sup>, ceea ce conferă și continuitate existenței ei. Astfel reversul vremelniceii este neîntrerupta înnoire a lumilor prin efortul uman constructiv: „Viața e val neoprit. Viața o facem noi“<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 146.

Metafora grădinarilor de la Elvedon care înlătură frunzele veștede și a doamnei Moffat pe care Bernard o cheamă mereu să curețe încăperea de cenușă devin expresie a crezului esențial în regenerarea permanentă a vieții, o semnificație în care își află rațiunea de a fi cele șase destine ale timpului din romanul *Valurile* de Virginia Woolf.

#### VIRGINIA WOOLF'S NOVEL AS A MEDITATION ON TIME

##### (Summary)

The article deals with the significance and the values of duration in Virginia Woolf's novel *The Waves*. The six characters in the novel represent six modes of meditation on time, and as many temporal types. The specific temporal axis of the destiny of each character is in close connection with and determines his identity. Temporal values common to all the characters are: 1. The opposition between the ephemeral character of human life and achievement and the infinity of time, ruthless in its passage. 2. The dichotomy between the subjective and the objective time. As to the human temporal variants in the book, the following are analysed: the ancestral dimension, the present and the future dimension, the time of dreaming, the time of nature. The meeting point of those variants is the common belief in the continuous regeneration of the spiritual and material existence.

## EXCENTRICITAȚI ÎN ORTOGRAFIA ENGLEZEI AMERICANE

IOAN CREȚIU

Discrepanța dintre scriere și pronunțare în limba engleză este o problemă atât de veche, încât se poate spune despre ea că a devenit pur și simplu un loc comun. Inexistența unei academii de tipul celei franceze în țările vorbitoare de limbă engleză a împiedicat un consens de anvergură între încercările, răzlete, de altfel, și în timp, și în spațiu, efectuate nu arareori de persoane din afara respectatului cîmp al lingvisticii. Este interesant de observat că unele dintre primele transformări ortografice în limba engleză modernă s-au petrecut în Statele Unite, în condiții oarecum incerte. Un exemplu de astfel de ortografiere, care poate fi considerată sau o apropiere a scrierii de pronunțare, sau o influență a limbii germane, este cuvîntul englezesc *theatre*, scris de americani *theater*.

Tot în Lumea Nouă și tot prin intermediul unor nelingviști s-au produs și cele mai multe simplificări acceptate oarecum oficial ale ortografiei tradiționale, cum ar fi, de exemplu, indicațiile rutiere *thru-traffic*, *pedestrian X-ing*, *deer X-ing*, *expwy* (= *expressway*) sau *hwy* (= *highway*), care apar pe toate semnele de circulație din Statele Unite. Dar pe lângă simplificări, a apărut ceea ce s-ar putea numi „complicări“ în engleza modernă americană, de exemplu, ortografierea *shoppe* în loc de *shop*, sau *towne* în loc de *town*. Acest fel de complicări provine din ceea ce bănuim a fi o preferință a americanilor pentru anumite forme arhaice fie în numele prestanței evanghelice a acestora, fie în numele unei glorie nobiliare a lumii vechi, fie, poate, în numele notei de limbaj poetic al arhaismelor, sau chiar în numele tentei de nostalgie pentru vremurile apuse ale făuritorilor de țară, pe care prăvăliașul încearcă să le suscite în cumpărătorul potențial, pentru că firma pusă deasupra unei prăvălii, prin conținutul și aspectul ei, a fost cu siguranță prima formă de reclamă.

Odată cu transformarea reclamei într-o industrie de o vitalitate și dimensiune cu totul incredibile, industrie înarmată cu specialiști în toate domeniile imaginabile, cum ar fi, de exemplu, psihologia, electronica, științele sociale, științele economice, muzica, artele plastice și chiar și lingvistica, un cuvînt scris, care poate fi pînă și numele produsului, devine el însuși o reclamă dacă atrage atenția prin ceva, acel ceva fiind deseori doar felul în care este scris, respectiv ortografiat. Această dorință de a atrage atenția cumpărătorilor virtuali asupra unui produs a dus și la ceea ce noi numim excentricități de ortografie.

Excentricitățile de ortografie nu se restrîng exclusiv la limbajul reclamelor, ci apar și în alte ocazii, motiv pentru care am grupat cuvintele ortografiate în mod excentric pe care le-am adunat la fața locului în patru liste care constituie nu numai corpusul acestei lucrări, ci și conținutul ei principal. Prima cuprinde nume de produse, a doua nume

de firme și anunțuri, a treia prescurtări criptografice, iar a patra ortografieri de vorbire comună.

Există și anumite principii fonetice care apar ilustrate într-unele dintre aceste ortografieri excentrice, cum ar fi asimilarea sau eliziunea unor sunete, pauzele glotale și, în general, fenomenele specifice vorbirii cursive (*connected speech*). De exemplu, numele produsului *Q-tips* se referă la combinația de cuvinte *cute tips*, ceea ce ar face aluzie la niște capete sau căpețele sau virfușoare drăguțe, jocul de cuvinte fiind subliminal din cauza omiterii pauzei glotale cu care ar trebui să se citească combinația *cute-tips*, cele două sunete *t* învecinate trebuie oricum să fie asimilate. Aceeași situație este ilustrată și de cuvântul (nume de firmă) ortografiat *Traveland*, reprezentînd combinația de cuvinte *travel* și *land*, unde cele două sunete *l* învecinate se asimilează în mod obligatoriu, marcarea celor două unități semantic-segmentale fiind realizată de ritm, adică de pronunțarea mai apăsată sau prelungită a sunetului *l*. Uneori există și o încărcătură aluzivă într-o anumită combinație de cuvinte sau într-o anumită manieră de ortografiere a acestora, aluzia vizînd un domeniu referențial considerat, probabil, ca loc comun în cadrul culturii cotidiene anglo-saxone; un exemplu în acest sens ar fi combinația *dollar daze*, care se referă la *dollar days*, adică „zilele dolarului“, sau, cu alte cuvinte, zile de vînzări la solduri, dar face oarecum aluzie și la cuvîntul *daze*, care înseamnă „orbire“, adică a fi orbit ca de o revelație strălucitoare de valoare sporită de cumpărare a dolarului în timpul zilelor respective. La fel cuvîntul *hi-dri*, care în ortografie normală se scrie *high and dry* și care este numele unei mărci de prosoape de hîrtie pentru bucătărie, se referă în mod aluziv la cunoscuta expresie marinărească cu aceleași cuvinte, care înseamnă „a se afla într-un loc ferit de pericolul apelor“. O altă combinație de cuvinte este *Bo-Kay Flower Shop*, în care primul cuvînt (scris cu liniuță de unire) ne sugerează fie cuvîntul *bouquet*, adică „bucchet“, fie cuvintele *beau k.*, adică „frumosul (domn/bărbat) K.“, ceea ce ar putea fi o referire directă la o persoană al cărei nume începe cu litera K sau, pur și simplu, mărcile semantice ale unor structuri lingvistice de adîncime referitoare la „frumos“ și la „entitatea masculină“ personificată prin misterioasa literă k, „entitatea feminină“ fiind și ea eventual sugerată de cuvîntul următor, adică „floare“, întreaga combinație de cuvinte putînd și să simbolizeze „omagiul exprimat floral, venind din partea unui bărbat, și adresat unei femei“.

Una din concluziile care s-ar putea trage din listele de cuvinte pe care le-am intitulat „excentricități în ortografia englezei americane“ ar fi că imuabilitatea tradițională a ortografiei englezești s-a dovedit în sfîrșit atacabilă; o altă concluzie ar fi că de fapt nu o academie și nu lingviști angajați în acțiuni academic-universitare ci, dacă ne putem permite să-i numim așa în mod metaforic, „laicii“ în domeniul literelor au fost cei care au atentat — și se pare chiar cu succes — la acea greu de întreținut tradiție ortografică a limbii engleze, și nu în slujba școlii, ci a comerțului; o a treia concluzie s-ar putea referi la existența unui caracter polireferențial creativ al noii ortografii în cazul în care este privită ca o modalitate de exprimare sintetică; o ultimă concluzie ar fi



observația că fenomenul este surprinzător de răspândit în S.U.A. și ne-am putea chiar permite să notăm aici că această răspîndire privită în corelare cu scăderea nivelului de pretenții în școala elementară și gimnazială americană sub un nivel acceptabil (după cîte relatează statisticile de specialitate și persoanele preocupate de această problemă din S.U.A.) explică în parte și „creativitatea” nedorită a americanului de rînd care de multe ori pur și simplu nu știe cum se ortografiază un cuvînt sau altul și, ca atare, inventează.

Ortografia excentrică poate fi deci considerată ca avînd și valori pozitive, și valori negative, cele pozitive ilustrînd posibilități (cu priză deja testată la marele public) de simplificări și consecvențe ale principiilor ortografice (cum ar fi folosirea exclusivă a literei *k* în loc de alternanța *c*, *k*, *ck*), iar cele negative subsumîndu-se unei tendințe de scădere a nivelului instrucției școlare, conjugată cu o creștere a spiritului de motivație mercantilă în domenii din ce în ce mai îndepărtate de comerțul propriu-zis.

Dăm în continuare cele patru liste cu ortografii excentrice.

LISTA NR. 1 (Nume de produse)

- bag-o-nuts** = *bag of nuts*: „săculeț cu nuci” — tip de ambalaj  
**Bar-B-Q sauce** = *barbecue sauce*: „sos picant pentru grătar”  
**bonz** = *bones*: „oase” — numele unor biscuiți pentru cîini  
**bran-chex** = *bran cheks/checkered bran cereal*: „fulgi de cereale” — fulgi bogăți în fibră celulară, presați ca niște pătrățele  
**'cept the meat** = *except the meat*: „cu excepția cărnii” — supă concentrată de legume la care trebuie adăugată doar carnea (se face aluzie la expresia *everything except*, adică „absolut totul cu excepția doar a...”)  
**cheezits** = *cheese it/cheese your potato chip or chips*: „dă-i cu brînză” — felii subțiri de cartofi prăjiți cu brînză.  
**elymer** = *climber/overhead service door*: „cățărătoare” — ușă de garaj cu rabatare spre tavan  
**dair-e lemonade** = *dairy lemonade*: „limonadă de lăptărie” — produs răcoritor pe bază de lapte și înghețată de lămîie  
**e-z bak flour** = *easy bake flour*: „făină ce coace ușor” — făină preparată în mod special pentru coacere rapidă  
**e-z kare** = *easy care*: „îngrijire ușoară” — nume de detergent  
**e-z off** = *easy off*: „ușor de îndepărtat” — detergent pentru sobe  
**e-z twist** = *easy twist*: „ușor de răsucit” — bere cu capac cu filet  
**fantastix** = *fantastic sticks*: „bețișoare fantastice” — grisine  
**hi-dri** = *high dry*: „înalț/tare uscat” — marcă de șervete de hîrtie  
**it's two good** = *it's too/twice good*: „este prea bine/este de două ori mai bine” — marcă de țigări cu filtru dublu  
**ize box** = *eyes box*: „cutie de ochi” — vopsele/farduri pentru ochi  
**king coil** = *king coil*: „arc regal” — saltea cu arcuri fine  
**kool aid** = *cool aid*: „răcorosul ajutor” — băutură răcoritoare (se face aluzie la expresia *first aid*: „primul ajutor”)  
**knee hi's/nee hi's** = *knee highs*: „înalț pînă la genunchi” — un fel de ciorapi treisferturi

- krazy kow** = *crazy cow*: "vaca nebunatică" — marcă de fulgi de cereale meniți a fi mâncați cu lapte
- krispies** = *crispies*: "crocânții" — marcă de fulgi de cereale
- kreme-e-z-flo** = *easy flow cream*: "pastă care curge ușor" — fard
- laz-e boy** = *lazy boy*: "băiat lenes" — marcă de fotoliu rabatabil
- leg-o-lam** = *leg of lamb*: "pulpă de miel" — nume de mâncare
- lite beer** = *light beer*: "bere ușor alcoolizată" — nume de bere
- lite brite** = *light bright*: "lumini lucitoare" — joc cu becuri
- luvs** = *loves*: "iubiri" — numele unei mărci de scutece de hîrtie
- mop-an-glo** = *mop and glow*: "șterge și lustruiește" — ceară de podele
- mouse prufe your home** — *mouse proof your home*: "asigură casa împotriva șoarecilor" — produs pentru deratizare
- nu-tone magnavox** = *new tone magnavox*: "noul ton al aparatului Magnavox" — unul dintre tipurile mărcii Magnavox
- par-t-mix** = *party mix*: "amestec pentru petreceri" — arahide asortate
- party-pak** = *party pack*: "pachet pentru petreceri" — cuburi de gheață ambalate în cantitate mare, pentru petreceri
- play doh** = *play dough*: "aluat pentru joacă" — marcă de plastilină
- Q-tips** = *cute tips*: "vîrfulețe drăgălașe" — bastonașe cu capetele înfășurate în vată, pentru igiena sugarilor sau a urechilor
- quiz wiz** = *quizzical wizard*: "vrăjitorul cu întrebări" — joc de copii
- reddi bake** = *ready bake*: "gata de copt" — marcă de făină de grîu
- rite cola** = *right cola*: "băutura răcoritoare cea mai potrivită" — marcă de băutură răcoritoare
- rite hite** = *right hight*: "înălțime potrivită" — marcă de scară
- rite point** = *right point/write point*: "vîrf bun la scris" — pix
- ry-krisp** = *rye crisp*: "secară crocantă" — fulgi crocanți de secară
- safe-t-salt** = *safety salt*: "sare de siguranță" — sare pentru zăpadă
- sawsage** = *sausage*: „cîrnați”
- scrubee** = *scrub/scrubbing bee*: "albină care curăță" — spălătoare de vase
- sno-bol** = *snow ball/bowl*: "bulgăre/scoică de zăpadă" — detergent pentru toaletă sau baie
- starflite** = *star flight*: "zbor spre stele" — marcă de freză dentară
- sta-puff** = *stay puff*: "stă pufos" — adaos la detergentul de rufe
- sundae** = *Sunday*: "duminică" — tort de înghețată servit duminicile
- sunkist** = *sun-kissed*: "sărutat de soare" — marcă de conserve
- taystee nuts** = *tasty nuts*: "nuci gustoase" — ambalaj de arahide
- tender vittels** = *tender victuals*: "hrană moale" — mâncare pentru pisici
- tid-y- bol** = *tidy bowl*: "scoică ordonată" — detergent de toaletă
- water pie** = *water pick*: "jet de apă" — aparat de curățat dinții

LISTA NR. 2 (Nume de firme sau anunțuri)

- ayr way** = *air way*: "calea aerului/al nouălea cer" — nume de magazin
- Bar-B-Q** = *barbecue*: "grătar cu sos" — servim grătar cu sos picant
- Bo-Kay Flower Shop** = *bouquet/beau k. flower shop*: "prăvălia de flori «Buchetul» sau prăvălia de flori a frumosului domn K."
- donut** = *doughnut*: "gogoasă" — gogoșerie sau "servim gogoșe"
- Eats-n-Drinks** = *eats and drinks*: "mîncăruri și băuturi" — bufet

- 4-sale** = *for sale*: "de vânzare" — anunț  
**gals and boys** = *girls and boys*: "fete și băieți" — magazin mixt  
**Jif-e-Mart** = *jiffy mart*: „piață rapidă” — nume de supermagazin  
**kamping** = *camping*: "loc pentru camping" — anunț  
**kar wash** = *car wash*: "spălătorie de mașini" — anunț  
**kash-n-karry** = *cash and carry*: "banii și valea" — vânzare rapidă  
**kidy koral** = *kiddy coral*: "țarcul copiilor" — loc pentru joacă  
**klub haus** = *club house*: "club"  
**kometry nite** = *comedy night*: "seară de comedie"  
**kountry aire** = *country air/heir*: "aer curat ca la țară, sau cel care moște-  
 nește moșia" — firmă de articole pentru camping  
**kountry korner** = *country corner*: "colț rustic" — prăvălie de jeans  
**kozy fireplace** = *cosy fireplace*: "căminul vesel" — firmă de sobe  
**kut and kurl** = *cut and curl*: "tăiat și frizat" — nume de frizerie  
**kwik kopy** = *quick copy*: "copie rapidă" — birou de copiat acte  
**lo-calory diet** = *low calorie diet*: "dietă săracă în calorii"  
**Majie Food** = *magic food*: "hrană magică" — nume de magazin alimen-  
 tar  
**minit mart** = *minute mart*: "piață rapidă" — nume de supermagazin  
**pie-a-pac** = *pick a pack*: "luați pachetul" — alimente preambalate  
**sooper savings** = *super savings*: "mari economii" — anunț  
**Speedee Mart** = *speedy mart*: "piață rapidă" — nume de supermagazin  
**Stop-n-Go** = *stop and go*: "stop și valea" — magazin cu vânzare rapidă  
**Thrif-T-Mart** = *thrifty mart*: "piața economicoasă" — nume de magazin  
**Trux-n-Parts** = *trucks and parts*: "camioane și piese de schimb"  
**U-Haul** = *you haul*: "remorchează-ți singur" — închirieri de rulote  
**u-lock it** = *you lock it*: "tu o închizi" — închirieri de depozite  
**Valu Plus** = *value plus*: "valori pozitive" — nume de farmacie  
**Valu Supermarket** = *value supermarket*: "magazinul valorilor" — nume  
 de supermagazin  
**Warner Bros** — *Warner Brothers*: "frații Warner" — studio de filme  
**while-u-wait** = *while you wait*: "în timp ce așteptați" — reparații sau  
 prestări de servicii pe loc (de observat aliterația)  
**while-u-watch** = *while you watch*: "sub ochii dumneavoastră" — anunț

## LISTA NR. 3 (Ortografieri și prescurtări criptografice)

- be-lo** = *below*: "dedesubt"  
**dollar daze** = *dollar days/daze*: "zile de solduri strălucitoare"  
**expwy** = *expressway*: "autostradă"  
**4-you** = *for you*: "pentru dumneavoastră"  
**fr. w** = *freeway*: "autostradă"  
**hemisfair** = *hemisphere*: "emisferă"  
**hgway** = *highway*: "șosea"  
**hi-fi** = *high fidelity*: "înaltă fidelitate" — echipament stereo  
**justus-o 'peace** = *justice of peace*: "judecător de pace"  
**K.K.K./Ka-Ka-Ka** = *Ku-Klux-Clan*: — organizație rasistă  
**keep klear** = *keep clear*: "intrarea oprită"  
**kleenex** = *clean-extra*: "foarte curat" — șervețele de hîrtie

- k-mart** = *market*: "piață"  
**kountry blues** = *country blues*: "cîntece populare de inimă albastră/pră-vălie rurală de blue jeans"  
**kraze** = *crazy*: "nebunatic"  
**li-lo** = *lie low*: "a zace cît mai jos" — saltea pneumatică  
**lo-clearance** = *low clearance*: "limită scăzută de înălțime sub pod"  
**many thx** = *many thanks*: "multe mulțumiri"  
**nat'l guard** = *national guard*: "garda națională"  
**nat'l park** = *national park*: "parc național"  
**Nu-D-Lite** = *new delight*: "noua bucurie" — marcă de bere  
**pleasure-shock** = *pleasure shock*: "lovire de plăcere" — jocuri mecanice  
**pij's** = *pyjamas*: „pijama"  
**Q-T-Land** = *cuty land*: "țara drăgălășeniilor" — loc de joc pentru copii  
**thanx** = *thanks*: „mulțumiri"  
**The Red Sox** = *the red socks*: "șosetele roșii" — echipă de fotbal  
**thoro** = *thorough*: "temeinic"  
**thru way** = *through way*: "trecere liberă, fără încrucișări"  
**2 Nite** = *tonight*: "deseară"  
**U-R-Greeaat** = *you are great*: "arăți grozav" — salon de cosmetică  
**x-tr-lite beer** = *extra light beer*: "bere nealcoolizată"  
**X-mas** = *Christmas*: "Crăciun"  
**it's two good**: **crunchy good and chewy good** = *it's twice/too good ...*:  
 "este prea bun pentru că este de două ori bun" — marca Purina

LISTA NR. 4 (Ortografieri menite să sugereze vorbirea comună)

- buiz** = *business i.e. show business*: "lumea spectacolelor"  
**e'd think of** = *could think of*: "aș/ai/ar putea să-mi/-ți/-și închipui/e"  
**if you can't stand 'em, bump 'em** = *if you cannot stand them, bump them*:  
 "dacă nu-i poți suferi, înlătură-i"  
**e'mon** = *come on*: "vino"  
**'cos** = *because*: "pentru că"  
**D'ya/D'you know him?** = *Do you know him?*: "îl cunoști?"  
**fella/fellah** = *fellow*: "individ, tip"  
**feelin' good** = *feeling good*: "simțindu-se bine"  
**gal** = *girl*: "fată"  
**gitoutahere** = *get out of here*: "pleacă de aici"  
**gonna** = *going to*: "pe cale să"  
**I gotta go** = *I got to go*: "trebuie să plec"  
**Jaklin** = *Jackleen/Jaqueline*: — nume propriu  
**kinda place** = *kind of place*: "un fel de loc"  
**liddle** = *little*: "mic"  
**I want a look see at it** = *look and see*: "a privi și a vedea"  
**luv** = *love*: "dragoste"  
**it musta looked good** = *it must have looked good*: "trebuie că a arătat bine"  
**ni-time** = *night time*: "pe vreme de noapte"  
**sonofabitch** = *son of a bitch*: "fiu de cățea" — termen injurios  
**soopah** = *super*: "grozav"  
**rock an' all** = *rock and roll*: "leagănă și învîrte" — dans modern

**tee shirt** = *T shirt*: "maiou"  
**li'l** = *little*: "mic/puțin"  
**Tee Vee/T.V.** = *television*: "televiziune/televizor"  
**treet** = *treat*: "a trata/servi un musafir/client cu ceva comestibil"  
**to cuss** = *to curse*: „a înjura"  
**undies** = *underwear*: "lenjerie de corp, în special pentru femei"  
**who dunnit** = *who has done it*: "cine este făptașul"  
**wouldya?** = *would you?*: „ai vrea?"  
**wanna** = *want to*: "a vrea să"  
**watchemacallit** = *what do they call it*: "cum îi zice"

### ECCENTRIC SPELLING IN AMERICAN ENGLISH

#### (Summary)

Some of the first readjustments of the discrepancy between spelling and reading in English were probably made in The U.S. where, for example, the spelling of *theater* for *theatre* shows either a desire to bring spelling closer to pronunciation, or simply a German / foreign influence brought over by immigrants.

So, it was in the New World and by nonacademic endeavours that some simplifications of spelling took place in a somewhat official way, since a few of these abbreviated spellings are used on traffic signs all over the States, like *thru-traffic*, *deer X-ing*, *expwy*, or *hwy*. Besides simplifications there appear a few „complications“ as well, like *shoppe* for *shop* and *towne* for *town*.

Excentricity of spelling may come also from the desire of certain business people to catch the eye of prospective buyers.

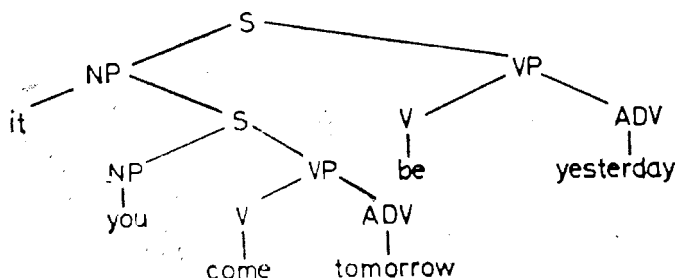
As eccentric spellings are not typical only for the world of business, this paper suggests a classification of the material gathered in the United States into four types of such spellings, offering four lists of spellings: brand names, business names or announcements, cryptographs, and spellings meant to render common speech.

Eccentric spellings are laden both with positive and with negative features, a shift of learned sophistication towards common vernacularization being among the latter, and a consistency of spelling for one given sound (like *k*) being among the former.

## COMPATIBILITY BETWEEN ADVERBIAL MODIFIERS

MIHAI M. ZDRENGHEA

1.0. *Definite adverbial modifiers.* By virtue of their meaning only one definite specifier can modify a predicate in a sentence. However, there are cases when in a sentence we find two definite adverbials and only one predicate. In this case the adverbials seem to be incompatible: (1) *Yesterday you were coming tomorrow*<sup>1</sup>. The meaning of *yesterday* is opposed to the meaning of *tomorrow* by virtue of their being assigned opposite directions on a time axis. And still the sentence under (1) is intelligible and acceptable as the incompatible specifiers are associated with different VP's: (2)

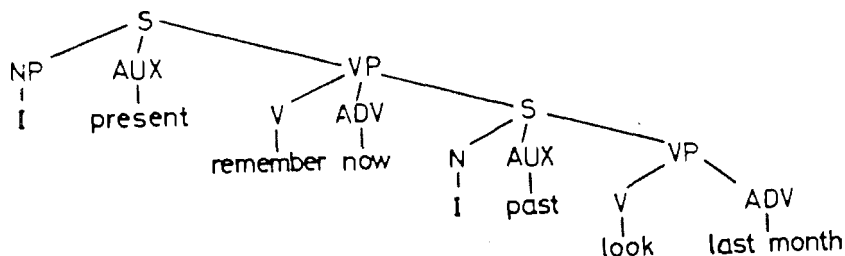


There is a class of verbs that require that the next tense be past, a fact that accounts for the use of two temporal specifiers the meanings of which are incompatible with each other: (3) *Now I remember looking at it last month.* *Now* is assigned to the verb in the main sentence and *last month* is assigned to the verb in the next lower sentence: (4)

There is nothing in the surface tense to mark *looking* as past; it is *remember* which marks it.

Some verbs require the next tense to be present or future (*be*), others require the next tense to be present or past (*believe, think, say, know*), and still others (*may, can*) allow any of the three tenses in the next lower sentence. In case the verb requires the next tense to be present (*keep, start, cease, etc.*) the two processes are not regarded as separable in time. Because the specifiers are associated with different VP's we

<sup>1</sup> Such examples are comparatively rare, but they are not, we think, to be regarded in any way ungrammatical.



cannot speak in the above instances about a conjoined meaning of the two adverbials.

**1.1. Indefinite adverbial modifiers.** Adverbials of indefinite time that have the feature 'DEFINITE' in the description of their meaning cannot be associated with the same verb phrase. This feature indicates the relation to a definite moment which in its turn is directly connected to the moment of speech: (5) *He did it previously on that occasion.* Those adverbials that do not have the feature 'DEFINITE' in their description are compatible with each other on condition that the combination indicates a narrower span of time: (6) *He arrived in the morning at six.* The compatibility is explained by the fact that *at six* with its punctual meaning is included within the durative time expressed by *in the morning*. Adverbials of indefinite time that do not have the feature 'DEFINITE' in the description of their meaning may co-occur with indefinite adverbials that have this feature: (7) *The birds come back earlier in spring.*

**1.2. Adverbials of frequency.** Adverbials of definite frequency indicating the period of time by which the frequency is measured may co-occur with adverbials of frequency which express the measurement in number of times, if the latter comes first: (8) *You should go and see him monthly.* Two adverbials of definite frequency indicating the period of time by which the frequency is measured may co-occur: (9) *My friend had to take the medicine each hour daily.* It is, however, odd to say: (10) *My friend had to take the medicine hourly daily.*

Adverbials of frequency that denote a number of occasions can co-occur with each other „in hierarchical relationship, where the subordinate adjunct denotes the number of times denoted by the subordinate adjunct<sup>2</sup>. Also, adverbials of definite frequency may co-occur with any type of adverbials of indefinite frequency, except those that indicate zero occurrence and single occurrence. The explanation lies in the fact that

<sup>2</sup> Randolph Quirk et al., *A Grammar of Contemporary English*, Seminar Press, New York and London, 1972, p. 492.

the description of adverbials of definite frequency contains the mark 'REPEATED' which requires a similar mark when collocating with an adverbial of indefinite frequency. This requirement is not satisfied by the description of the adverbials indicating a zero occurrence or a single occurrence, which makes the collocation impossible. However, all the other adverbials may collocate: (11) *Maisie should always water the flowers twice daily*; (12) *Cyril should normally check the lock three times weekly*; (13) *You should seldom knock twice on a door*.

Sometimes adverbials of frequency that belong to the same class may be used in the same sentence: (14) *I have rarely called her up only a few times*. It is evident that the presence of two adverbials of frequency indicates that one of them refers to the occasion and the other to the event.

**2.0. Compatibility between different specifiers.** Specifiers that contain different features can be compatible. If two specifiers are not sensitive to the mark 'EXTENDED' they are compatible only if they are complementary, in the sense that their combined reading must indicate a narrower period of time than that indicated by either one: (15) *He left yesterday at six*. The definite adverbial *yesterday* collocates with the indefinite adverbial *at six*, which delimits the span of time to a single point indicated in the semantic description by the intensified mark 'LIMITED'<sup>3</sup>. Sometimes the span of the is narrower but it is not reduced to a single point: (16) *Yesterday he left for London in the morning*. The period of time expressed by *in the morning* is included within the period of time expressed by *yesterday*, and the combination is thus possible. This is not the case in (17) *\*He stayed yesterday for ten days*. The specifier *yesterday* is not sensitive to the mark 'EXTENDED' and that is why it cannot collocate with the specifier *for ten days*, which is assigned the mark 'EXTENDED'. The latter expresses a period of time that cannot be included within the period of time expressed by the former. This system of inclusion refers only to time<sup>4</sup>.

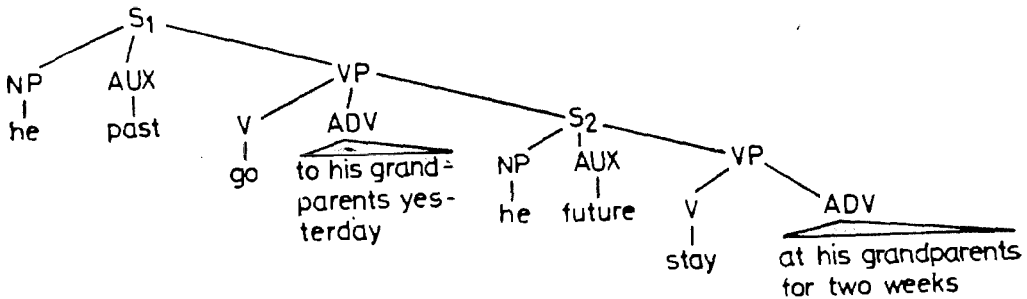
**2.1.** A temporal specifier with the mark 'EXTENDED' may collocate with an adverbial of time that is not sensitive to this mark, but the latter must indicate a period of time that includes the former: (18) *Yesterday he read for two hours*. If the period of time indicated by the specifier that is not sensitive to the mark 'EXTENDED' is shorter than the period expressed by a specifier defined by the mark 'EXTENDED', then it indicates the time at which the process began: (19) *Yesterday he went to his grandparents for two weeks*. The inclusion of a period of time within a period is permitted, but the inclusion of a period of time

<sup>3</sup> see Mihai M. Zdrenghea, *Structure and Values of the English Tenses Collocated with Time Adverbials*, Unpublished Ph. D. Dissertation, University of Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, 1974, *passim*.

<sup>4</sup> The temporal specifier may refer to a period of time which is longer than the period occupied by the processes. A present time specifier does not, therefore, necessarily imply that the associate process is present: *He arrived this week*. This is possible because *this week* includes both the time of the arrival and the time of the report.



within a point is not. This statement could indicate that (19) were anomalous, which is not the case as the specifiers *yesterday* and *for two weeks* are compatible because they do not refer to the same process: (20)



This structure shows clearly that *yesterday* is assigned to the main clause and *for two weeks* to the embedded sentence.

A definite and an indefinite time adverbial can be in a hierarchical relationship. The order of the adverbials depends on the information focus, but the tendency is for the definite adverbial to come last: (21) *Jim will meet him at seven on Saturday*; (22) *My friends left my place last night*. If the definite adverbial is considerably longer than the definite one, the order may be reversed: (23) *They got accustomed to the new gadget today within a very short time*. If the definite adverbial is expressed by a time clause then it always comes after the definite adverbial: (24) *I arrived at the University before the rain started*. Only the definite adverbial can be placed at the beginning of the sentence: (25) *Yesterday I arrived at the University before the rain started*.

2.2. Adverbials of frequency indicating repeated occurrence are compatible with adverbials of indefinite time specifying a limited duration: (26) *He plays in the garden for two hours daily*, but cannot collocate with adverbials of indefinite time that express an unlimited duration since the occasion cannot be repeated: (27) *\*They write letters for ages daily*. There exists a possibility of collocation between these specifiers if the period of time expressed by the adverbial of definite time can be roughly within the period suggested by the adverbial of frequency: (28) *He studies daily for a while*; (29) *He goes yearly for weeks on long trips*.

Adverbials of frequency that contain the feature 'DEFINITE' in their descriptions are incompatible with the meaning of the adverbials of frequency: (30) *\*Ann did not study a day earlier weekly*.

2.3. Adverbials of frequency indicating time frequency are compatible with adverbials of indefinite time specifying a limited duration if they also collocate with adverbials of frequency indicating repeated occurrence: (31) *They pay visits to their parents for two hours three times a week/weekly*. Usually the use of these adverbials of indefinite time indicating unlimited duration is odd. The same is true for their collocation with adverbials of indefinite time containing the feature 'DEFINITE' in their description.

2.4. Adverbials specifying usual occurrence are compatible with adverbials of indefinite time specification indicating limited duration: (32) *Cyril always studies during the evening*.

3.0. *Compatibility between all types of specifiers*. There are cases when all three major classes of adverbials co-occur in the same sentence. In this case we have two accepted orders: (a) definite adverbial at the beginning and indefinite and frequency adverbials at the end of the sentence in the order just mentioned: (33) *Yesterday they were at the office for a couple of minutes every two hours*, and (b) all the specifiers occur at the end of the sentence in the following order: (34) *They were at the office for a couple of minutes every two hours yesterday*.

#### COMPATIBILITATEA DINTRE DETERMINANȚI ADVERBIALI TEMPORALI ȘI DE FRECVENȚĂ

(Rezumat)

Pornind de la complexitatea fenomenului, de identificare gramaticală a timpului, studiem un aspect care aduce elemente revelatoare pentru problema enunțată: compatibilitatea dintre determinanți adverbiali temporali și de frecvență. Analizând componentele de sens și structură, explicăm anomaliiile semantice aparente și particularitățile de colocație dintre aceste adverbe.

## JOHN KEATS: POEZIA OBSERVAȚIEI NATURII

SANDA CERNEA-BERCE

Rezultat al unei sensibile înțelegeri a luptei omului cu cosmosul, poezia lui John Keats distinge etape evolutive în raport cu dezvoltarea imaginației poetice. O lectură atentă a poeziilor scrise în 1816, 1817, 1819 ne-a oferit date asupra acestui proces — văzut ca o sensibilă trecere de la o *poezie senzuală*, expresie a unei observații senzoriale participative, la o *poezie participativă* care înseamnă împărtășire a durerilor și bucuriilor omului.

Am distins, astfel, trei stadii evolutive<sup>1</sup>; primul este poezia — prezentare a unei lumi percepută prin simțuri, poezia observației naturii, în care poetul romantic își refuză dreptul de a înfățișa durerea, moartea, dispariția. Acestui stadiu îi aparțin poeziile scrise la Hampstead Heath între 1816 și 1817 (*I Stood Tip-Toe* „Stăteam”; *Sleep and Poetry* „Somn și poezie”; *Endymion* etc.). Odele scrise în mai 1819 se constituie în cea de-a doua etapă, acceptare a trecerii, a lipsei de permanență, a dispariției ca parte integrantă a vieții și continuității sale. Odele reprezintă un mijloc de împăcare a frumuseții lumii cu fragilitatea și scurgerea timpului. Poemele *Hyperion* și *Căderea lui Hyperion* (aug.-sept. 1819) corespund celui de al treilea stadiu evolutiv, în esență o maturizare a sentimentului în raport cu gândirea. Poezia sa devine astfel o reflectare a unei profunde meditații asupra vieții, asupra cunoașterii. Dacă, la începutul carierei literare, Keats concepea desăvârșirea oricărei arte drept „puterea de a face să dispară toate lucrurile neplăcute”<sup>2</sup>, acum ea este văzută ca putere de a înfrunta cu curaj trecerea.

Studiul de față se oprește asupra poeziei observației naturii, cu intenția de a stabili modalitatea în care poetul se exprimă pe sine, omul simțurilor și al senzațiilor, modalitate din care Keats a făcut o tehnică ale cărei elemente le vom întâlni într-o formă superioară și în poeziile scrise în august-septembrie 1819. Orice presupunere în legătură cu posibila perfecționare a acestei tehnici, în cazul în care poetul ar fi trăit, este nefertilă. Un singur lucru este cert: este un element care face din Keats un poet unic în veacul său și punct de referință pentru poezia în care observația devine expresia unei stări de spirit.

Tratarea problemei presupune încă de la început clarificarea conținutului pe care Keats îl dădea senzației, precum și precizări în legătură cu natura deosebit de senzuală și sensibilitatea extremă a poetu-

<sup>1</sup> Sanda Cernea, *Keats: The Poets of Knowledge*, în volumul *Tendințe moderne în studiul limbii și literaturii engleze și americane*, Institutul de învățământ superior Sibiu, aprilie 1980.

<sup>2</sup> John Keats, *Poems and Selected Letters*, Bantam Books, New York, 1962, p. 408, *Letter to Tom and George Keats*.

lui. S-a pornit de la premisa că *elementele de biografie* pot informa suplimentar. Un prim element ar fi *copilăria*. La o vîrstă fragedă, orice șoc are un efect puternic asupra celui care îl încearcă. Șocul, în copilăria lui Keats, a fost determinat de moartea tatălui, recăsătorirea mamei și moartea acesteia — evenimente petrecute într-un interval scurt de timp. Rezultatul a șase ani de experiențe triste îl lasă cu sentimentul că soarta este împotriva sa și cu un sentiment de nesiguranță care l-a urmărit întreaga viață<sup>3</sup>. Este punctul de plecare al încercărilor sale de a găsi ceva sigur și solid cu care să poată lupta împotriva schimbării și morții, prin care să împace frumusețea lumii cu caracterul ei efemer. De aceea, pentru Keats, *lumea percepută prin simțuri* se va constitui într-un mod de a trăi imediat.

Contactul nemijlocit cu științele biologice în timpul studiilor medicale este a doua experiență pe care o găsim hotărîtoare în viața poetului. Spitalul devine pentru Keats un prilej de observație a proceselor complicate și subtile care înseamnă viața, precum și un perfect mediu de observare a naturii, pînă în cele mai mici amănunte. Este locul în care, mai presus de orice, Keats înțelege importanța detaliului cu care se deprinde.

Poezia primei etape evolutive, a observației naturii, este expresia și produsul răspunsului viu al poetului, prin impresii senzoriale, la stimulii proveniți din mediul înconjurător, aceasta presupunînd, desigur, o anume înclinație spre observația sensibilă a detaliului. După I. A. Richards<sup>4</sup>, Keats face parte din categoria indivizilor sensibili sau intuitivi, categorie al cărei răspuns la stimulii exteriori este imediată și are drept efect un sentiment de accentuată *identificare* cu observația contemplației. În acest caz, acumularea de impresii are drept rezultat experiența unor lucruri concrete, definite<sup>5</sup>. Ca urmare, poezia observației naturii scrisă de Keats impresionează prin încercarea de a traduce în cuvinte această experiență, de a traduce senzațiile în cuvinte. Pentru poet, „senzația“ dobîndește însă dimensiuni suplimentare. Senzația, ca formă de reflectare nemijlocită a obiectelor și fenomenelor lumii obiective, ca urmare a acțiunii lor asupra organelor de simț, precum și percepțiile reprezintă izvorul inițial al tuturor cunoștințelor noastre despre realitate, singurul canal prin care sîntem legați nemijlocit de aceasta. În aceste condiții, senzația oferă poetului prilejul unor trăiri imediate, **directe, complete** prin diversitatea impresiilor senzoriale, culese din lumea înconjurătoare. Trăirea nu se fundamentează însă neapărat pe o experiență concretă și nu are drept punct de plecare numai senzația, ci și *reprezentarea* sau imaginea senzorială a obiectelor realității în absența acestora. Ea creează în procesul *imaginației*, pe baza unor elemente date de experiența anterioară, imaginea unor obiecte inexistente. Pe de altă parte, ea face să vibreze impresiile acumulate, reținzînd o senzație înmagazinată pentru a-și juca rolul. De aceea, pentru Keats,

<sup>3</sup> Robert Gittings, *John Keats*, Heineman Educational, London, 1970.

<sup>4</sup> I. A. Richards, *Principii de critică literară*, București, 1974.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 108.

reală trăire nu înseamnă doar senzație, ci senzația sporită de imaginație. Cuvântul devine expresie a trăirii senzoriale, iar poetul transformă observația în ceva solid, tangibil, în mâna care, transformă în cupă, „soarbe vigoarea, sănătatea bujorilor rotați”<sup>6</sup> (*Then glut thy sorrow / ... / on the wealth of globed peonies*).

Simțul văzului, auzului, mirosului, gustului, pipăitului, simțul termic și simțul static conlucrează, se întrepătrund, imaginea devenind o participare simțită organică, iar obiectul contemplației o totalitate. William Jackson Bate<sup>7</sup> citează o afirmație făcută de Keats într-una din scrisori prin care acesta își declară ușurința cu care se poate transpune într-o minge de biliard, spre exemplu, putându-și imagina și simți deodată rotunjimea, netezimea, volubilitatea și rapiditatea mișcării acesteia. Comentând afirmația lui Keats, Bate o numește „posibilitatea de a concentra diferitele calități ale obiectului într-o singură percepție, al cărei principal scop nu este substituirea, ci redarea unui simț prin altul, pentru a da profunzime imaginii”<sup>8</sup>. Culoarea, sunetul, mirosul se întrepătrund și se substituie. Produsul substituiri nu este însă o imagine simbol, ci numai o *imagine concentrată* sau imagine simbolică prin profunzime.

Observația minuțioasă se concentrează asupra naturii, așa cum o cunoaștem din grădinile din Hampstead Heath, o natură luxuriantă plină de sevă și de verde. Aceasta presupune o sensibilitate neobișnuită a simțurilor superioare: văzul și auzul. În cazul acestora, senzațiile pe care le produc sînt mult mai neutre și mai indiferente decît cele produse de celelalte simțuri. Ele duc la contemplare și nu la trăire, nu duc la o participare simțită organică. De aceea nu există imagine vizuală în poezia de început a lui Keats care să nu trădeze predilecția pentru calitățile tactile sau olfactive ale obiectului descris. Spre exemplu, în poemul scris în 1816, *Stăteam* (*I Stoop Tip-Toe*), liniștea naturii de dinainte de răsăritul soarelui, brilianta dimineată de mai este redată folosind calitățile tactile, dar și viziunile prin metaforă, inspirate de contactul cu roua rece și strălucitoare ca stelele: „Stăteam, pe vîrfuri, pe un delușor / Aerul era răcoros și atît de liniștit / ... încît bobocii / Nu-și pierduseră *diademele de stele* / Culese din suspinul timpuriu al dimineții” (*I stood tip-toe upon a little hill / The air was cocling and so very still / That the sweet buds... / ... / Had not yet lost those starry diadems / Caught from the early subbing of the morn [ ... ]*<sup>9</sup>).

Afirmam anterior că poetul și-a constituit o tehnică specifică de observare a naturii, tehnică al cărei principiu fundamental este *sines-tezia*, adică inter-relația, conlucrarea și contopirea unui număr de impresii senzoriale. Acest proces are drept efect obiectul văzut ca *totalitate*. Putem distinge trei modalități deosebite prin care Keats ajunge să-și contureze sistemul. Într-o primă etapă, în două sau trei versuri,

<sup>6</sup> John Keats, *op. cit.*, *Odă melancoliei*, p. 86.

<sup>7</sup> W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, New York, 1961.

<sup>8</sup> I. A. Richards, *op. cit.*, p. 101.

<sup>9</sup> John Keats, *op. cit.*, p. 17 (versurile 1—3; 6—7).

poetul sugerează o imagine în care vizualul se întregește prin auditiv, tactil, olfativ, termic; a doua modalitate corespunde unei concentrări, într-un singur vers, a esenței imaginii printr-un proces de dizolvare sau de „distilare“, cum l-a numit Ridley<sup>10</sup>; a treia modalitate corespunde transformării observației în stare de spirit, asocierea și contopirea anumitor impresii senzoriale depinzând de aceasta.

Vom folosi spre exemplificare versuri din poemele *Stăteam* (I Stood Tip-Toe) — 1816, *Endymion* — 1817, *Hyperion* — 1818 1819 și două dintre odele scrise în 1819, *Odă pentru Psyche* și *Odă melancoliei*.

Poetul a început prin a simți nevoia unor trăiri senzoriale; o prezentare concretă a unor detalii observate în natură l-a dus la „vizualizarea“ sunetului. Aceasta a presupus în primul rând o preocupare pentru găsirea cuvântului sau cuvintelor care l-ar putea reda și un adevărat dar al limbii, dovedit cu prisosință în *Stăteam* (I Stood Tip-Toe): „Dacă-ăș fi într-un astfel de loc cu siguranță m-aș ruga / Ca nimic mai dulce să nu-mi abată gândurile / Decît foșnetul molcom al rochiei de fată / Culcînd la pămînt păpădia / Decît muzica ușoară a picioarelor ei sprintene / Mîngîind în mers trifoiul“ (*Were I in such a place I sure should pray / That naught less sweet might call my thoughts away, / Than the soft rustle of a maiden gown / Fanning away the dandelion's down / Than the light music of her nimble toes / Patting against the sorrel as she goes*<sup>11</sup>).

„Soft rustle“ (foșnet molcom) și „light music“ (muzică ușoară) produc efecte auditive, dar în timp ce prima imagine se finalizează într-o imagine vizuală prin folosirea verbului (a vîntura) *to fan away* în conjuncție cu adverbul *down* (jos, la pămînt) („Fanning away the dandelion's down“), cea de a doua imagine își dublează caracterul auditiv prin posibilitățile de interpretare ale verbului „to pat“ (a mîngîia, a turti, plesnitură); „picioarul mîngîie trifoiul în mers“ sau „picioarul zdrobește trifoiul“ ale cărui frunze cărnoase și suculente sînt cauza „muzicii ușoare“ a pașilor.

În aceeași poezie am întîlnit o imagine asemănătoare, dar mai concentrată prin folosirea comparației: „[...] se aude un pîrîiaș cu apă limpede / Susurînd sălbatic fiicelor lui / Clopoței albaștri, rîspîndiți [...]“ ([...] *is heard a spring head of clear waters / Babbling so widely of the lovely daughters / The spreading bluebells* [...])<sup>12</sup>.

Sunetul apei este „vizualizat“ prin sugerarea înrudirii cu clopoței ca formă și implicit sunet, (bell-clopoțel), culoare (blue) albastră și dispunerea în spațiu (spreading); imaginea solicită trei analizatori: vizual (blue), auditiv (bluebells, babbling) și tactil (spreading bluebell).

Treapta a doua a „procesului de distilare“ a observației se constituie în concentrarea esenței imaginii într-un singur vers prin abilitatea de a aduce în obiectiv mai multe impresii senzoriale produse de

<sup>10</sup> M. R. Ridley, *Keats's Craftsmanship: A Study of Poetic Development*, Clarendon Press, Oxford, 1933.

<sup>11</sup> John Keats, *op. cit.*, p. 19 (versurile 93—98).

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 18 (versurile 41—43).

un obiect, de a le dizolva și transpune într-o singură imagine, un fel de imagine caleidoscop: „Un tufiș cu flori de mai roind de albine [...] / cu iarba verde crescînd în jurul rădăcinilor pentru a le păstra / *umed, reci și verzi*“ (*A bush of May flowers with the bees about them [...] / And let long grass grow round the roots to keep them / Moist, cool and green*<sup>13</sup>).

Imaginea florilor de mai — și, prin extrapolare, anotimpul însuși — este redată prin efectul tactil (*moist*), termic (*cool*) și vizual (*green*), pe care îl produce contactul vizual cu floarea.

În *Hyperion*, asocieri termice (*coolness*) și auditive (*soft*), traduc în cuvinte mirosul proaspăt al trandafirului aflat în plină maturitate: „Și ca un trandafir cu rumenă culoare și cu formă / Cu molcomă *mi-reasmă*, răcoare pentru ochi“ (*And like a rose in vermeil tind and shape / In fragrance soft and coolness to the eye*<sup>14</sup>).

Posibilitățile de interpretare ale adjectivului „soft“ (*molcom* — despre sunet; dulce — despre vînt) motivează provocarea unor impresii senzoriale termice (*coolness to the eye* — răcoare pentru ochi). Parfumul este răcoare pentru ochi asemenea unei adieri de vînt pentru întreaga ființă. În ceea ce privește impresia senzorială auditivă „*fragrance soft*“, aceasta se contopește cu cea olfactivă și vizuală pentru a reda obiectul contemplației — trandafirul. De remarcat este și faptul că poetul a asociat întotdeauna florile cu tăcerea și liniștea. De data aceasta se sugerează și ideea maturității (*rumenă formă*, cu posibilitățile de interpretare a adjectivului *rumen* — roșu, copt, matur). Într-o scrisoare din 1818<sup>15</sup>, Keats compara poezia bună cu florile ascunse și tăcute care îți intră în suflet fără să-l sperie, fără să-l surprindă. O imagine similară celei comentate anterior am găsit și în *Odă pentru Psyche*: „În mijlocul florilor tăcute, cu rădăcini *reci* și ochi *mirositori* / Albastre, argintii și îmbobocite“ (*Mid hush'd, cool-rooted flowers fragrant-eyed Blue, silver-white and budded [...]*<sup>16</sup>).

În accepțiunea lui John Stuard Mill<sup>17</sup>, John Keats aparține categoriei poezilor prin natură pentru care „emoțiile puternice își creează propriile lor tipuri de asocieri între gânduri și imagini“<sup>18</sup>. Un astfel de poet are puterea de a comunica impresia unei trăiri reale, a unui prezent imediat. Așa cum am arătat pînă acum, aceasta se realizează prin *distilarea observației* care însă nu se constituie într-o ultimă etapă evolutivă, ci într-una intermediară și va conduce în final înspre o observație condensată într-o imagine sugestivă ce exprimă o stare de spirit. În acest caz observația depășește uneori cadrul naturii. În *Endymion* impresii senzoriale, tactile și olfactive sînt neașteptat asociate pentru a exprima uitarea de sine, îmbătarea simțurilor în mijlocul unei

<sup>13</sup> John Keats, *op. cit.*, p. 17, (versurile 32—33).

<sup>14</sup> John Keats, *op. cit.*, *Hyperion*, Book I, p. 217, (versurile 209—210).

<sup>15</sup> John Keats, *op. cit.*, *Letter to J. H. Reynolds*, p. 417.

<sup>16</sup> John Keats, *op. cit.*, p. 78.

<sup>17</sup> John Stuard Mill, *The Two Kinds of Poetry*, apud Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, București, 1972, p. 38.

<sup>18</sup> Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 39.

naturi luxuriante: „[...] și tu te-ai mulțumi s-alegi cel mai bogat (loc) / Unde în nopțile de vară vom avea o pernă de miazme“ ([...] *and thou shouldst please / Thyself to choose the richest (place), where we might / Be incense — pillow'd every summer night*<sup>19</sup>).

În același poem frumusețea întruchipată de tinerețe solicită buzelor însușiri ale analizatorului vizual: „[...] în sfârșit el soarbe [...] Atingeră cu buze orbite mâna-i înstelată“ ([...] *at last drinks / Touching with dazzled lips her starlinght hand*<sup>20</sup>).

Spaima provocată de rătăcirea pe țărături bănuite a fi înfricoșătoare se transmite naturii, asociindu-se culoarea stacojie: „... trandafirul rumen înflorise / În stacojiu îngrozitor“ (*The vermeil rose had blown / In frightful scarlet*<sup>21</sup>).

Aceste imagini țin fără îndoială de o capacitate de înțelegere complexă a lumii înconjurătoare, dar mai presus de aceasta, de capacitatea de a reda în cuvinte această înțelegere.

Sensibil, cu o imaginație în stare de a reda impresii care întruchipează un adevărat mod de a vedea viața, poetul și-a constituit în planul expresiei o modalitate specifică cu ajutorul căreia privește și redă lumea ca totalitate.

#### JOHN KEATS: THE TECHNIQUE OF NATURE'S OBSERVATION

##### (Summary)

The study on John Keats's poetry of nature is meant to inquire into a world perceived by senses and also to state a particular method or *technique* (based on *synaesthesia*) conceived, by the poet, to deeply ponder on life, nature included. Consequently, his poems may be considered as *images* in which the object emerges as a *totality*. Such an endeavour as ours might help as well the student of Keats's poetry and the one who tries his hand in translating his poems.

<sup>19</sup> John Keats, *op. cit.*, p. 145 (versurile 997—999).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 182 (versul 419).

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 114 (versurile 696—697).

<sup>22</sup> În *Lamia* (versul 154): *stacojiu* este asociat al durerii, chinului: „... Se zvîrcolea zguduită de o durere stacojie“ (She writh'd about, convuls'd in scarlet pain...).



## PROBLEME DE LEXICOLOGIE. CUVINTE DE ORIGINE ENGLEZĂ ÎN LIMBA RUSĂ

I. T. STAN

Inceputul contactelor directe dintre Rusia și Anglia trebuie căutat în secolul al XVI-lea, când o corabie a regelui Eduard al IV-lea a ancorat în golful Sf. Nicolae de la gurile Dvinei. Căpitanul corabiei se pare că a fost bine primit de Ivan al IV-lea, de vreme ce a rămas în Rusia aproximativ un an, având misiunea de a prospecta noi piețe pentru mărfurile englezești.

Interesul Angliei în comerțul cu Rusia trebuie să fi fost mare, în această perioadă creîndu-se și o companie „Moscova“ a negustorilor englezi. (În arhiva acestei companii s-au găsit unele date prețioase despre statul moscovit din sec. al XVI-lea.) Englezii exportau în Rusia halebarde, pistoale, instrumente muzicale, bijuterii, veselă, produse farmaceutice etc. Țarul Rusiei a dat negustorilor englezi un fel de diplome pe baza cărora li se permitea să rămână în Rusia și să facă negoț pe pământ rusesc. Privilegiile aparte se pare că au avut și o serie de medici, meseriași și căutători de metale prețioase.

Odată cu dezvoltarea comerțului, între cele două țări se stabilesc și legături politice și diplomatice destul de strînse, pînă pe la mijlocul sec. al XVII-lea, cînd relațiile acestora se înrăutățesc brusc ca urmare a năzului dat de țarul Alexei Mihailovici prin care englezii erau alungați din Rusia, avînd acces doar în portul Arhangelsk.

De mare importanță în relațiile ruso-engleze este epoca lui Petru I, cînd Rusia stabilește legături strînse cu aproape toate țările europene. Este epoca colaborării în domeniul învățămîntului, al culturii, al artei militare și maritim. Se acordă atenție studierii limbilor străine, o serie de tineri fiind trimiși în Anglia să învețe engleza, dar și probleme militare, de inginerie și, mai ales, construcția de vapoare. Petru însuși merge în anul 1698 la Londra, de unde, la reîntoarcere, ia cu sine matematicieni, ingineri, diferiți meșteri. Mulți membri ai ambasadei Rusiei, care au rămas mai mult timp la Londra, cunoșteau bine limba engleză, unii dintre aceștia interesîndu-se și de literatura engleză.

În epoca lui Petru I au intrat în limba rusă, din diferite limbi europene, printre care, desigur, și din engleză, aproximativ trei mii de cuvinte. Cele englezești sînt în majoritate din sfera maritimă, comerț, titluri și funcții, denumiri ale unor obiecte specifice etc.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea se constată continuarea pătrunderii cuvintelor englezești în limba rusă. Pe lângă legăturile de stat, guvernamentale, tot mai mulți tineri ruși studiază în colegiile englezești.

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea ia ființă în Rusia o asociație de traducători specializați în limba engleză, iar ca urmare va crește

numărul cărților traduse nemijlocit din engleză (domeniul agricol, religie, istorie, modă, drept, modul de viață englezesc).

Prestigiul internațional al Angliei crește vertiginos la începutul secolului al XIX-lea. După înfrângerea lui Napoleon, englezii cuceresc întâietatea în domeniul comerțului și crește potențialul Angliei din punct de vedere economic, politic și militar. Avînd și un mare număr de colonii, Anglia dezvoltă intens industria (în special textilă și grea), ceea ce determină înflorirea științei și tehnicii.

În presa rusească apar tot mai frecvent articole despre realizările din Anglia (inventarea primului motor, locomotiva lui Stephenson etc.), ceea ce are ca rezultat pătrunderea mai multor cuvinte englezești în limba rusă. Întorcîndu-se din călătoriile făcute în Anglia, tot mai mulți ruși descriu domenii ale vieții economice, politice și sociale. Sînt utilizați mulți termeni englezești în aceste descrieri.

Un deosebit interes se manifestă în această perioadă și față de literatura engleză (Shakespeare, Byron, W. Scott, F. Cooper, Ch. Dickens), ceea ce îl determină pe un critic literar rus să afirme că aproape tot s-a tradus din literatura engleză.

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea scade, oarecum, interesul față de Anglia, dar cuvinte englezești vor continua să pătrundă în limba rusă pînă în zilele noastre.

Într-un dicționar din anii 1803—1806, editat la Petersburg, sînt date peste 120 de anglicisme în limba rusă, referitoare la sistemul monetar (*pens, funt, sterling, șiling, gineja*), la măsurători și cîntărire (*akrem, galenok, pol', span, kvarter, tiers, faton* etc.), la băuturi și mîncăruri englezești (*bifstek, džin, porter, punș, rum, rostbif, puding* etc.), la modul de adresare (*miss, mister, ladi(ledi), lord, milord, baronet* etc.).

În alt dicționar din anii 1863—1864 se află 116 cuvinte de origine engleză, pentru prima dată apărînd aproape 80 de cuvinte, majoritatea lor fiind din domeniul religiei, politicii, filozofiei, istoriei (*verdikt, miting, spiker, kooperator, metodisty, polismen, utopist, berkleizm, puritanin* etc.) și al științei și tehnicii (*monitor, dal'tonizm, derrik, revol'ver, kerosin, refrižerator* etc.).

În limba rusă literară contemporană au intrat peste șase sute de cuvinte de origine engleză care pot fi reliefate pe baza următoarelor principii:

1) semantic: *bjudžet, skver, pioner, metodist, porter, jumor, džinsy, klipsy, nejlon, smog* etc.;

2) istorico-semantic:

a) cuvinte englezești propriu-zise și derivatele lor pe teren englezesc, din care fac parte cuvintele, rădăcinile sau morfemele existente în engleză din timpuri străvechi: *ledi, lord, fut, klub, soveren, sterling, pens, vist, bifšteks, rostbif, tramvaj, kemping, karting* precum și numele proprii devenite comune în engleză: *bojkot, vokzal, žokej, grog, chuligan, gulliver, liliput, frenč*;

b) cuvinte care au fost împrumutate de limba engleză în diferite epoci și din diferite limbi care, pe teren englezesc, și-au schimbat sensul. Cu acest sens nou s-au răspândit în alte limbi, printre care și în limba rusă. În această categorie intră cuvintele create pe teren englezesc din elemente latine, de exemplu: *vul'garnyj*, *skver*, *jumor*, *pioner*, *sport*, *tennis*, *ček*, *dinozavr*, *skarlatina*, *panorama*, *lokomotiv*, *telefon*, *teletajp*.

Limba engleză a jucat un mare rol în schimbarea sensului unor cuvinte din fondul greco-latin și în pătrunderea acestora în rusă într-o perioadă timpurie (sec. XVI—XVII), când relațiile ruso-engleze erau mult mai strânse decât, de exemplu, cele ruso-franceze sau ruso-germane.

Prin intermediul limbii engleze au fost răspândite în rusă o serie de cuvinte așa-zise exotice, ca: *bungalo*, *koje*, *kanoe*, *džungli*, *alligator*, *al'batros*, *toboggan* etc.

Având în vedere sfera de utilizare, cuvintele rusești de origine engleză pot fi împărțite în următoarele categorii:

1) *lexicul maritim*: *avral*, *bot*, *brig*, *kater*, *tanker*, *tral*, *ščuna*, *jachta*, *jacht-klub*, *kart*, *matelot*, *mičman*, *spardek* etc.;

2) *lexicul sportiv*: *futbol*, *basketbol*, *chokkej*, *tennis*, *boks*, *ring*, *čempion*, *sportsmen*, *sport*, *sparring*, *ajsing*, *regbi*, *p'eksy*, *ping-pong*, *spinning*, *butsy*, *autsajder*, *biatlon*, *karting*, *pressing*, *ralli*, *stopper*, *matč*, *dribling* etc.;

3) *lexicul tehnic și de transport*: *vokzal*, *radar*, *tank*, *bljuming*, *kon-tejner*, *bul'dozer*, *detektor*, *traktor*, *kombajn*, *konvejer*, *tramvaj*, *trollej-bus*, *ekspress*, *vagon*, *kauper*, *stjuardessa*, *tranzistor*, *kemping*, *skuter*, *skrap*, *sljab*, *sljabing*, *servis*, *spidometr*, *tjubing*, *teletajp*, *televizor*, *tandem*, *stend*, *pikap*, *detektor*, *skreper* etc.;

4) *lexicul social-politic*: *miting*, *lider*, *bojkot*, *klub*, *bum*, *lokaut*, *bill'*, *aparteid*, *es'alacija*, *pioner*, *interv'ju*, *pamflet*, *demping*, *fol'klor*, *kavboj*, *sketč*, *rejd*, *supermen*, *smog*, *bitnik*, *striptiz*, *rokk-n-roll*, *chula-chup*, *tvist*, *bugi-vugi*, *kidneping*, *chobbi*, *šou*, *seks*, *uik-end*, *abolicionist*, *snob*, *sleng* etc.;

5) *lexicul care reflectă modul de viață*: *sviter*, *pulover*, *džemper*, *gamak*, *bifšteks*, *rostbif*, *keks*, *flanel'*, *viski*, *vist*, *choll*, *skver*, *komfort*, *klumba*, *lift*, *funt*, *punš*, *bar*, *džentl'men* etc.

Analizând structura morfologică a cuvintelor rusești de origine engleză, vom constata că acestea se pot încadra în patru grupe:

1) cuvinte nederivate în engleză și intrate ca atare și în rusă: *ring*, *lord*, *bolt*, *gol'f*, *part*, *pak*, *per*, *punš*, *rom*, *rod*, *vist*, *boks*, *sport*, *viski*, *vatt*, *džaz*, *dog*, *grog* etc.;

2) cuvinte compuse atât în engleză, cât și în rusă: *uik-end*, *lord-kipper*, *mjuzik-choll*, *pel'-mel'*, *pik-poket*, *rokk-n-roll*, *ping-pong*, *romni-marš* etc.;

3) cuvinte compuse în engleză, dar nesimțite ca atare în limba rusă: *bifšteks*, *pidžak*, *futbol*, *volejbol*, *basketbol*, *vokzal*, *rostbif*, *tramvaj*, *re-dingot*, *avral*, *sportsmen*, *fol'klor*, *kavboj*, *pulover*, *trollejbus*, *paketbot* etc.;

4) cuvinte în care se recunosc afixele englezești, dar ele (afixe) sînt adaptate limbii ruse: *kolledž (-age)*, *standart (-art)*, *žokej (-ey)*, *miting (-ing)*, *lejborist (-ist)*, *sportsmen (-men)*, *parlament (-ment)*, *dissidenty (dis-)*, *import (im-)*, *eksport (ex-)* etc.

În ce privește categoria de număr a cuvintelor rusești de origine engleză, remarcăm trei cazuri:

1) cuvinte care au atît forme de singular, cît și forme de plural: *džentl'men*, *sportsmen*, *miting*, *džemper*, *planšir*, *matč*, *tramvaj*, *klub*, *lider*, *vagon*, *telefon* etc.;

2) cuvinte singularia tantum: *basketbol*, *futbol*, *volejbol*, *boks*, *boston*, *gol'f*, *miss*, *ser*, *mister*, *vist*, *chokkej*, *jumor*, *rom*, *džin*, *viski*, *bekon*, *brendi*, *splin*, *sentimentalizm*, *bajronizm*, *aljuminiij*, *fol'klor* etc.;

3) cuvinte pluralia tantum: *džungli*, *trusy*, *šorty*, *džinsy*, *konservy*, *mokassiny*, *butsy* etc.

Cele mai uzuale cuvinte rusești de origine engleză sînt următoarele: *avral*, *agnosticism*, *adventist*, *adres*, *alligator*, *al'batros*, *aljuminiij*, *ammunij*, *anod*, *aparteid*, *asteroid*, *aut*, *autsajder*, *bajronizm*, *ballast*, *band*, *banka*, *baptizm*, *baptist*, *bar*, *bard*, *barij*, *basketbol*, *bebi*, *benzol*, *biznesmen*, *bifšteks*, *bill'*, *blok*, *bljuming*, *bojkot*, *boks*, *bokser*, *boston*, *bot*, *brendi*, *brig*, *bum*, *bjudžet*, *bul'dog*, *bul'dozer*, *bumerang*, *vagon*, *vazelin*, *vatt*, *vater*, *vel'bot*, *ventjľjator*, *verdikt*, *vist*, *viski*, *vokzal*, *volapjuk*, *volejbol*, *vul'garnyj*, *gamak*, *gandikap*, *garmon'*, *geodezist*, *gibbon*, *gol'f*, *gorilla*, *grog*, *dal'tonizm*, *darwinizm*, *deizm*, *demping*, *dendi*, *derbi*, *determinizm*, *defekt*, *detektor*, *džaz*, *džemper*, *džentl'men*, *džersi*, *džin*, *džoul'*, *džungli*, *dingo*, *dinozavr*, *disspetčer*, *dog*, *dollar*, *doping*, *draga*, *drejver*, *ekspres*, *eskaljacija*, *žokej*, *žjuri*, *imperializm*, *import*, *interv'ju*, *kakadu*, *kanoe*, *kapital*, *kart*, *katod*, *kater*, *kauper*, *kaučuk*, *keks*, *kemping*, *ken-guru*, *kerosin*, *kloun*, *klub*, *klumba*, *knop*, *kovboj*, *koks*, *kombajn*, *kom-p'juter*, *kol't*, *komfort*, *konvejer*, *kongress*, *kontejner*, *kooperacija*, *korner*, *kofe*, *kriket*, *lajner*, *ledi*, *lejboristy*, *lider*, *liliput*, *lift*, *lokaut*, *lokomotiv*, *lord*, *magazin*, *matelot*, *matč*, *menadžer*, *metodist*, *millenarij*, *milord*, *mineralist*, *miss*, *missis*, *mister*, *miting*, *mičman*, *mogilkane*, *mokassiny*, *monitor*, *mormony*, *motel'*, *mustang*, *mer*, *mjuzik-choll*, *nokaut*, *n'ju*, *nonkonformist*, *ovenizm*, *opozicija*, *orangutang*, *offis*, *paketbot*, *pamflet*, *panorama*, *paravan*, *park*, *parlament*, *patent*, *penni*, *pens*, *pidžak*, *piknik*, *pik-poket*, *pinguin*, *pinčer*, *pion*, *pioner*, *pled*, *pojnter*, *poker*, *polo*, *poni*, *poplin*, *port*, *porter*, *potassij*, *prezervativy*, *press*, *puding*, *punš*, *pulover*, *pell-mell*, *radar*, *radikal*, *revol'ver*, *redingot*, *rekord*, *rekorder*, *rel's*, *ring*, *robinzon*, *rom*, *rostbif*, *Sam* (*djadja Sam*), *sviter*, *sentimentalizm*, *servis*, *setter*, *siti*, *skal'p*, *sketč*, *skver*, *skuter*, *smog*, *smoking*, *spiker*, *spič*, *sport*, *sportsmen*, *standart*, *start*, *sterling*, *stop*, *ser*, *supermen*, *ščuna*, *tajm*, *tajfun*, *tandem*, *tank*, *tanker*, *twist*, *televizor*, *telefon*, *teletajp*, *tennis*, *termoskop*, *test*, *toboggan*, *top*, *tost*, *traktor*, *tral*, *tramvaj*, *transport*, *trailer*, *tred-union*, *trener*, *tunnel'*, *flirt*, *fokster'er*, *fol'klor*, *fonograf*, *funt*, *futbol*, *chobbi*, *chokkej*, *choll*, *chuligan*, *cent*, *cisterna*, *čartizm*, *ček*, *čempion*, *šampun'*, *šerif*, *šilling*, *šou*, *šrapnel'*, *štom*, *ebonit*, *ekskavator*, *eksport*, *ekspres*, *elevator*, *jumor*, *janki*, *jard*, *jachta*, *jacht-klub*.

## BIBLIOGRAFIE

1. Akulenko, V. V., *Suščestvuet li internacional'naja leksika?*, in VJA, 1961, 3, p. 60—68.
2. Arakin, V. D., *Sravnitel'naja tipologija anglijskogo i russkogo jazykov*, Leningrad, 1979.
3. Arkad'eva, E., *Iz istorii nekotorych zaimstvovannyh slov v russkom jazyke*, in RJASk, 1974, 2, p. 106—110.
5. Aristova, V. M., *Anglo-russkie jazykovye kontakty*, Leningrad, 1978.
6. Bán, A., Todor-Prundar, C., *Limba rusă contemporană. Lexicologie*,
4. Achmanov, O. S., *Očerki po obščej i russkoj leksikologii*, Moskva, 1957. Cluj-Napoca, 1979 (litografiat).
7. Biržakova, E. E., Vojnova, L. A., Kutina, L. L., *Očerki po istoriceskoj leksikologii russkogo jazyka XVIII v. Jazykovye kontakty i zaimstvovanija*, Leningrad, 1972.
8. Bragina, A. A., *Neologizmy v russkom jazyke*, Moskva, 1973.
9. Gužva, E. K., *Sovremennyj russkij literaturnyj jazyk*, Kiev, 1978.
10. Kalinin, A. V., *Leksika russkogo jazyka*, Moskva, 1966.
11. Krysin, L. P., *Inojazyčnye slova v sovremennom russkom jazyke*, Moskva, 1968.
12. *Slovar' innostrannyh slov*, Moskva, 1980.
13. *Sovremennyj russkij jazyk*. I. Pod redakciej D. E. Rozentalja, Moskva, 1976.
14. *Sovremennyj russkij jazyk*. Pod redakciej P. P. Šuby, Minsk, 1979.
15. Frone, G., *Ob anglijskich zaimstvovanijach v russkom jazyke*, in RJASk, 1968, 3, p. 76—78.
16. Šanskij, N. M., *Leksikologija sovremennogo russkogo jazyka*, Moskva, 1964.
17. Vascenco, Victor, *Dificultăți ale lexicului rus. Elemente de semantică contrastivă*, București, 1975.

## ПРОБЛЕМЫ ЛЕКСИКОЛОГИИ. СЛОВА АНГЛИЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

После того как даёт некоторые данные об исторических связях между Россией и Англией, автор затрагивает вопрос о русских словах английского происхождения, выделяя их особенности. В конце статьи даются — главным образом для студентов, изучающих лексикологию русского языка — самые обычные из этих слов.

## RECENZII

Mircea Homorodean, **Vechea vatră a Sarmizegetusei în lumina toponimiei**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 261 p.

Studiul monografic al toponimiei regiunii Sarmizegetusei, fosta capitală a Daciei, cuprinde materialul toponimic foarte bogat și variat a 15 localități de pe valea Rîului Grădiștii (orașul Orăștie și satele Beriu, Bucium, Căstău, Costești, Costești-Deal, Grădiștea Muncelului, Ludești, Ludești-Deal, Luncani, Măgureni, Orăștioara de Jos, Orăștioara de Sus, Romos, Sereca). Acest material onomastic este studiat atât sincronic, cât și diacronic, în măsura posibilităților existenței documentelor istorice.

Lucrarea avind un caracter aplicat, studiul lingvistic amănunțit (etimologic, semantic, dialectal, gramatical) al numelor topice se leagă insolubil de realitățile istorice, geografice, etnografice ale regiunii istorice cercetate. Această metodă de cercetare, bine cunoscută și din alte lucrări ale autorului, se oglindește și în titlurile celor cinci capitole ale monografiei: *Oamenii din partea locului*; *Evoluția așezărilor*; *Străvechi indelețniciri*; *Mentalitatea geografică populară*; *Graiul*.

În primul capitol, *Oamenii din partea locului*, autorul arată că acest teritoriu, care odinioară reprezenta nucleul statului dac și este locuit astăzi în marea majoritate de români, are aproape în întregime o rețea de microtoponime de origine românească, fie formate din apelative sau nume de persoane românești, fie, mai puține la număr, derivate românești de la nume de locuri de altă origine.

De asemenea autorul studiază și toponimele de origine slavă, maghiară și germană, puține la număr, existente pe teritoriul studiat, care dovedesc conviețuirea de-a lungul veacurilor dintre români și alte populații.

În capitolul următor, *Evoluția așezărilor*, autorul depistează cu ajutorul toponimelor acel complex de factori care au contribuit la dezvoltarea localităților cercetate, aducând astfel o contribuție valoroasă la studierea rețelei rutiere

tradiționale locale. În lumina toponimiei se tratează vechea împărțire administrativă a teritoriului, apariția și dezvoltarea așezărilor, rezultatele acestor investigații fiind adesea susținute și de argumente istorice, etnografice și economice.

În capitolul *Străvechi indelețniciri*, M. Homorodean ia în discuție câteva fapte privind unele ocupații tradiționale, răspândite la români în trecut, reflectate frecvent în toponimie, ca mineritul și fabricarea cărbunelui de lemn.

Un capitol extrem de valoros, dezvoltat amănunțit și meticolos din punct de vedere lingvistic, și care prezintă un interes deosebit atât pentru geografi, cât și pentru etnografi, se intitulează *Mentalitatea geografică populară*, adică „modul în care o anumită populație își reprezintă mediul geografic înconjurător și, implicit, criteriile după care această populație denumește diversele locuri” (p. 117). Autorul clasifică toponimele în două categorii distincte: topografice și mitologice. Toponimele topografice sînt analizate complex, iar la anexe multe dintre locurile denumite de aceste toponime sînt schițate și chiar pozate, ceea ce constituie un aport valoros la stabilirea însușirilor esențiale și generale ale apelativelor, mai ales a aceluia care astăzi și-au pierdut sensul integral sau parțial, sau care au un sens dialectal, care nu coincide cu sensul literar, fixat în diferite dicționare explicative. Totodată, schițele menționate au o importanță și pentru geografi în stabilirea precisă a unor tipologii de nume populare pentru anumite forme de relief, ca de pildă: *chiceră*, *pisce*, *grui*, *măgură*, *țîmpu*, *cioacă*, *gurguleu*, *ficlău*, *dilmă*, *glimele*, *prislop* etc.

Toponimele cu caracter mitologic oferă informații prețioase în legătură cu vechea cultură materială și spirituală a poporului. Este interesant și meritoriu faptul că autorul, cunoscînd bine cultura și civilizația altor popoare romane, compară aceste toponime, reliefind afinitatea acestora cu cele similare la popoare romane, ceea ce trimite la substratul comun de civilizație și cultură latină.

Ultimul capitol, *Graiu*, tratează în mod selectiv unele toponime și apelative topice din punct de vedere lexical, fonetic și gramatical. Un loc important îl ocupă modulele de derivare a toponimelor, sufixele folosite în acest scop.

În încheiere, putem constata că lucrarea lui M. Homorodean este prima monografie toponimică a unei regiuni, bine determinate geografic și istoric, în literatura de specialitate românească. Meritul deosebit al autorului constă în faptul că această monografie toponimică nu are numai un caracter pur lingvistic, ci ea este și o lucrare aplicată la faptele realității istorice, geografice, sociale și etnografice. S-ar putea obiecta un fapt de amănunt, lipsa unei (sau mai multor) hărți care ar fi cuprins exhaustiv plasarea în spațiu a tuturor toponimelor aflate pe aceste meleaguri străvechi.

Încă o dată relevăm valoarea deosebită științifică a lucrării lui M. Homorodean; această monografie, prin metoda sa de tratare a problemelor, cit și prin redactarea îngrijită și limbajul său accesibil, este o carte care se adresează nu numai filologilor, istoricilor, geografilor și etnograficilor, dar și marelui public.

E. JANITSEK

**Elena Dragoș, Structuri narrative la Liviu Rebreanu**, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, 232 p.

În *Structuri narrative la Liviu Rebreanu*, Elena Dragoș își propune obținerea unui arhimodel (pe baza romanelor cu tematică socială, *Ion*, *Crăișorul Horia* și *Răscoala*) care să poată servi ulterior analizei unui roman de altă factură, romanul psihologic *Pădurea spinzuraților*.

Dintre modalitățile posibile de abordare a textului literar, autoarea a ales interpretarea semiotică a prozei artistice.

Cartea se structurează în mai multe părți.

Capitolul introductiv (*Cîteva probleme teoretice privind structurile narrative*) prezintă, plecînd de la o vastă bibliografie, care îi include pe V. I. Propp, I. Lotman, R. Barthes, E. Benveniste, A. J. Greimas, T. Todorov, O. Ducrot, T. A. van Dijk, J. S. Petőfi etc., pro-

blemele de bază referitoare la analiza semiotică a textului literar. Este vorba despre cercetarea expresiei și a conținutului operei de artă, opera literară ca limbaj, opera literară ca semn, opera literară ca text. Un loc deosebit revine discuției aspectelor legate de text și narație, cu accent pe componentul pragmatic, ce include categoriile de persoană, mod, timp și aspect. În prezentarea componentului sintactic, accentul cade pe funcții și actanți ca elemente constitutive fundamentale ale gramaticii narrative. Componentul semantic se referă la semnificația textului, fiind reperabil „la orice nivel al analizei narative” (p. 30).

Partea I a lucrării este intitulată *Logica acțiunilor și sintaxa personajelor în Ion, Crăișorul Horia și Răscoala*. Acest capitol constituie, de fapt, analiza planului structural global al romanelor, din care se desprind elementele arhimodelului căutat.

Sistemul de funcții comune celor trei romane cuprinde funcțiile dinamice (de modificare-ameliorare, de pedepsire, de participare, de comunicare și funcția psihică) și funcțiile statice reprezentate prin: a fi sărac (bogat) (A) și a fi fericit (nefericit) (B).

Individualitatea fiecărui roman în parte se realizează prin funcția predominantă. Astfel, în *Ion* predomină „funcția psihică pe linie afectivă”, iar în celelalte două romane, funcția de prejudiciere.

Ordinea spațială constituie un alt component al arhimodelului și vizează, în special, repetiția și simetria ca procedee tipice utilizate de L. Rebreanu în construirea romanelor sale.

Ordinea cauzală, predominantă în *Ion*, *Crăișorul Horia* și *Răscoala*, este rezultatul unei ordini cronologice „strict respectate, cu excepția retrospectiilor narrative datorate introducerii unui nou personaj” (p. 73).

Relația funcțiilor cu alte sisteme semiotice (de tipul opoziției natură-cultură) se relevă în realizarea modurilor, unde realul funcției de prejudiciere conduce la realitatea funcției de pedepsire, dar trecerea nu e deloc simplă, întrucît „funcția traversează obligativitatea naturii sau a culturii” (p. 85).

Organizarea actanțială din punctul de vedere al asemănării lor și al distribuției

este un alt element constitutiv al arhimodelului.

Partea a II-a a lucrării, numită *Analiza discursului*, „probează valabilitatea analizei anterioare” atât la nivelul competenței, cât și la cel al performanței.

În competența discursului romanelor, categoria timpului se manifestă eterogen, sesizându-se totuși „o anumită constanță de apariție a unor timpuri, acordate perfect cu metoda de prezentare și nu de narare a evenimentelor” (p. 133).

În ceea ce privește categoria aspectului sau viziunea, aceasta este una de detașare față de evenimentele relatate. Se relevă, de asemenea, relația viziunii cu categoria persoanei, cu cea a modului și cu cea a stilului, toate acestea conlucrind la realizarea obiectivității limbajului.

Analiza performanței, la nivelul discursului, se bazează pe elementele semantice ale tropilor în relație cu funcțiile și actanții. Se demonstrează, astfel, transformarea funcțiilor stilistice în funcții cu valoare narativă (funcția simbolică, de premeditare, funcția psihologică etc.).

În finalul capitolului, autoarea prezintă, pe baza datelor analizei întreprinse, câteva dintre caracteristicile idiolectului rebrenian.

În partea a III-a, *Pădurea spinzurașilor — o confirmare?*, demonstrația și aplicarea metodei propuse anterior conduc la descoperirea aceluiași arhimodel în structura de adâncime a operei investigate. În structura de suprafață, sistemul paradigmatic cunoscut este respectat, iar tropii funcționează la fel ca în celelalte trei romane, analizate în prima parte a lucrării.

*Structuri narative la Liviu Rebreanu* susține și verifică ideea că descrierea și cunoașterea operelor literare au de câștigat în obiectivitate și profunzime prin analiza lor din perspectiva semiotică.

Prin metoda utilizată și rezultatele la care ajunge, cercetarea Elenei Dragoș se impune ca o valoroasă și originală contribuție la studiul prozei literare cu ajutorul mijloacelor oferite de semiotică.

VICTORIA MOLDOVAN

Vasile Voia, *Novalis*, București, Editura Univers, 1981, 32 S.

Seit 1941 sind dem rumänischen Leser die *Hymnen an die Nacht*, seit 1969

weitere Gedichte von Novalis zugänglich; seine Romanansätze erschienen nach Abschluß dieses Buchs, die *Fragmente* blieben unübersetzt; gewichtigere Abhandlungen über Novalis waren bisher in rumänischer Sprache kaum zu verzeichnen. Durch diese Rezeptionslage waren popularisierende Zielsetzungen und monographischer Zuschnitt des vorliegenden Buchs ebenso vorprogrammiert, wie dem Anspruch, neue Denkrichtungen in die Debatte zu bringen, Bescheidenheitsgrenzen gesetzt waren. Was Voia dem rumänischen Leser mitteilen und zu bieten hat, ist die Summe aller heute als gesichert geltenden Erkenntnisse im Zusammenhang mit Novalis. Dem deutschen Leser vermittelt eine Zusammenfassung (S. 373—380) grundsätzlichen Einblick.

Grundlage des Buchs bilden ein biographischer Abriss (Kap. II) sowie unsichtige und — bis auf geringfügige Einzelheiten — auch differenzierte Werkauslegungen (*Frühe Lyrik*, Kap. IV; *Die Lehrlinge zu Sais*, Kap. V; *Hymnen an die Nacht und Geistliche Lieder*, Kap. VI; *Heinrich von Ofterdingen*, Kap. VII). Unmittelbarer Textbezug, zwischenwerkliche Querverweise und vergleichende Ausweitungen ergeben ein durch vorgefaßte Urteile unverstelltes Novalis-Bild. Nicht in gleichem Maße gilt das für die Kapitel IX—XI: In der Erörterung weltanschaulicher und kunsttheoretischer Fragen unterliegen die oft diffusen fragmentarischen Äußerungen eher einer auf ein Denksystem zielenden Glättung.

Werküberschreitenden Synthesebedürfnissen wird durch rezeptionsgeschichtliche und komparatistische Ausgriffe entgegengekommen. Während die Daten zur europäischen Zirkulation dieses Werks (Kap. III) gering bleiben und die exemplarischen Stoff- und Motivvergleiche (Kap. VIII, das Bergwerk bei Novalis, Tieck, Hoffmann, Hofmannsthal und Musil) sich eher in äußerlichem und konventionellem Rahmen bewegen, wird im abschließenden XIII. Kapitel (die Novalis-Rezeption in Rumänien) die Chance des eigenen Beitrags zur Novalis-Forschung nicht allein durch Stoffzuträge gut wahrgenommen.

Mit Skepsis dürfte man hingegen registrieren, daß auch diese sachgerecht angesetzte Monographie nicht ohne „Mythos“ auskommt. Kap. XII, ebenso der erste und letzte Abschnitt („Novalis



und der moderne Mythos“!), aber auch laufende Bemerkungen der andern Teile zielen darauf hin, Novalis als Stammvater der Symbolisten und Surrealisten auszuweisen und aufgrund reichlich zitiertter theoretischer Äußerungen deutsche Romantik und europäische Moderne im Sinne Hugo Friedrichs in ein Folgeverhältnis zu rücken. Daß dabei die Historizität beider Phänomene auf der Strecke bleibt, liegt auf der Hand, wie überhaupt zu bemerken ist, daß das soziohistorische Umfeld — gemessen etwa an der Fülle genetischer Daten — eher zurückhaltend gezeichnet wird.

MICHAEL MARKEL

**Aurel Trofin, An introduction to English Transformational Grammar**, Centrul de multiplicare al Universităţii „Babeş-Bolyai“, Cluj-Napoca, 1980, 162 p.

Apărută sub formă de curs litografiat, lucrarea pe care o semnalăm aici este rezultatul unei cercetări laborioase, desfăşurate pe parcursul unei îndelungate perioade de timp.

Meritul ei constă în primul rând în prezentarea succintă a principalelor aspecte ale sintaxei limbii engleze, privite din perspectiva gramaticii generativ-transformaţionale. Dându-i acest caracter sintetic, concentrat, autorul a avut în vedere că beneficiarii volumului sînt mai ales studenţii filologi cu preocupări de anglistică, al căror timp de studiu este limitat. Precizăm însă că lucrarea, în această formă, se poate consulta cu folos de către toţi cei interesaţi de metodele lingvistice moderne, aplicate la materialul concret al unei limbi.

Ținînd seama de noutatea metodei de abordare, pentru marea majoritate a virtualilor cititori Aurel Trofin introduce un capitol de inițiere teoretică (Partea I). E prezentat aici un scurt istoric al gramaticii generative, după ce aceasta e delimitată de celelalte tipuri de gramatici, sînt clarificate cîteva din conceptele de bază ale metodei: competență, performanță, gramaticalitate, acceptabilitate, structură de adîncime, structură de suprafață etc.

Cum însă gramatica generativ-transformațională nu reprezintă o doctrină unitară, definitiv constituită, autorul a simțit nevoia să treacă în revistă cîteva (*Syntactic Structures*), modelul standard

din variantele cele mai cunoscute: modelul descris de Noam Chomsky în 1937, descris tot de Chomsky, în 1965 (*Aspects of the Theory Syntax*), precum și diversele orientări post-chomskyene (v. Charles Fillmore, George Lakoff, James McCawley) etc.

Partea a doua reprezintă o aplicare a modelului standard la materialul concret oferit de limba engleză. După inventarierea principalelor tipuri de reguli de structură a frazei, transformaționale și lexicale, autorul descrie mecanismul de generare a propozițiilor nucleu. Sînt analizate, pe rînd, structura grupului verbal, a grupului nominal, a auxiliarelor etc. Regulile de subcategorizare formează o altă secțiune a părții a doua, acestea fiind urmărite pe clase lexicogramaticale (substantivul, verbul).

Un loc important în componentul transformațional al gramaticii îl ocupă mecanismul proceselor sintactice majore al englezei (pronominalizarea, relativizarea, complementizarea, coordonarea), descrise cu multă exactitate.

Acordînd importanța cuvenită aspectului didactic al volumului, Aurel Trofin introduce, inspirat, la sfîrșitul fiecărui capitol, o serie de exerciții aplicative foarte utile. Aceasta permite studenților să-și verifice imediat cunoștințele teoretice asimilate și să le consolideze prin practică. În același scop, lucrarea cuprinde și un glosar al principalelor termeni utilizați.

Familiarizat în cel mai înalt grad cu metoda pentru care a optat, foarte bun cunoscător al materialului lingvistic la care o aplică, Aurel Trofin a realizat o lucrare de elevată tinută științifică și de o indiscutabilă utilitate.

MARIANA GRUȚĂ

Ileana Galea, Angela Ivaș, Irina Criveanu, Maria Voia, **A Handbook of English Verbal Idioms**, Universitatea „Babeş-Bolyai“, Cluj-Napoca, 1981, 480 p.

Un colectiv de cadre didactice din cadrul Catedrei de filologie germanică, sub coordonarea conf. dr. Ileana Galea, ne oferă un excelent instrument de lucru destinat studenților filologi (și nefilologi) pentru a fi folosit la orele de curs practice, precum și tuturor celor care au, în-

tr-un fel sau altul, tangență cu limba engleză.

Deși se aseamănă ca formă de tratare și cuprinde unele expresii ce apar și în alte lucrări similare, volumul pe care îl prezentăm are o structură deosebită de celelalte și o aplicabilitate mult mai mare în procesul de învățămînt.

Volumul se deschide cu o prefață, în care autoarele, pe lângă explicațiile de folosire care se dau în mod obișnuit în orice volum, prezintă cititorului structura grupului verbal folosit drept cuvînt titlu. Astfel, distingem trei grupe mari: 1) verbe urmate de particulă adverbială (a) tranzitive: *get smb. down* sau *get down smb.*; b) intransitive: *get down*; 2) verbe urmate de particulă adverbială și prepoziție (a) tranzitive: *take smth. out on smb.* sau *take out smth. on smb.*; b) intransitive: *face up to smth.*); 3) verbe urmate de prepoziție (a) tranzitive: *get smb. down smth.*; b) intransitive: *get down smth.*).

Din punctul de vedere al aranjării articolelor de dicționar, s-a acceptat ordinea strict alfabetică a primului cuvînt. În felul acesta se ușurează sarcina celor care folosesc volumul. Expresiile-titlu sînt urmate de explicitarea sensului lor — în limba engleză — cu menționarea contextului de folosire. Pentru mai buna înțelegere a lor, fiecare structură verbală apare în unul sau mai multe exemple.

Noutatea pe care o aduce acest volum — și care îl face un fel de intermediar între dicționar și manual de curs practic — este introducerea exercițiilor. În scopul însușirii cit mai rapide și corecte a structurilor verbale cuprinse în volum, autoarele au conceput — și după părerea noastră au procedat foarte bine — două modalități de aplicare practică: exerciții după fiecare capitol (adică după verbele cuprinse în cadrul unei litere) și exerciții recapitulative. Luate în ansamblu, cele două grupe de exerciții se aseamănă între ele și sînt după tiparul exercițiilor lexicale: alegerea verbului corespunzător, înlocuirea unui singur verb din text cu un grup verbal, precum și exerciții de traducere din și în engleză. Deși nu știrbește cu nimic meritul lucrării în ansamblu, valoarea practică a lucrării nu este pe deplin realizată deoarece nu este dat corespondentul românesc al idiomurilor engleze respective. În felul acesta, pentru efectuarea exercițiilor de traducere, cel care folosește acest volum trebuie să facă uz de alte dicționare.

Volumul se înscrie în parametrii calitativi ai lucrărilor de acest profil și lansarea lui pe plan național ar răsplăti nu numai efortul incontestabil merituos al autoarelor, ci ar acoperi și un gol în literatura de specialitate la noi.

AUREL TROFIN



În cel de al XXVII-lea an (1982) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialitățile :

- matematică (4 fascicule)
- fizică (2 fascicule)
- chimie (2 fascicule)
- geologie-geografie (2 fascicule)
- biologie (2 fascicule)
- filozofie (2 fascicule)
- științe economice (2 fascicule)
- științe juridice (2 fascicule)
- istorie (2 fascicule)
- filologie (2 fascicule)

На XXVII году издания (1982) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, выходит по следующим специальностям :

- математика (4 выпуска)
- физика (2 выпуска)
- химия (2 выпуска)
- геология-география (2 выпуска)
- биология (2 выпуска)
- философия (2 выпуска)
- экономические науки (2 выпуска)
- юридические науки (2 выпуска)
- история (2 выпуска)
- филология (2 выпуска)

Dans sa XXVII-e année (1982) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les spécialités :

- mathématiques (4 fascicules)
- physique (2 fascicules)
- chimie (2 fascicules)
- géologie-géographie (2 fascicules)
- biologie (2 fascicules)
- philosophie (2 fascicules)
- sciences économiques (2 fascicules)
- sciences juridiques (2 fascicules)
- histoire (2 fascicules)
- philologie (2 fascicules)

43871

Abonamentele se fac la oficiile poștale, prin factorii poștali și prin difuzorii de presă, iar pentru străinătate prin ILEXIM, Departamentul export-import presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

Lei 10