

P505

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

3-4

1991

CLUJ-NAPOCA

46/93

REDACTOR ȘEF: Prof. I. HAIDUC, membru corespondent al Academiei Române

REDACTORI ȘEFI ADJUNCTI: prof. A. MAGYARI, prof. P. MOCANU, conf. M. PAPAHAĞI

COMITETUL DE REDACTIE AL SERIEI FILOLOGIE: Conf. M. BOCULA, conf. A. CURTUI, conf. L. FLOREA, conf. KOZMA DEZSŐ, conf. M. PAPAHAĞI, conf. I. T. STAN, conf. I. ȘEULEANU (redactor coordonator), conf. E. VIOREL, conf. V. VOIA, lector H. LAZAR (secretar de redacție), lector E. POPESCU

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ BOLYAI

PHILOLOGIA

3-4

 Redacția: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 • Telefon 11 61 01

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — INHALT

EUGENIO COSERIU LA 70 DE ANI

- M. BORCILĂ, Eugenio Coseriu and the Development of Linguistics • E. Coseriu și dezvoltarea lingvisticii 3
- E. DRAGOȘ, Éléments d'une théorie pragmatique chez Eugenio Coseriu • Elemente de lingvistică pragmatică la Eugenio Coseriu 11
- C. VLAD, „Fețele” comprimării sau *Trei Fețe* de Lucian Blaga • „Faces” of Compression or „Three Faces” by Lucian Blaga 19

BLAGA 1991

- I. ȘEULEANU, Lucian Blaga și „duhul nostru etnic” • Blaga et „notre esprit ethnique” 27
- V. FANACIIE, Lucian Blaga: Cosmosul — Lacrimă • Le cosmos — larmé . . . 33
- M. CURTICEANU, De amicitia: Lucian Blaga — Ion Breazu — Contribuții documentare privind drama: Cruciada copiilor • Lucian Blaga — Ion Breazu — Contributions documentaire concernant le drame La Croisade des enfants . . . 37
- V. VOIA, Lucian Blaga — Begegnungen mit *Faust* • Encounters With Goethe . . 47
- St. BORBÉLY, Correspondențe Rilke — Blaga • Correspondences Rilke — Blaga . 55

STUDIA LINGVISTICA

- D. MÂRZA, Structure logique et styles fonctionnels • Logical Structure and Functional System 59
- D. GRECU, E. VIOREL, Influența lexicului românesc asupra graiurilor săsești — Note pe marginea ALR. II. • Der Einfluss der rumänischen Lexie auf die sächsischen Mundarten. Bemerkungen anhand des ALR II. 67
- I. MUREȘANU, Lectura textului folcloric: Legenda — abordare lingvistică • Reading the Folklore Text: the Legend — A Linguistic Approach 73
- D. BEJAN, Numele științifice ale plantelor: Numele speciei repetă numele genului • Les noms scientifiques des plantes: Le nom de l'espèce répète le nom du genre . 81



461/93

STUDIA LITTERARIA

A. NIDERST, Le classicisme littéraire français et le catholicisme ● The Classicism in French Literature and the Catholicism	85
G. BAYO, «Ça ne veut pas rien dire» ● «Ça ne veut pas rien dire»	91
G. ANTONESCU, Miron Costin : Imaginea lumii primejduite ● Miron Costin : l'image d'un monde en péril	101
I. DRĂGOTOIU, G. Bogdan-Duică — Profesorul ● G. Bogdan-Duică — the Teacher	111
A. PAMFIL, Poetica Alveolarului — Proza lui M. Blecher ● Poétique de l'alveolaire	117

LIBRI

Ion Şculeanu, Poezia Populară de Nuntă (JOEL MARRANT).	135
--	-----

EUGENIO COSERIU LA 70 DE ANI

Aceste pagini sînt închinat
Profesorului Eugenio Coseriu
în semn de modest oma-
giu cu ocazia împlinirii
vîrstei de 70 de ani și a
inaugurării *Cercului de stu-
dii „Eugenio Coseriu“* la Uni-
versitatea noastră.

EUGENIO COSERIU AND THE DEVELOPMENT OF LINGUISTICS

MIRCEA BORCILA

REZUMAT. E. Coseriu și dezvoltarea lingvisticii. Textul prezintă, extrem de succint, trei aspecte care atestă, în opinia autorului, locul crucial ocupat de opera lui E. Coseriu în evoluția lingvisticii: 1. — depășirea „crizei fondationale” a lingvisticii structurale și generative, prin redefinirea obiectului și statutului metodologic al unei „lingvistici integrale”; 2. — reintegrarea lingvisticii „moderne” astfel redefinite în perspectiva întregii istorii a gîndirii lingvistice; 3. — fundamentarea teoretică și organizarea metodologică a principalelor sub-domenii și/sau sub-discipline ale investigației lingvistice.

The high regard in which Eugenio Coseriu is held by the scholarly community of the world has been amply documented so far. Suffice it to mention here the series of impressive collections of papers dedicated to his work¹. The process of global evaluation of his proper stand within the framework of our discipline is however, still in its very early stages.

The main significance of Eugenio Coseriu's work is very likely to be underscored in a crucial conceptual area, namely in its impact upon the very theoretical foundations of linguistics as a cultural discipline. It is in this respect that eminent scholars from all over world have already acknowledged the immense importance of his contribution, considering Eugenio Coseriu as „a giant” (H. H. Christman, 1981), and „a linguist for the 21-st Century” (Takashi Kamei, 1981). In the preface to the 1986 *Festschriften*, J. Albrecht, J.

¹ *Logos semantikos. Studia Linguistica in Honorem Eugenio Coseriu*, Walter de Gruyter, Berlin—New York, and Gredos, Madrid, 1981, 5 volumes, LXX + 2376 pp.; *Dacoromania. Jahrbuch für östliche Latinität*, 5, 1979—1980. *Hommage au Professeur Eugenio Coseriu*, Ed. Karl Albert, Freiburg/München [1982], 248 pp.; *Energeia und Ergon. Sprachliche Variation-Sprachgeschichte-Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, Ed. Günter Narr, Tübingen, 1988, 3 volumes, LXVIII + 1532 pp.

Lüdtke, and H. Thun offer, perhaps, the most significant expression of a careful evaluation from this perspective: „Nobody can tell for sure which will be the ways linguistics will take in the future. What can already be stated, without exaggeration, is however that Eugenio Coseriu's linguistic theory is not going to be less important for poststructuralist linguistics, than Ferdinand de Saussure's ideas were for linguistic structuralism“².

I certainly think this global judgement will in fact be confirmed by the future development of our discipline. This is not, of course, the place for an extensive argumentation, but one can clearly envisage Eugenio Coseriu's work as inaugurating a vast and profound mutation within the field of linguistics, and of the humanities in general³. There are at least three major aspects that ought to be considered in this (perhaps long term) perspective, and which I would like to mention very briefly here on this special occasion.

1. First of all, linguistics has for some time been confronted with a serious „foundational crisis“ which came to be aggravated, this last decade, up to the point of potentially undermining the integrity and the theoretical legitimacy of the discipline⁴. There is no doubt that this crisis is located within (and, in fact, generated by) the very conceptual grounding assumed by (or implicit in) the major trends of contemporary linguistics. Now, to put it simply, E. Coseriu's theory offers, to my mind, *the only explicit and viable alternative that makes it possible to overcome this crisis*.

As it is well known, the great linguist from Tübingen was the first to expose, in a series of extraordinarily lucid analyses, the main „aporias“, „contradictions“, and „errors“ plaguing Saussure's and

² *Energie und Ergon*, I, p. X.

³ I have tried to articulate such a line of argument in *Eugenio Coseriu și orizonturile lingvisticii*, „Echinox“, 1988, nr. 5, pp. 1, 4—5. See also: N. C. W. Spence, *Towards a New Synthesis in Linguistics: the Work of Eugenio Coseriu*, *Archivum Linguisticum*, 12, 1960, pp. 1—34; I. Vintilă-Rădulescu, *Eugenio Coseriu et la théorie du langage*, „Revue Roumaine de Linguistique“, 14, 1969, pp. 179—187; D. Copceag, *El «realismo lingüístico» o doctrina de Eugenio Coseriu*, in *Logos semantikos*, II, 1981, pp. 7—18; L. Seppänen, *Bedeutung, Bezeichnung, Sinn. Zur Sprachauffassung Eugenio Coserius*, *Neu-philologische Mitteilungen*, 83, 1982, pp. 329—338; J. Albrecht, *τα ὄντα ὡς εἰσὶν λέγειν* : Über die Schwierigkeit, die Dinge zu sagen, wie sie sind, und andere davon zu überzeugen“, in *Energie und Ergon*, I, pp. XVII—XII.

⁴ The case for such a „foundational crisis“ is most dramatically emphasized by Nigel Love (ed.), *The Foundation of Linguistic Theory: Selected Writings by Roy Harris*, London, Routledge, 1989, but similar global evaluations appear in Frederic J. Newmeyer, *The Politics of Linguistics*, Chicago, Chicago University Press, 1986, and several other extensive analyses, especially by Anglo-saxon scholars (Geoffrey Sampson, Jan Robinson, s.f.).

Chomsky's axiomatic concepts⁵. These are, in fact, the very same points that are taken up again by the recent „foundational“ criticism. Compared to the latter, the Coserian critical explorations have nevertheless the essential advantage that they succeed in providing a systematic reconstruction of the „founding“ theories within the perspective of a new, „unified“ and „integral“, vision of linguistics.

The first and perhaps the most profound dimension of this „silent revolution“ in linguistics is to be found in its comprehensive and coherently articulated account of the nature of language as a *creative-historical phenomenon* and, consequently, in its firm situating of the linguistic 'science' on its proper epistemological foundations. One can rightly state that Eugenio Coseriu's works provide, above all, a new and entirely legitimate concept of the 'object' of *linguistic studies*, through a systematic reelaboration of such basic notions of linguistic theory as '*signifying function*' and '*linguistic competence*' (*Sprachkompetenz*). The resulting concept of the essence of language as '*creation of signifieds*' proves, in fact, to be capable of both preserving the major valuable insights of the structuralist and generativist theories, and at the same time of radically overcoming their intrinsic limitations.

The new concept of the nature of language, defining the real object of linguistic study, makes in turn possible (and moreover *necessary*) the complete overthrowing of the heavy burden of „positivistic ideology“ still pending over the methodological grounds of post-Saussurean linguistics. The great linguist from Germany is thus the first to articulate a completely coherent epistemology of linguistics as a cultural discipline, by establishing and/or clarifying the status of '*theory*' and of '*history*', the use of '*models*' and/or '*hypothetical constructions*', etc.⁷. A careful analytical examination could easily prove, I think, that all the crucial aspects invoked in this respect in the debate over 'the founda-

⁵ At least two of these major works, became the *locus classicus* for the critical evaluation of Saussurean theory: *Sistema, norma y habla* [1952], in *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962 (3-rd edition: 1973), and, especially *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Montevideo, 1958 (Gredos editions: 1973; 1978). The criticism of Chomskyan Generative Grammar is mainly presented in: *Einführung in die transformationelle Grammatik*, edited by G. Narr and R. Wündisch, Tübingen, 1968, 1970, 1975; *Leistung und Grenzen der transformationellen Grammatik*, ed. by G. Narr, Tübingen, 1971 (1975), and in several chapters of *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid, Gredos, 1978.

⁶ See the systematic reconstruction of these concepts in E. Coseriu's capital books: *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos, 1977 (1985); *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*, ed. H. Weber, Tübingen, Francke, 1988.

⁷ See especially: *El hombre y su lenguaje; Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981 (1986); *Fundamentos y tareas de la lingüística integral*, in *Segundo Congreso Nacional de Lingüística*, Actas, I, San Juan, 1981, p. 37-53.

tional crisis' in linguistics are already overcome in/by Coserian linguistic theory.

2. The second major reason to consider Eugenio Coseriu's work along the lines barely sketched here is related to the fact that it represents, to my understanding, the only contemporary approach which secures a legitimate place for the modern discipline of linguistics *within the overall perspective of the entire history of linguistic thinking*.

This might appear to be a superficial aspect, but it is in fact a crucial issue in defining the identity and the „scientific“ status of linguistics. The incapacity of both structuralist and generativist theories to ensure an integration of the millennial linguistic thinking within a unified evolutionary account could not be counterbalanced by the more recent attempts to situate the „modern“ study of language⁸. In contradistinction to these attempts, the Coserian „integral linguistics“ is *ab initio* based on such a global view, and it provides at the same time a most powerful hermeneutical argumentation for the very concept of *continuity* in the entire development of this discipline⁹.

It is, I think, one of the crucial merits of E. Coseriu, in this respect, to have fully established the historical foundations of linguistics beginning with the Aristotelian „mutation“ of the language problem within its proper ('functional') perspective, and with the Stagirit's key notion of *λόγος σημαντικός*. In reference to this central notion, the founding Father of European humanism is thus acknowledged to have provided (extensionally) a clear-cut delineation of the proper object of linguistic study, and to have defined (comprehensively), one of its kernel dimensions (the much disputed „creativity“, being potentially contained in this notion). This concept of *λόγος σημαντικός* is consequently promoted to serve, in the history of linguistics, both as a permanent frame of reference in dissociating various extrinsic 'deviations' (or „reductions“), and as a sort of guiding star for the entire host of subsequent theoretical elaborations — up to the modern era.

The „modern science“ of *linguistics* becomes in turn legitimated, within this perspective, as a direct continuation (and or descendant) of the old „philosophical“ tradition. Eugenio Coseriu is actually the first scholar to have demonstrated that the systematic reconstruction of this discipline, fully accomplished in W. von Humboldt's

⁸ One should mention here, first of all, those alternative solutions which are directly and explicitly elaborated in connection to E. Coseriu's work, such as: Elmar Holenstein, *Semiotic Philosophy?*, in R. W. Bailey, I. Matějka and P. Steiner (eds.), *The Sign. Semiotics Around the World*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1978/1980, p. 43—67; Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, s.f.

⁹ See, especially: *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht (Teil I: Von der Antike bis Leibniz)*, edited by G. Narr and R. Windisch, Tübingen, 1969; *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht. Teil II: Von Leibniz bis Rousseau*, ed. by G. Narr, Tübingen, 1972; *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.

work, has directly inherited or induced from this tradition its essential concept of language as *ἐνέργεια* — a concept that makes explicit and stresses the basic 'creativity' dimension of the linguistic act —, to which it only added a second fundamental dimension (its „intersubjectivity“) ¹⁰. Finally, as we have already anticipated, this global view of linguistic history is the only one that paves the way for a proper understanding of the new methodological grounding of the discipline within the major trends of 20-th Century linguistics.

3. The third and most important aspect to be considered along the present line of argument is the capacity of Eugenio Coseriu's approach to *integrate* and, at the same time, *organize the entire field* of „traditional“ and *contemporary linguistic research*. This is perhaps the most obvious evidence for the singular theoretical and practical power of 'integral linguistics' ¹¹. It provides, above all, the cardinal criterion for the clear-cut division of descriptive linguistics in three major („separate“ and „autonomous“) subdomains, by distinguishing three different levels of language or of linguistic competence („knowledge“), paralleled by three corresponding levels (or „layers“) of linguistic content. As Eugenio Coseriu and his disciples have clearly demonstrated, this theoretical criterion makes, in turn, possible the systematic and coherent reconstruction of the entire field of linguistics.

The first major subdomain that becomes theoretically founded in this way covers the very area of historical languages, or of „idiomatic competence“, correlated to the kernel concept of 'meaning' (or 'signification'), i.e. the realm which is in fact occupied on the contemporary scene mainly by the Structural (and/or Functional) approach. Coserian 'integral linguistics' provides, first of all, this approach with both the principles of its internal coherence, and the means for a rigorous delimitation of its own boundaries. On the other hand, it also offers a legitimate place for all those traditional research areas in this field which were initially excluded through the euristic reductions of structural linguistics.

The most important contributions E. Coseriu and his disciples brought to the *practical reconstruction of structural descriptive linguistics* are undoubtedly those accomplished within the discipline of Semantics. It is precisely this (least developed!) discipline that became the „strategic weapon“ of 'integral linguistics', and in which the now famous „School of Tübingen“ succeeded in both promoting the most elaborate research trend in synchronic structural semantics, and in establishing, for the first time, the only systematic approach in diachronic structural

¹⁰ See also: *Humboldt und die moderne Sprachwissenschaft, Energeia und Ergon*, I, pp. 3—11.

¹¹ This is in fact the aspect that E. Coseriu himself considers as his „main contribution to the understanding of language and consequently the foundation of linguistics...“ (See his *Presidential Address of the Modern Humanities Research Association: Linguistic Competence: What is it Really?*, in *The „Modern Language Review“*, 80, 1985, pp. XXV).

semantics¹². It is also in this field that the founder of the „School“ has most brilliantly proved the logical priority of the structural-functional approach within the perspective of a global, „unified“ linguistics¹³.

The systematic reconstruction of the structural-functional approach encompasses, in fact, besides Semantics, all the disciplines in this domain. It is important to emphasize that the most substantial advances are obtained by E. Coseriu, in this respect, in *Functional Grammar*, especially in *Functional Syntax*¹⁴. On the other hand one should also recognize his fruitful effort to provide a new conceptual grounding, within this disciplinary framework, „beyond structuralism“, to such crucial disciplines of the traditional study of languages as Dialectology, Sociolinguistics, Stylistics s.f.¹⁵.

The second major subdomain that becomes clearly delineated within „integral linguistics“ comprises the realm of „elocutional knowledge“ (or „competence“), corresponding to the specific level of linguistic content defined as 'designation' (or 'reference'). This branch of 'descriptive linguistics of speech in general' would represent, in fact, the proper domain of Generative Transformational Grammar, if the latter would consistently assume the status of *descriptive* linguistics, and (as such) would consequently define and follow its own principles. Unfortunately — as the Tübingen scholar has repeatedly and convincingly argued —, the Generative Transformational Grammar seems to be entirely based on the radical *indistinction* (or *confusion*) between „designation“ and „meaning“, so that it cannot establish itself as a well founded linguistics of speech.

The first coherent articulations of this domain were actually proposed by E. Coseriu himself, as early as 1957, in a pioneering and seminal exploration of the ways through which major sections of our world knowledge are inserted and „activated“ in speech¹⁶. Based on a rigorous dissociation of language 'meanings', these initial proposals could then be developed along the effort to „recuperate“ and reconstruct

¹² *Probleme der strukturellen Semantik*, ed. by D. Kastovsky, Tübingen, 1973; *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*, Tübingen, Gunter Narr, 1973; *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977 (1981; 1986); *Gramática, semántica, universales*; (with Horst Geckeler), *Trends in Structural Semantics*, Tübingen, Gunter Narr, 1981.

¹³ See F. Coseriu, *Semántica estructural y semántica «cognitiva»*, „*Jornadas de Filología*“ (Universidad de Barcelona), 1990, pp. 239—282.

¹⁴ *Sprache. Strukturen und Funktionen*, ed. by U. Petersen, Tübingen, 1970 (1971); *Funktionelle Syntax*, ed. by H. Weber, Tübingen, 1983; *Formen und Funktionen. Studien zur Grammatik*, ed. by U. Petersen, Tübingen, 1987; *Principes de syntaxe fonctionnelle*, *Travaux de linguistique et de philologie*, XXVII, 1987, pp. 5—46.

¹⁵ See, among other works, *Die Sprachgeographie*, ed. by U. Petersen, Tübingen, 1957; *La socio- y la etnolingüística. Sus fundamentos y sus tareas*, „*Anuario de Letras*“, Mexico, XIX, 1981, pp. 5—30; *Sentido y tareas de la dialectología*, Mexico, 1982; and, especially, *Más allá del estructuralismo*, I, San Juan, 1983 (with my review in „*Cercetări de lingvistică*“, XXXI, 1986, pp. 102—104).

¹⁶ *Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar*, „*Romanistisches Jahrbuch*“, VII, 1955—1956, pp. 29—54 (integrated in *Teoría de lenguaje...*, 1962/1967, pp. 282—323).

some of the main categories of speech and designation inadvertently used by the generative grammars (ex. agent, object, instrument, plurality, etc.)¹⁷. These contributions are undoubtedly far from a systematic elaboration of the domain (f. ex., in a fully established „Grammar of Speech“), but they certainly chart this empirical field of primary importance -recently (and partially) approached by Pragmatics as well- within a most solidly founded global perspective.

Finally, the third major domain of „integral linguistics“ covers the field of the so-called „expressive knowledge“ (or „competence“), and corresponds to the specific linguistic content of *sense*. This is of course the realm occupied by the *Discourse (or Text) Linguistics*, which has become during the last two decades one of the most active areas of linguistic investigations. Although E. Coseriu should, I think, be rightly considered as the real founder of this domain, it is important to stress the essential differences between his basic tenets and the dominant direction subsequently imposed in Text Linguistics and/or Discourse Analysis¹⁸.

The crucial advantage of the Coserian approach comes, I believe, from the very theoretical power of the primordial concept of (textual) 'sense', which allows for a comprehensive exploration of „the possibilities of all texts“ within the unifying explanatory perspective of *sense creation*. Certainly the great linguist exploits here some of the main premises of *Literary Stylistics* (in its „idealistic“ vein, e.g. Leo Spitzer), especially the basic principle that 'literary' or 'poetic' texts represent the maximal instantiation of „sense creation“ in language. Nevertheless, the new foundations provided by 'integral linguistics' clearly situate the Discourse Linguistics in the position of both avoiding the „subjectivist trap“ of Literary Stylistics, and overcoming the patent incapacity of the other attempts in this domain to integrate literary texts into a global linguistic concept.

¹⁷ E. Coseriu's elaborations on these categories are scattered throughout his work; see especially the studies cited under notes 5 and 12 above.

¹⁸ His major work in this domain is *Textlinguistik. Eine Einführung*, ed. by J. Albrecht, Tübingen, 1980 (1981; 1985), but the main premises are already found in *Determinación y entorno*, loc. cit. (For a confrontation with the alternative trends in Text Linguistics and/or Discourse Analysis, see my *Probleme actuale ale analizei discursului*, *Cercetări de lingvistică*, XXXII, 1987, 1, pp. 63—70).

ÉLÉMENTS D'UNE THÉORIE PRAGMATIQUE CHEZ EUGENIO COSERIU

ELENA DRAGOS

REZUMAT. Elemente de lingvistică pragmatică la Eugenio Coseriu. Evoluția lingvisticii secolului XX coincide, în mare parte, cu gândirea saussureană și post-saussureană, între care studiile lui E. Coseriu în domeniul limbajului în comunicare sînt fundamentale pentru felul cum s-a edificat una dintre cele mai controversate ramuri ale lingvisticii contemporane — pragmatica.

0. En essayant de déceler dans l'oeuvre de Eugenio Coseriu les éléments d'une théorie pragmatique, nous croyons nécessaire de suivre les directions dans lesquelles a évolué la linguistique comme science jusqu'à arriver à ce qu'on appelle actuellement „pragmatique intégrée” et „pragmatique radicale”. Disons dès le départ que le savant de Tübingen a démontré, notamment dans sa *Teoría del lenguaje y lingüística general*, que la linguistique comporte, à part l'étude de la problématique interne de la langue (phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique), une étude parallèle de ce que devient l'unité de la langue dans l'interaction verbale ou communicative. Il souligne maintes fois que: „la «lengua»: como objeto concreto, se «localiza» en el habla, o sea qua se concreta, en el habla y, por consiguiente, se comprueba en esta” (p. 58)¹, car c'est dans la parole (*habla*) en tant qu'activité individuelle que se réalise, le système social, c'est-à-dire que „si se considera un individuo real, que es siempre social, «social» es un concepto mas amplio y comprende tanto lo individual como lo interindividual” (p. 56).

Cette nouvelle focalisation de l'intérêt des linguistes sur l'utilisation du langage dans la communication et donc sur les sciences du langage, inclut aussi la pragmatique linguistique, l'analyse du discours et du dialogue, qui, envisagées du point de vue du traitement de l'information, des procès inférentiels et des règles de la conversation orientent à leur tour vers une linguistique cognitive (Moeschler 1989: 1).

En revenant à la pragmatique, nous croyons que les trois directions qui ont conduit à son édification, à savoir la tradition sociolinguistique représentée par Gumperz et Del Hymes (1972) aussi par Labov (1976 et 1978), la tradition énonciative, initiée par E. Benveniste et continuée par Ducrot (1972, 1980, 1984) et par Anscombe & Ducrot (1983) et enfin la philosophie du langage (Austin 1970,

¹ Nous avons travaillé sur l'édition Eugenio Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Segunda edición, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1967.

Searle 1972, Grice 1975) sont présentes *in nuce* dans la théorie linguistique de Eugenio Coseriu.

Prenons par exemple la sociolinguistique variationniste de Labov, où les déterminations du type *situation* (avec des subdivisions comme *zona*, *ambito* et *ambiente*) sont autant de circonstances qui rendent possible la variation fonctionnelle du sens d'une unité linguistique, d'un signe.

Pour ce qui est de la théorie des actes de langage, Eugenio Coseriu, qui croit comme W. von Humboldt et H. Paul, que le langage est une *energeia* et non un *ergon*, opère, en délimitant l'objet de la linguistique, avec des *actes linguistiques* du domaine de la parole („los actos lingüísticos concretamente registrados en el momento mismo de su producción“, p. 95), car il conçoit les actes linguistiques dans leur dualité: comme faits de *parole* mais aussi comme faits de *langue* (voir infra p. 5), en reconnaissant dans le premier cas l'apport de l'énonciation sans le spécifier cependant en ces termes.

Ne perdant jamais de vue l'usager réel („el individuo crea su expresión en una lengua, habla una lengua, realiza concretamente en su hablar moldes, estructuras, de la lengua de su comunidad“, p. 94), Eugenio Coseriu en vient tout naturellement à la composante pragmatique de la sémiotique linguistique qui met au premier plan le rapport du signe à son usager, essayant aussi de relier le sens et le processus de la signification à l'utilisation de la langue (Parret 1983) dans des situations bien déterminées. Echappé au système, le signifié se voit approprier des individus, devenant ainsi le but d'une théorie qui s'avère non seulement nécessaire mais le principe même qui organise la vie des individus comme entités sociales. Ce qui fait que la pragmatique est conçue aussi comme le domaine des utilisations conventionnelles des éléments linguistiques dans des contextes situationnels bien définis (Mihăilă 1982), le type de contexte décidant du type de pragmatique qu'on va pratiquer.

0.1. Ainsi le *contexte* peut être considéré comme un type de *contexte* qui développe l'étude de la linguistique du texte; la situation «natio-temporelle du locuteur détermine un *contexte existentiel* qui conduit à la pragmatique du même type; le *contexte situationnel*, déterminé par des facteurs sociaux ou sociologiques a, lui aussi, une pragmatique assignée d'une manière spécifique; le *contexte actionnel* donne lieu à une pragmatique centrée sur les actes de langage, et le *contexte psychologique* assure aux intentions, aux désirs et aux croyances du locuteur — conventionnalisés — un caractère mental qui décide des programmes de l'action et de l'interaction verbale, donnant naissance à une pragmatique de type psychologique (Parret 1983).

0.1.1. Les termes *pragmatique* — *pratique* dont on use en parlant de la pragmatique attestent, en somme, la transformation de la pragmatique en une théorie de la compréhension (Parret 1983: 100); la compréhension a une priorité asymétrique sur la production, du moment qu'elle prend en considération la spécificité du processus rationnel de signifier celle-ci, les termes susmentionnés pouvant signifier *but humain défini* et *compréhension* de celui-ci. La sémantique classique, dit Parret (1983: 99), se sert du concept bipolaire de rationalité qui comporte deux volets: la

pensée et la réalité. La pragmatique, au contraire, opère avec un modèle ternaire, le raisonnement n'étant pas déterminé par la relation avec le réel, mais, par l'intermédiaire du concept de *reasoner* (*être raisonnable*) on accède à une convergence entre le locuteur et le récepteur, finalement, à une compréhension identique de la même séquence verbale.

0.1.2. La compétence communicative est, en pragmatique, déplacée du *locuteur* (cas de la grammaire transformationnelle chomskienne) vers le *récepteur*, parce que, la compréhension est orientée, d'une manière heuristique, parce que comprendre la signification des séquences c'est contraindre le langage ou bien, autrement dit, le concept de compréhension est une contrainte sur le concept de langage².

1. Nous avons déplacé la discussion vers une telle pragmatique justement parce qu'elle nous a paru symptomatique pour la conception de Eugenio Coseriu sur le destin de la séquence verbale dans le flux communicatif, dans l'échange interindividuel. Ne se proposant pas de démolir les bases conceptuelles de la théorie structuraliste de F. de Saussure, mais de „l'améliorer“, de la rendre moins tranchante, de l'„humaniser“ même, Eugenio Coseriu (1967: 82), ayant saisi le caractère conventionnel de la célèbre dichotomie *langue* — *parole* y ajoute un troisième élément, *la norme*, qui fait de l'usage (N.B. pragmatiques étudie l'usage — Récanati 1979), quelque chose d'intermédiaire entre la langue et la parole, qui n'a rien à voir avec l'opposition *correct* — *incorrect*, mais l'opposition *constante* — *variable*, cette dernière dépendant de la *situation* (voir *infra*, p. 8). Pour nous, il est assez clair que de la manière *dont on dit* (la manifestation de la norme) dans une communauté dépend, dans une large mesure, la manière *dont on comprend* une séquence verbale. Donc, bien, qu'on ait affirmé que du point de vue pragmatique le problème n'est qu'à moitié résolu chez Eugenio Coseriu (Mihăilă 1982, le fait d'avoir saisi la dynamique, l'interindividualité et le caractère formel du phénomène linguistique dans une perspective pragmatique reste fondamental pour la pensée cosérienne.

1.1. La pererspective pragmatique suggérée par E. Coseriu dérive de l'acceptation de la position de Saussure qui considère la langue comme une institution sociale liée à d'autres institutions sociales mais allant plus loin, elle suppose une interindividualité, avec des règles qui ne tiennent pas seulement au système fonctionnel mais avant tout à la relation avec les locuteurs, ce qui mène inévitablement à la pragmatique, car l'élément qui fixe c'est *la norme*: „la «lengua» como «institución social», ligada a otras instituciones sociales, y que contiene también elementos no funcionales (norma)“ (p. 59). Au sens large du terme de langue (par exemple, la langue roumaine, la langue espagnole, etc.), „la lengua [...] no es sólo sistema funcional, sino también realización normal“ (p. 68).

2. Mais dans *Sistema, norma y habla* il y a aussi d'autres éléments d'origine pragmatique, certains plus évidents, comme, par exemple, le

² „L est un langage de la communauté seulement dans la mesure où les membres de cette communauté comprennent les séquences discursives dans L“.

terme *actes de langage/de parole* qui nous projette dans la pragmatique actionnelle, d'autres suggérés seulement la démonstration étroite en vue d'accréditer le modèle tripartite *système — norme — parole*. Nous croyons qu'ayant l'intuition du caractère individuel et social à la fois de l'acte de langage (les actes se comportant comme des invariants dans des situations appropriées), E. Coseriu signale l'insuffisance de la dichotomie *langue-parole*, et, qui plus est, anticipe sur ce qu'affirmera déjà en 1969 J. Searle (1972: 52): „Ont pourrait encore croire que mon point de vue représente simplement, au sens que *Saussure* a donné à ces termes, une étude de la »parole« plutôt que de la »langue«. Je prétends cependant, qu'une étude appropriée des actes de langage est une étude de la langue (nous soulignons). Et ceci est vrai, pour une raison importante qui va au-delà de la thèse selon laquelle la communication implique nécessairement les actes de langage“. Autrement dit, les actes de langage comptent autant pour des oppositions du système, que pour des variantes de la parole, étant plus proches de ce que prévoira la norme, que J. Searle ne prend pas en considération, mais que E. Coseriu décrit dans les termes suivants: „Colocándonos en el campo del fenómeno lingüístico considerado independientemente de sujeto, producto lingüístico + forma lingüística), descubriremos que hay elementos que no son únicos u ocasionales, sino sociales, es decir, normales y repetidos en el hablar de una comunidad, y que, sin embargo, no pertenecen al sistema funcional de las formas lingüísticas, o sea que ya sobre la base del llamado »producto lingüístico« puede establecerse un *sistema normal*, distinto del *sistema funcional* que se establece en el plano superior de abstracción, el de las »formas lingüísticas«“ (55—56). Notons que selon cette conception la norme ne s'oppose pas à la parole, parce que c'est une abstraction du premier degré dans laquelle se trouve valider la parole, celle-ci étant la réalisation individuelle concrète de la norme qui contient la norme même et, en plus, l'originalité expressive de sujet parlant (p. 97—98). La norme ne s'oppose pas non plus au système, parce qu'elle est la réalisation „collective“ du système qu'elle contient, à côté des éléments fonctionnels non-pertinents, mais normaux dans le langage d'une communauté.

3. Une autre ouverture vers la pragmatique de l'ouvrage mentionné est l'allusion au *discours (oración)* comme unité de l'analyse pragmatique, ouverture normale du moment où l'on opère avec le terme de *parole*. Si *Saussure* affirme que le discours appartient à la parole et non pas à la langue, *Eugenio Coseriu* concède (songeant, probablement à la concaténation des actes de langage dans la construction du discours) que, du point de vue de la structure, comme forme idéale, le discours peut appartenir au système (à la langue) mais, qu'en réalité, le discours tient de la parole, comme réalisation concrète individuelle d'une structure idéale, signalant aussi des phénomènes qui rappellent l'énonciation, un paramètre pragmatique fondamental: „La oración, pues, como todo hecho lingüístico, pertenece a la »lengua« como estructura, como forma ideal, y pertenece, en cambio, al habla, como realización como utilización concreta, individual, de una estructura ideal; pertenece exclusivamente

al habla sólo lo que es expresión informe, carencia de estructura; el anacoluto, los lapsus, las interrupciones" (p. 82).

4. L'étude qui le consacre comme pragmaticien avant la lettre est, selon notre opinion, *Determinación y entorno*. Aristotélien déclaré du point de vue de la manière dont il aborde le problème de l'activité comme *energeia*, comme *activité potentielle* ou comme *produit (ergon)*, Eugenio Coseriu, assimilant aussi la conception de W. von Humboldt sur l'activité linguistique en particulier, conclut que l'action de parler (*hablar*) est considérée en général comme une *energeia*, à la différence du discours qui est toujours une *energeia*. Toujours à une échelle individuelle, mais, cette fois-ci comme produit, la parole devient *texte*: „En lo particular, el hablar como «producto» es, justamente, el texto" (p. 286). Par conséquent, une linguistique de la parole, au sens strict du terme, reposera soit sur la linguistique du texte, qu'il identifie à la stylistique, soit sur l'étude de discours. Mais, la linguistique a besoin aussi d'une linguistique de la parole (*hablar*), comme *energeia*, au niveau universel. Celle-ci sera, selon E. Coseriu, une linguistique descriptive, une vraie *gramática del hablar*, une grammaire indispensable à l'interprétation synchronique et diachronique de la langue, de même qu'à l'analyse des textes (p. 290), car l'analyse des textes ne pourra pas être faite avec rigueur si on ne connaît pas la technique de l'activité linguistique. Donc l'objet de la *grammaire de la parole* (*gramática del hablar*) sera la technique générale de l'activité linguistique. Selon E. Coseriu, c'est de cette technique que tiennent les phénomènes de la *détermination*, en tant qu'ensemble d'opérations³, et l'*entorno* en tant qu'instruments circonstanciels de l'activité linguistique.

4.1. Parmi les opérations de la détermination⁴ qui facilitent le passage du système à sa réalisation concrète, il y en a qui ont un indice pragmatique notable comme, par exemple, la *situation* (sous-opération de la *discrimination*), qui fixe les circonstances spatio-temporelles du discours. On reconnaît, par conséquent, une série de spécificateurs: le pronom personnel, les déictiques (surtout les démonstratifs) qui circonscrivent le discours dans une situation déterminée. En réalité, nous sommes sur le terrain d'une des pragmatiques signalées par St. Levinson (1983: 4) et qui observe la référence explicite du parleur au contexte, réalisée par des déictiques ou par des indexiques (éléments indexicaux).

4.2. Si les opérations de la détermination sont convoquées pour assurer univocité de l'actualisation et de la particularisation du signe, les *entornos*⁵

³ La détermination contrôle quatre types d'opérations: actualisation, discrimination, délimitation et identification, chaque opération développant, à son tour, d'autres opérations. Par exemple, la discrimination dispose de la quantification, de la sélection et de la situation.

⁴ Il existe des langues (la langue latine ou les langues slaves) où les indicateurs de la détermination manquant (par exemple, les indicateurs de l'actualisation, qui se réalise, surtout par des articles), on recourt à des indicateurs *entorno*: *hic liber*, *ova kniga*.

⁵ Le terme *entorno* n'a pas d'équivalent dans la langue roumaine. Même l'auteur de l'étude *Determinación y entorno* l'utilise avec le sens attribué par J. Marias dans la traduction de K. Bühler.

concernent l'activité expressive du discours qui peut se mouvoir entre la simple ambiguïté et l'intention perlocutionnaire (Ferrara 1985: 140), prises en considération par la pragmatique. E. Coseriu classe ces entornos en quatre classes dont les éléments peuvent modifier la signification du discours, à savoir: *la situation, la région, le contexte et l'univers du discours*.

4.2.1. La situation est le spatio-temporel du discours dans lequel il s'est créé et s'est ordonné en étroite liaison avec son sujet conséquent dans la réclamation d'une pragmatique cotextuelle, E. Coseriu distingue aussi une situation médiate, créée par le contexte verbal et illustrée par des noms propres qui fonctionnent comme déictiques exophoriques. Dans le discours agissent aussi les anaphoriques créées par la référence d'inclusion du discours (Goldberg 1977).

4.2.2. L'autre terme, le contexte est analysé du point de vue idiomatique, conformément à l'idée que l'idiome même (la langue) signifie un contexte, avec toutes les informations que le locuteur détient sur lui (situations complexes d'oppositions et d'associations, formelles ou sémantique, des signes, etc.). On distingue aussi un contexte verbal donné par le discours dans son déroulement même, parce que chaque signe a un avant et un après qui peuvent générer des situations intentionnelles comme l'insinuation, l'allusion ou la suggestion. Bien sûr, on y trouve beaucoup d'exemples illustrant le contexte extraverbal avec toutes les circonstances non-linguistiques qu'on perçoit directement ou qui sont connues par les locuteurs: physiques, empiriques, naturelles, pratiques, historiques et culturelles.

4.2.3. Enfin, le sens du discours est donné par tout un système de significations auquel appartient le discours, qui en assure la validité et qui porte le nom d'*univers du discours*⁶: „La literatura, la mitologia, las ciencias, la matemática, el universo, empírico, en cuanto «temas» o «mundos de referencia» del hablar, constituyen «universos de discurso»“ (p. 318). Les affinements apportés à ce concept, plus tard, par la théorie pragmatique, selon laquelle l'univers du discours est défini comme totalité des éléments discursifs qui déterminent la production/réception d'une communication linguistique, d'une énoncé correct du point de vue sémantique, syntaxique et pragmatique (Tuțescu 1983: 93—97). Ces paramètres, étant modelés en étroite liaison avec l'énonciation, sont d'une valeur incontestable et Eugenio Coseriu a prouvé d'une manière exemplaire la force d'une vision générale et entre autres le fait que la parole sous-entend l'énonciation comme fondement des changements de sens.

5. Sans prétendre avoir fourni une vue d'ensemble de l'oeuvre linguistique cosérienne pour décèler tous les aspects que celle-ci pourrait inscrire sous ce qui porte le nom de pragmatique linguistique (nous n'avons mentionné que deux de ses ouvrages les plus connus, *supra*),

⁶ Bien que le terme *univers de discours* soit emprunté par Eugenio Coseriu à Urban, les interférences qui existent entre la sphère notionnelle de ce terme et celle qu'on lui attribue à présent pourront constituer à l'avenir un sujet de méditation pour les chercheurs.

nous pouvons conclure cependant que certains éléments théoriques préfigurent d'une manière assez détaillée certaines dimensions pragmatiques comme on a pu déduire de la discussion ci-dessus, la pragmatique contextuelle est représentée par le mécanisme de la détermination pragmatique existentielle, par l'accent mis sur le paramètre *situation* et la pragmatique actionnelle, par la véhiculation et la caractérisation du terme *acte de langage*. Il y a plus, dans la délimitation du fait de langage, le discours et/ou le texte trouvent leur place, en tant qu'expression ultime de l'analyse linguistique, s'ouvrant vers d'autres horizons, c'est-à-dire vers la sémiotique pragmatique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Anscombe, J. C. et Ducrot, O., 1983, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
2. Austin, J. L., 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.
3. Coseriu, Eugenio, 1967, *Teoria del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
4. Ducrot, O., 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.
5. Ducrot, O., 1980, *Les échelles argumentatives*, Paris, Minuit.
6. Ducrot, O., 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
7. Ferrara, A., 1985, *Pragmatics*, „Handbook of Discourse Analysis“, vol. 2, *Dimensions of Discourse* (T.A. van Dijk ed.), Academic Press, London, Orlando, San Diego, New York, Toronto, Montreal, Sydney, Tokio, p. 137—157.
8. Goldberg, G., 1977, *Syntaxe et types d'énonciation*, „Langue Française“, 35, p. 77—95.
9. Grice, H. P., 1975, *Logic and Conversation*, P. Cole, J. Morgan, I., *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press.
10. Gumperz, J. J., Hymes, D. H., 1972, *Directions in Sociolinguistics*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
11. Labov, W., 1976, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit.
12. Labov, W., 1978, *Le parler ordinaire*, Paris, Minuit.
13. Levinson, St., 1983, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge U.P.
14. Mihăilă, Rodica, 1982, *Paradox or Dilema of Pragmatics*, RRL, XXVII, nr. 4, p. 331—338.
15. Moeschler, J., 1989, *Modélisation du dialogue*, Paris, Hermes.
16. Parret, H., 1983, *Semiotics and Pragmatics: An Evaluative Comparison of Conceptual Framework*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
17. Récanati, F., 1979, *Le développement de la Pragmatique*, „Langue Française“, 42, p. 6—20.
18. Searle, J. R., 1972, *Les actes de langage*, Paris, Hermann.



„FETELE“ COMPRIMĂRII SAU TREI FETE DE LUCIAN BLAGA

CARMEN VLAD

ABSTRACT. „Faces“ of Compression or „Three Faces“ by Lucian Blaga. In this article the author argues that the „compression effect“ (cf. Samuel Levin) can be achieved not only by deletion of syntactic elements, but also by specific semantic configurations. This is the case when a restricted number of semantic marks are reiterated in distinct lexical units through semantic reverberation and meaning accumulation.

„Los textos literarios deben valer como modelos para la lingüística del texto“.

Eugenio Coseriu

1. Argumentele metateoretice cele mai convingătoare și adecvate pentru abordarea *textului poetic* prin instrumentele *teoriei verbale a textului* le-am găsit în studiul coserian, de o remarcabilă densitate ideatică și altitudine conceptuală, intitulat *Tesis sobre el tema «Lenguaje y Poesia»*.¹ Cu autoritatea savantului, Eugenio Coseriu își susține aici una dintre tezele sale fundamentale, anume că *limbajul poetic* nu este un uz lingvistic, între altele, ci este limbajul însuși, adică „realización de todas las posibilidades del lenguaje como tal“ (p. 182). Prin acest mod de a concepe legătura intimă dintre *limbaj*, în general, și *poezie* se justifică în gândirea autorului libertatea, mergînd pînă la necesitate, de a pune analiza *discursurilor poetice* în serviciul *teoriei lingvistice a textului*.

Considerat „como una modalidad superior de lo lingüístico“ (p. 186), textul este singurul „mediu“ în care actualizarea, ca și fertilizarea, tuturor relațiilor de sens, de orice tip, poate avea loc. În perfectă congruență cu ideea menționată, sînt relevate și cîteva importante aspecte ale relației dintre teorie și demersul analitic particularizat, pentru cazul special al textului/discursului poetic, aspecte din care reținem:

a) „Se puede desarrollar una teoría general de las *posibilidades* (s.a. — E.C.) de los textos, pero no un método genérico de interpretación de los textos como *discovery procedure*, pues es imposible decir de antemano qué relaciones de los signos se presentarán como actualizadas en un texto determinado“ (p. 183).

¹ Cf. Eugenio Coseriu, *Tesis sobre el tema «Lenguaje y Poesia»*, in „Lingüística española actual“, I, 1, 1979., p. 181—186.

b) „Todos los «efectos» de un texto resultan del texto mismo (incluidos sus contextos), por las relaciones semánticas en él actualizadas; todos están motivados por el texto mismo (p. 183).

c) „Los textos literarios deben valer como modelos para la lingüística del texto, puesto que representan, precisamente, el tipo de textos funcionalmente más ricos y porque en los restantes tipos de textos hay que especificar las «automatizaciones» («desactualizaciones») que intervienen en cada caso» (p. 184).

2. Găsim, în aceste aserțiuni, argumente solide în favoarea opțiunii noastre analitice inițiale, un text poetic (*Trei fețe*), supus în continuare unei examinări complexe în toate articulațiile sale sintactice, semantice și retorice. Scopul cel mai important al întregului demers va fi acela de a pune în lumină, prin mijloacele analizei lingvistice textuale, sensuri și semnificații poetice, „ascunse” privirii exterioare superficiale, dar, probabil, nu și intuiției poetice (critice).

Refăcând parcursul interpretării, pe urmele etapelor esențiale care au condus la comentariul ce urmează, cititorul acestor pagini va căuta, la rîndul său, o motivare a actului decizional inițial, răspunzător pentru alegerea acestui text ca obiect particular al exegezei. La întrebarea: de ce tocmai *Trei fețe* de Lucian Blaga, vom răspunde prin următoarele constatări preliminare:

(i) textul are o configurație lexico-sintactică emergentă, ușor de sesizat;

(ii) provoacă *imediat* la lectură o „reacție intuitivă de comprimare”;

(iii) prin discrepanța dintre structura (sintaxa) evident poetică și conținutul (semantica) aparent filozofic(ă), meditativ(ă), textul induce în cititor o dilemă interpretativă legată de statutul său tipologic textual.

3. Dacă *analiza* lingvistică, în esență, distruge *obiectul*, descompunându-l, adesea, și în cele mai mici elemente ale materiei verbale (sunetele), *interpretarea*, ca proces inferențial, reprezintă modul de re-compunere a obiectului distrus, pentru a-i reface unitatea, globalitatea. Dar, trebuie să adăugăm că tocmai caracterul ipotetic al reconstituirii obiectului este calea prin care subiectivitatea pătrunde în procesul interpretativ și determină o anume „imagine” a obiectului contemplat, uneori îndepărtată de reprezentarea sa inițială pînă la limita alterității.

Așa cum spuneam, vom examina în continuare textul blagian *Trei fețe*:

1. *Copilul rîde:*

2. „*Întelepciunea și iubirea mea e jocul!*”

3. *Tinărul cîntă:*

4. „*Jocul și-nțelepciunea mea-î iubirea!*”

5. *Bătrînul tace:*

6. „*Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!*”

3.1. Constatăm cu ușurință că la nivel lexical textul se caracterizează prin *concentrarea vocabularului său*, consecință a raportului cantitativ dintre totalitatea unităților lexicale, în număr de 12, și totalitatea cuvintelor ocurente în text, în număr de 24, un raport de 1/2. Pe de

altă parte, cele 12 unități lexicale pot fi repartizate în patru serii de câte trei elemente, ultimele două multiplicăte cu trei — numărul aparițiilor lor în text — astfel:

S ₁ copilul	tinărul	bătrînul	} x 3
S ₂ ride	cîntă	tace	
S ₃ jocul	iubirea	înțelepciunea	
S ₄ meu/mea	este	și	

Primele trei serii conțin, toate, marca semantică (UMAN), specificată, respectiv, prin: [existență umană], [acțiune], [atribut uman]. Prin posesivul *meu* din S₄ marca (UMAN) este fortificată exponențial, atît datorită funcționării sale deictice (implicînd un referent-locutor), cît și coreferinței, succesive, cu fiecare din cei trei referenți exprimați prin numele din prima serie.

Să mai observăm că deși din punct de vedere lexical *joc*, *iubire*, *înțelepciune*, intră într-un mecanism de recurență strictă, în plan textual această reluare nu funcționează ca factor de coeziune pentru că nu este însoțită și de un proces coreferențial. Recurența acestor lexeme îndeplinește aici mai curînd rolul de element de *conexitate*, ca parte a unui dispozitiv *textural* de semnificanți², mai complex.

3.2. În dimensiunea *sintactică* a analizei poemului vom distinge între aspectele frazale, cu implicații poetice, și cele macro-structurale, aparținînd sintaxei compoziționale.

Propozițiile 1—3—5, coincidente cu versurile astfel notate, sînt propoziții simple, asertive, la pers. a III-a, cu structura nucleară narativă (Nume + Vb activ).

Propozițiile 2—4—6, coincidente cu versurile notate astfel, sînt propoziții cu predicat nominal definițional, ale cărui identificări sînt, succesiv, relativizate prin locutorul implicat în forma de ps. I a *posesivului*, locutor diferit pentru fiecare enunț în parte.

Am relevat, astfel, o dublă simetrie a structurii sintactice la nivel frazal, căreia i se adaugă o a treia simetrie realizată, cum se va vedea, în planul celor trei *secvențe textuale* alcătuite din cupluri de propoziții asindetice (1—2, 3—4, 5—6).

În fiecare secvență întîlnim aceleași mărci ale vorbirii directe — două puncte și ghilimele — care în mod obișnuit, într-un context precum cel dat, presupun existența unui verb *dicendi*. Deși *suprimat în expresie*, un asemenea verb al vorbirii este, strict sintactic, recuperabil

² Intr-o manieră categorică și clară J. S. Petőfi and Terry Olivi (*Understanding literary texts. A semiotic textological approach*, in Dietrich Meutsch and Reinhold Viehoff (eds), *Results and Problems of Interdisciplinary Approaches*, Berlin, New York, 1989, p. 190—225) atribuie termenului de *conexitate* sensul de „form of continuousness which is manifest in the constitution of the *significans* component of the text” (p. 203), distingîndu-l atît de cel de coeziune, cît și de acela de coerență. Iar prin *textură* autorii înțeleg „the pattern to be found in the constitution of the text, which arises from the repetition/parallelism of vehiculum elements on any level of the compositional hierarchy or of the categories assigned to these elements” (p. 203).

în structura de adâncime tocmai sub presiunea semnelor grafice (convenționale) ale discursului direct.

Pe de altă parte, în interiorul fiecărei secvențe, construite cu material lexical doar parțial diferit, se produce o *relație cataforică*, similar realizată și cu efecte similare. Schema generală a relației de tip cataforic³ cuprinde o *expresie indicială* (sau în întrebuintare indicială), al cărei referent poate fi identificat doar printr-un context lingvistic co-relativ, și acest context, numit *subsecvent*, ca al doilea component al relației. În textul nostru, cele trei catafore din secvențele 1—2, 3—4, 5—6 prezintă același fenomen de *suprimare a semnificantului*, de astă dată în punctul cataforicului unde, prin eliminarea din lanț a unui demonstrativ neutru ca *asta*, *aceasta* sau a unei expresii ca *ceea ce urmează*, *în felul următor* etc., poziția indicială rămâne vidă. Efectul imediat al acestor suprimări este „o reacție a comprimării”⁴, chiar dacă suprimările sînt recuperabile atît în cazul verbului vorbirii cît și în cel al expresiei indexice.

În secvențele de care ne-am ocupat remarcăm și existența unei mărci (persoana întii din *meu*, *mea*) specifice locutorului și, implicit, unui act interlocutiv. Cu toate acestea, absența receptorului textual și inexistența vreunui indiciu de transformare posibilă a vorbitorului în interlocutor — condiție esențială a oricărui dialog — interzic calificarea secvențelor drept componente ale unui schimb dialogal.⁵ Această constatare este accentuată și de absența legăturilor de tip coeziv (conectori, coreferință etc.) *între secvențe*, atît ca ipotetice replici ale unui discurs dialogic, cît și ca părți ale textului propriu-zis. Ținînd seama de toate aceste rezultate analitice obținute prin examinarea construcției sistemului imanent textual, *interpretăm* secvențele drept „cugetări sonorizate” ale unor protagoniști izolați din punct de vedere comunicativ, iar textul, o juxtapunere de solilocvii.

Dacă *suprimările*, prin concentrarea expresiei, contribuie la comprimarea structurală a textului, unele dintre *simetrii*, atît de numeroase și

³ Pentru analiza *cataforei* am recurs la lucrarea lui Marek Kesik, *La cataphore*, Paris, PUF, 1989, de unde cităm în continuare: „La cataphore peut donc être redéfinie comme relation non structurale d'une expression indexicale (à signifiant zéro éventuellement) avec le (une partie du) contexte linguistique subséquent, telle que ce contexte permet (et est nécessaire à) l'identification du référent de l'expression indexicale” (p. 56).

⁴ În studiul *Analiza comprimării în poezie* (cf. antologia realizată de Mircea Borcilă și Richard McLain, *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981, p. 114—136), Samuel R. Levin consideră că structura lingvistică a unor poeme „implică suprimări de un tip special (suprimări non-recuperabile) și că este tocmai efectul acestor suprimări să provoace un sens și, de aici, o reacție a comprimării” (p. 117). Demonstrația cercetătorului se bazează pe discriminarea competenței lingvistice de competența poetică. Dar, în mod paradoxal, delimitarea nu conduce la anularea unor analogii ci, dimpotrivă, le susține, așa cum se întîmplă în cazul transformărilor de suprimare (recuperabile în „gramatica limbii” și non-recuperabile în „gramatica poetică”).

⁵ Vezi și mențiunea, cu privire la acest aspect, făcută de Felicia Șerban în studiul *Monolog și dialog în poezia lirică — Pseudodialogul*, în vol. *Semiotică și Poetică* (I). Contribuții la studiul dialogului (ed. Carmen Vlad), Cluj-Napoca, Tipografia Universității, 1984, p. 48.

diverse în materia verbală, au un rol decisiv în configurarea acestui text și în globalizarea lui. Toate mecanismele sintactice, ca și fenomenele lexicale consemnate (vezi *supra*, 3.1.), determină, conjugate, o structură textuală de maximă concentrare.

Dar în ipoteza noastră interpretativă, „efectul de comprimare” este și rezultatul unei anumite configurații semantice pe care se edifică textul poetic *Trei fete*, prefigurând un *univers* focalizat în exclusivitate în zona *umanului*, fluidificat însă, cum se va vedea, printr-o dialectică a identității-alterității, a multiplului în unic, a devenirii prin stare.

3.3. Analiza semantică a textului este în măsură să furnizeze suficiente elemente pentru a susține ipoteza noastră de lectură.

Mai întâi, impresia că ne aflăm în fața unui (micro-) univers semantic *esential*, decupat de poet printr-un discurs de maximă concentrare, își găsește suportul în rezultatele analitice ale *conținutului textual*. Acesta se caracterizează printr-un număr *reduc* de mărci semantice, reiterate în unități lexicale distincte prin procesul *reverberației semantice*⁶ și al *acumulării de sens*.⁷ Filtrarea mărcilor semantice din componența cuvintelor textului se produce, în cursul actualizării sensului discursiv, prin selectarea semelor *relevante*, paralel cu „narcotizarea”⁸ altora, considerate minore sau minoritare în ansamblul textual. Procedee analitice pot da seama de prezența, în *Trei fete*, a unui conținut semic investit aici prin mărcile semantice: + UMAN, + EXISTENȚĂ, + MANIFESTARE, + EXPERIENȚĂ, constituind o ierarhie de seme contextuale dominate de marca UMAN.

Pe de altă parte, constatăm că textul manifestă, pe toată durata lui, o izotopie complexă, prin conjuncția sincretică a două conținuturi disjuncte, articulate pe dimensiunea umanului: *natural-biologic* vs *cultural*.

Să reluăm cuvintele de bază din *Trei fete* și să le urmărim în relațiile de sens textual în care sint angajate. Pentru a face mai evidente relațiile, vom recurge la următoarea formă de simbolizare:

$$\left. \begin{array}{l} S^1 \quad S^2 \quad S^3 \\ S_1 = \{a_1^1, a_1^2, a_1^3\} \quad \text{pentru seria: copil, tânăr, bătrîn;} \\ S_2 = \{a_2^1, a_2^2, a_2^3\} \quad \text{pentru seria: rîde, cîntă, lăcea;} \\ S_3 = \{a_3^1, a_3^2, a_3^3\} \quad \text{pentru seria: joc, iubire, înțelepciune,} \end{array} \right\}$$

unde subscriptul identic indică apartenența cuvintelor la aceeași serie, paradigmatic constituită (a_1 sau a_2 sau a_3), iar superscriptul identic a^1 sau a^2 sau a^3) marchează apartenența cuvintelor la același lanț sintagmatic.

⁶ Ecaterina Mihăilă, în *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 80—81, recomandă termenul de *reverberație* semantică pentru „prelungirea analogică” a unor sensuri poetice dintr-un plan semantic în altul.

⁷ Interesante soluții de analiză semantică a textului poetic se găsesc la Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, (cf. în special p. 39—44).

⁸ În procesul interpretării textului „Le lecteur n'explicite donc, de ce qui reste sémantiquement inclus ou implicite, que ce dont il a besoin. En agissant ainsi, il aime ou privilégie certaines propriétés tandis qu'il garde les autres sous narcose” — afirmă Umberto Eco, în *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, p. 109.

În acest fel, devine limpede angajarea fiecărui cuvânt într-o dublă rețea de sens.

Elementele din seriile S_1 , S_2 sau S_3 se caracterizează, fiecare în parte, nu numai prin relația semantică ce le asociază, ci și prin identitate funcțională și pozițională în enunț.

Este ușor de sesizat că în S_1 cele trei cuvinte articulează axa semantică [vîrstă]. În S_2 , în schimb, în compoziția semantică a termenilor; marca [manifestare] (sau [exprimare]), din structura lui *ride* și *cîntă*, devine [comunicare], prin reverberația oximoronică a mărcii [— vorbire] (sau [— exprimare]) din *tăcea*. În S_3 ultima unitate lexicală, *înțelepciune*, este aceea a cărei semnificație determină axa semantică [+ cunoaștere], activizată și în spectrul compozențial conotativ al lui a_1^1 și a_3^1 , printr-o legătură metonimică contextuală.

Această axă semantică / + cunoașterea / este articulată prin cei trei termeni: *joc*⁹ *iubire*¹⁰ *înțelepciune*¹¹ în tot atîtea mărci hponimice, respective: / ludic /, / poetic /, / filozofic /, care, tocmai prin punerea în raport de echivalență în planul discursiv / textual, introduc o nouă izotopie.

Foarte schematic, rezultatele analizei semantice s-ar putea reprezenta astfel:

Serii sintagm.				Articulațiile și axele semantice
	S^1	S^2	S^3	
Serii paradigm.				
S_1	a_1^1	a_1^2	a_1^3	± continuitate (etapă) existență
S_2	a_2^1	a_2^2	a_2^3	
S_3	a_3^1	a_3^2	a_3^3	± exprimare comunicare
				ludic vs poetic vs filozofic
				cunoaștere

⁹ În „Preliminariile” sale la cartea lui Johan Huizinga, *Homo ludens* (București, Ed. Univers, 1977), Gabriel Liiceanu vede în *joc* nu doar „o experiență cu hotare ferme”, ci mai curînd „o dimensiune a existenței, o realitate care debordează granițele copilăriei, invadînd, ca o figură a cărei esență ne scapă deocamdată, întreaga regiune a ființei umane” (p. 6).

¹⁰ Relația dintre actul poetic și cel ludic este formulată în următorii termeni de Huizinga (cf. nota 9): „*Poiesis* este o funcție ludică. Ea se destășoară într-un spațiu de joc al minții, într-o lume proprie pe care și-o creează mintea, o lume în care lucrurile au alt chip decît în „viața obișnuită” și sînt legate între ele prin alte legături decît prin cele logice” (p. 197).

¹¹ Nici *înțelepciunea* nu este străină de cunoașterea ludică și de cea poetică, așa cum remarcă același cercetător. Johan Huizinga, constatînd că „uniformitatea culturii arhaice reiese din competițiile pe tărîmul cunoștințelor și al *înțelepciunii*” (p. 179) și că „iubitorul de *înțelepciune*, începînd din cele mai vechi timpuri și pînă la ultimii sofști și retori, apare ca un luptător tipic” (p. 193).

Săgețile marchează existența relațiilor de sens dintre elemente, iar orientarea lor exprimă direcția în care se produce presiunea semantică de la un cuvânt la altul. Se poate observa cum rețeaua complexă de legături, directe și indirecte, contribuie la coerența textului printr-un proces de „scurgere”, de fluidificare a sensului său.

4. Este momentul să ne întoarcem la titlul poeziei, al cărui sens nu ne-a preocupat pînă aici, în mod deliberat. Examinîndu-l acum, constatăm că există cel puțin două posibilități de interpretare, determinate de „punctul” în care plasăm accentul tematic în sintagmă: fie pe centrul său nominal, *fete*, fie pe determinantul adjectival, *trei*.

Alternativa accentuării celui din urmă cuvînt conduce la o interpretare a textului îndepărtată de macro-topicul sau semnificația lui globală.

Dimpotrivă, accentuarea substantivului „fete”, cu sensul de *formă, aparență*¹², atenuează tentația partiției prin „trei” și este convergentă cu ideea unei perpetue sincronizări a „vîrstelor” în devenirea lumii umane. Pentru această interpretare pledează toate aspectele verbale textuale, de la sensul formelor gramaticale (prezentul absolut al verbelor, sensul generic al articulării definite), pînă la sincrètismele semantice și simetriile compoziționale.

În semnificația globală a poemului, *Homo ludens*, *Homo loquens* și *Homo sapiens* nu reprezintă trei entități distincte, ci trei „măști”, componente fundamentale ale ființei culturale unice, indivizibile, în perpetua sa pendulare între cunoașterea primordială, prin joc, și comunicarea fundamentală, prin tăcere.

¹² Cf. *Dicționarul limbii române*, tom II, parte I, București, 1934, s.v. *Față* II, Fig. 1°.

LUCIAN BLAGA ȘI „DUHUL NOSTRU ETNIC“

ION ȘEULEANU

RESUMÉ. Blaga et „notre esprit ethnique“. L'étude se propose de mettre en évidence quelques caractéristiques du spécifique ethnique roumain, tel qu'il apparaît dans les écrits de philosophie de la culture de Lucian Blaga.

Le poète-philosophe considère que l'ethnique roumain, en tant qu'expression d'une matrice stylistique, de déterminantes stylistiques, envisagées comme puissance créatrice, est caractérisé par la préférence de catégories de l'organique, par la conception „sofianique“ de la réalité, le sens de la mesure et du tout la discrétion et le sentiment du pittoresque, le penchant vers le beau, etc.

On doit remarquer que Lucian Blaga formule ses conclusions surtout à partir de l'étude attentive de la culture, de l'art et de la poésie populaire.

„Autorul *Laudei somnului*“, nota undeva Vladimir Streinu, „este pînă astăzi singurul nostru poet care din oglindirea în istorie a ideii de neam, a extras chipul ideal și linia statornică a identității noastre“¹. A identității noastre culturale situată sub zodia fecundă a creației, căci aceasta, creația adică, înțeleasă ca revelare, reprezintă în viziunea filosofului-poet nu doar o valoare de căpătii, ci și „faptul cel mai autentic al oricărei activități umane“². „Într-un sistem în care mai e posibilă creația“ — scrie Lucian Blaga —, „valoarea cea mai înaltă e creația“³. Fiind în interiorul unui asemenea orizont, noi românii sîntem hărăziți întru creație, căci „Dacă nu ne mint toate indiciile, destinul nostru e împletit într-un sistem în care creația e permanent posibilă și în care valorile spirituale au, în consecință, o irecuzabilă orientare creatoare. Dacă nu ne înșeală toate semnele, sistemul existențial în care ne găsim prin restricțiile cu care ne supune și prin drumurile prin care ne îndreaptă, ne constrînge autoritar și patern la o slujbă demiurgică, pe care o îndeplinim după indicațiile înscrise în anatomia duhului nostru, indiferent că o știm sau nu o știm“⁴.

Cum se poate observa, Blaga afirmă aici, așa cum o va face în ne-numărate locuri din opera sa, existența unui potențial cultural, practic nelimitat, a unor potențe creatoare cu totul excepționale, izvorînd dintr-o spiritualitate nu numai de mare străvechime, ci și profund originală,

¹ Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. II, București, E.P.L., 1968, p. 86.

² V. Muscă, *Specificul creației culturale românești în cîmpul filosofiei*, în *Lucian Blaga — cunoaștere și creație*, Culegere de studii, București, Ed. „Cartea Românească“, 1987, p. 496.

³ L. Blaga, *Trilogia cunoașterii*, în *Opere 8*, București, Ed. „Meridiane“, 1983, p. 544.

⁴ *Ibidem*.

care închide în sine conturile unui profil etnic și ale unui destin ontologic singular, inconfundabile.

Care ar fi, după Blaga, liniile de rezistență ale etnicului românesc și deci, ale „profilului spiritual al poporului român”? În primul rând, așa cum spuneam, un nedezmîntit spirit creator, o cuceritoare spontaneitate, o discreție și un echilibru sufletesc exemplare, un simț estetic și o aplecare către frumos aproape irepresibile, în sfîrșit, un suflet sfîșiat de dor, tînjind mereu după ceva care e și parcă nu e, greu definibil, greu accesibil. E vorba, așadar, de o spiritualitate de care se face responsabil acel „nucleu iradiant și consistent”, care este matricea stilistică și, mai edificator, dincolo de ea, „determinantele ei stilistice”, în postura lor de potențe creatoare. Atemporală și germinatoare de forță creatoare, matricea stilistică este în viziunea lui Blaga aceea substanță „neatinsă de contingențe, vremelnice și istorice”. Consonînd cu identitatea cu sine însăși a românismului în cursul veacurilor⁵, ea își pune pecetea asupra „duhului nostru etnic”⁶, contribuind irevocabil la definirea noastră ca popor, la singularizarea noastră printre celelalte etnii, întocmai ca „sîngele și graiul”. În fine, iată, nu ne lasă inima să renunțăm la nici una din memorabilele formulări ale lui Lucian Blaga, matricea stilistică, imuabilă și perenă fiind, reprezintă moștenirea noastră de „omenească veșnicie” și se instituie, în fapt, în accepțiunea filosofului și poetului, în „singura noastră mare «tradiție»”.⁷

Între matricea stilistică și tradiție s-a instaurat un raport de congruență. Pentru că așa cum matricea stilistică poate fi reperată drept tradiție, și tradiția poate fi receptată ca matrice stilistică „în stare binecuvîntată ca stratul mumelor”⁸. Nici ea nu e „vizibilă”, nici ea nu are un caracter temporal (e dincoace sau dincolo de temporalitate), nici ea nu îngăduie, zice Blaga, „decît o formulare metaforică sau metafizică”. Veșnică „precum frunza verde”, tradiția „face parte din logosul inconștient”⁹ și ne-a însoțit dintotdeauna pe acest „pămînt de cumpănă” aflat la răscrucea marilor civilizații, la jumătatea drumului dintre Apus și Soare Răsare.

Dominantele stilistice ale tradiției, recte ale matricei stilistice, ni se revelează sub forma unor potențe creatoare infinite, a unor virtuți ce se materializează în creații inegalabile în arhitectură, artă populară, în cadrul literaturii orale. Ele reflectă, fără îndoială, un „fel de a fi”, o viață înzestrată cu anume inalterabile orizonturi lăuntrice și care „se hrănește dintr-un sentiment specific structurat al sorții”¹⁰; în sfîrșit, oglindesc un suflet „modelat în zarea spațiului mioritic”, a unui orizont spațial ondulat (deal-vale-deal-vale) și al unei înaintări în timp nu mai puțin legănătă, marcate de un acut sentiment al destinului, trăit și el, tot

⁵ L. Blaga, *Intermezzo*, în Lucian Blaga, *Trilogia culturii, Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii*, București, E.I.U., 1969, p. 223.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 194.

ca undulare permanentă, „ca o alternanță de suișuri și coborîșuri, ca o înaintare într-o patrie siderală“¹¹.

Lucian Blaga stabilește și alte asemenea determinante stilistice, precum preferința pentru categoriile organicului, receptarea și mai apoi transfigurarea „șofianică“ a realității. Năzuința formativă menționează un cercetător, „se conturează și e activă îndeosebi ca orientare spre forme geometrice și stihiale, aceasta într-un chip organic atenuat. Adăugăm mănunchiului o invincibilă dragoste de pitoresc și de asemenea un foarte vădit simț al măsurii și al întregului. Pentru rotunjirea complexului spiritual să mai notăm că toate determinantele se realizează oarecum sub surdină: parcă în izbînda lor se pune un mare friu: totul se înfăptuiește cu un uimitor simț pentru nuanță și cu tot atîta simț al discreției“¹².

E momentul să precizăm că, așa cum se știe, Lucian Blaga a ajuns la această atență radiografiere a spiritualității românești pornind, în principal de la cultura noastră populară, pe care o urmărește în multitudinea fațetelor ei. Arhitectura caselor, ornamentica, portul popular, cîntecul și dansul, proverbul, poezia și, nu în ultimul rînd, credințele și superstițiile, miturile și eresurile sînt supuse unui examen răbdător și nu mai puțin pertinent, ele fiind chemate să dea seama de coordonatele acestei spiritualități, de elementele care o diferențiază în contextul culturilor europene și o singularizează irevocabil ca spiritualitate adînc originală. Și, totodată, ne convinge de ceea ce îndeobște a fost numit „profilul spiritual al poporului român“, ca reflex al unui stil de viață de „o incomparabilă distincție“.

O primă asemenea dominantă stilistică ce ar delimita felul nostru de a fi în univers și care traversează întreaga noastră cultură populară este dragostea de pitoresc. Ea ține, zice poetul, de „psihologia abisală“ și însoțește „fiecare pas al țaranului român“, probînd o netăgăduită „concepție estetică despre rosturile vieții și, oricum, o oarecare neglijare a intereselor economice (Blaga spune mai elegant: țaranul român nu pune accent pe climatul intereselor economice), ceea ce-l face să viețuiască mai mereu în zarea frumosului, a imaginației, a miraculosului și a „poveștii“ și, nu o dată, a gratuitului împodobindu-și existența cu un „belșug de inutilități“, dar totdeauna într-un soi de respect aproape „religios față de fire“. Simțul pitorescului se întvede în tot ceea ce gîndește ori imaginează, ori creează țaranul român, de la metafora încifrată în „cîntec și descîntec“, la culoarea veșmîntului popular ori a frescei, la „fantezia superstiției“ și pînă la fiorul metafizic și înălțimea de gînd ale unor parerii.

Atracția spre pitoresc, dovadă certă a unui non-conformism genuin care respinge dogma de orice fel și echivalînd uneori cu o anumită dezordine, este însă rezonabil contracarată de o „înfrînare“, de o „discreție“ cu efecte structurante, care asigură un binefăcător echilibru: „Poporul românesc“, comentează Lucian Blaga, „e fără îndoială îndrumat

¹¹ D-tru Ghișe, *Valorificarea-dimensiune necesară a construcției culturale*, în *Lucian Blaga-cunoaștere și creație*. Culegere de studii, București, Ed. „Cartea Românească“, 1987, p. 18.

¹² *Ibidem*, p. 18—19.

dintru adîncul său spre pitoresc. El pune totuși în această patimă a lui o măsură, un ritm și un duh atît de degajat, ca niciunul dintre toate neamurile înconjurătoare¹³.

Ornamentica populară ca și pictura icoanelor pe sticlă verifică și ele intuițiile, nu ne sfiim să le numim geniale, ale poetului privind dominantele stilistice, matricea spiritualității românești. Și în cadrul acestora (al ornamenticii și al picturii) vom întîlni o superioară distincție, un echilibru și o măsură evidente și, desigur, o linie stilistică probînd niște subtile „interferențe de tendinți polare”¹⁴. Există, remarcă filosoful, referindu-se la pictura țărănească, „o năzuință stihială și hieratică”, dar căreia anonimul zugrav îi contrapune imediat o „tehnică organică” ce îngăduie „abateri și iregularități”, umanizînd astfel elaboratul artistic nou zămislit. Nu este deci decît o uimitoare intuiție despre sensul artei, despre esențele ei ultime. Iregularitățile și imperfecțiunile de care pomenește Blaga nu fac decît să însuflețească produsul artistic (minunile ce ies din mîna țaranului) și astfel „stîngăcia încetează de a mai fi stîngăcie, fiind ridicată la rang de noimă”¹⁵. Discreția de care amintea în cîteva rînduri Blaga, se însoțește în viziunea sa cu un desăvîrșit simț al nuanței. Ambele atribute sînt omniprezente, fiind detectabile în culorile stîlșe utilizate în împodobirea obiectelor de port, în „rarefiatul” caracteristic ornamenticii, în muzica și poezia populară, unde propensiunea pentru „tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare nuanțare” a stărilor sufletești se relevă ascultătorului sau cititorului cu mare limpezime.

În ce privește poezia folclorică „bogat înflorită cit vegetația unei lumi întregi”, ea manifestă o remarcabilă înclinare spre nuanță. Blaga deosebește în cuprinsul liricii populare, mai ales cîteva „stări de nuanță”, dintre care cele de dor, de urît și de jale sînt tipic românești. Cit despre „starea <dor>”, Blaga subliniază că ea este „așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea ține pînă și vocala și consonantele înșile ale cuvîntului <dor>”¹⁶.

Cîteva pagini din *Trilogia culturii* sînt consacrate de Lucian Blaga analizei „spectrale” a dorului. Ele sînt de o densitate extraordinară încît fac aproape inutile reflecțiile comentatorului. Dorul, crede poetul, „e socotit cînd ca o stare sufletească învîrtoșată, ca o ipostazie, cînd ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, cînd ca o vrajă ce se mută; cînd ca o boală cosmică, ca un element invicibil al firei, ca un alter ego, ca o emanație material-sufletească a individului”¹⁷.

Deși cîntărețul popular „se închină” dorului, „se luptă cu el”, „îl transmite”, „îl primește”, „îl macină”, „îl seamănă”, nu se poate, susține Blaga, vorbi propriu-zis de o personificare a dorului, așa cum au pretins unii exegeți. Procesul e mult mai subtil, mai rafinat și mai complex fiind vorba, mai degrabă, de o „ipostazare” a acestei stări greu definibile și

¹³ L. Blaga, *Op. cit.*, p. 195.

¹⁴ *Ibidem*, p. 215.

¹⁵ *Ibidem*, p. 216.

¹⁶ *Ibidem*, p. 218.

¹⁷ *Ibidem*, p. 219.

aproape imposibil de comprimat în cuvinte. Prin „obiectivare ipostatică“, poetul popular se ferește și, totodată, se delimitează de ceea ce Blaga numește „efuziunile sentimentalismului“ și de „ariditatea alegorismului“¹⁸, de excese, și-l menține pe acesta, pe poetul anonim, adică, în cadrele aceluia „duh al nuanței și al discreției cumpătări, propriu creației poporului nostru“. Starea de dor nu afirmă prin urmare, decât „o ipostază românească a «existenței» umane“).¹⁹ Pentru român, existența nu înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât „dor“, adică „aspirație trans-orizontală, existență care în întregime se scurge spre «ceva»“.²⁰ Dorul ar trebui deci, înțeles ca năzuire, ca perpetuă tînjire către ceva ori după cineva și poate că nu e altceva ori este doar o stare apropiată, de acel farmec dureros de dulce intuit în mod genial de marele Eminescu.

Nu putem încheia aceste pe cit de succinte pe atât de umile însemnări ale noastre decât cu niște cuvinte profetice de-ale celui „mut ca o lebădă“, care sfîrșind unul din capitolele *Trilogiei culturale* se simțea dator să ne avertizeze: „Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrici stilistice românești. Latențele ei, întrezărite, ne îndreptătesc la afirmațiunea că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temerea de a fi dezmințiti, este că suntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără de a săvârși un atentat împotriva lucidității este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mîne un colț de pămînt. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa, manevrați de iluzii, este mîndria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din cînd în cînd, ca o scînteie și asupra creștetelor altor popoare. Restul e ursită“.²¹

A venit vremea să împlinim profetia marelui ardelean, care a fost poetul de la Lancrăm. E timpul să ne dedăm „risipei“, fără însă a strivi „corola de minuni a lumii“.

¹⁸ *Ibidem*, p. 221.

¹⁹ *Ibidem*, p. 221—222.

²⁰ *Ibidem*, p. 222.

²¹ *Ibidem*, p. 258; operei filosofice și poetice a lui Lucian Blaga i-au fost consacrate numeroase exegeze, unele de certă valoare. Cităm două dintre acestea, meritorii, aflate în relație directă cu problematica abordată de noi în articolul de față și pe care cititorul este îndemnat să le consulte, spre folosul său indiscutabil: I. Opreșan, *Lucian Blaga și transsubstanțierea estetică a culturii populare*, în *Izvoare folclorice și creație originală*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970, p. 171—249; Alexandru Teodorescu, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Iași, Ed. Junimea, 1983. (180-184), p. Le-am avut mereu în vedere în construirea demersului nostru critic.

LUCIAN BLAGA: COSMOSUL — LACRIMA

V. FANACHE

RÉSUMÉ. Le cosmos — larmé. Le monde de la poésie de Blaga institue une cosmologie dans la constitution de laquelle se trouvent transfigurés la terre et l'eau, le feu et l'air. A' la manière de Saint John Perse, le poète roumain contemple les éléments primordiaux dans leur frémissement mythique consubstantiel aux plus diverses manifestations de l'existence. Le motif de l'eau a dans cet univers une fonction originaire de „larme cosmique“, se trouvant en secrète connivence avec la larme de l'homme.

Referindu-se la poetica propriului său „stil de ansamblu“, Blaga dezvăluie rolul pe care îl atribuie imaginilor vizionare, încărcate cu o necesară sarcină mitică. Când un cuvânt atinge rangul unei astfel de funcții metaforice, el se pătrunde de nostalgia arhetipului, șansele cele mai mari, în acest joc imaginar, avându-le cuvintele generate de transfigurarea elementelor considerate din totdeauna a sta la baza existenței, țărîna, focul, văzduhul și apa.

Fenomen originar și forță paradigmatică, înșinuată în toate formele existenței, apa constituie în universul blagian numitorul poetic al unei uimitoare constelații de imagini, al „firavului“ izvor tors de parce în spațiul Lancrămului și al „tainei marilor ape“, al puterii magice, mîntuitoare, pe care îl dă băutul apei, act de remanentă simplitate: „și apa la gură s-o duci, precum o putere, pe care, mai înainte de a fi a ta, o sâruiți“ (*Tablele legii*) și al setei de transcendent. Umbra lui Dumnezeu, spune poetul, „poți s-o bei în chip de apă“ (*Umbra lui Dumnezeu*). Starea de umblet, de căutare, atît de proprie lirismului blagian, își află una din motivații în aspirația spre mitica apă vie, originară, vindecătoare tristetei metafizice.

În complexa proliferare a imaginilor acvatică omul însuși, printr-un transfer figurativ, se simte analog unui izvor („murmură viața în mine ca un izvor“ — *Nu-mi presimți*), iar inima îi amintește de o scoică în care „prelung și neînțeles răsună zvonul unei mări necunoscute“ (*Scoica*). Originea acvatică a inimii transpare din forma ei — o scoică — din sonoritatea asemenea unui val lovindu-se de țărm — „Femeia, ce mare porți în inimă și cine ești?“ (*Dorul*) și din harul de a izvorî lacrimi. Lacrima este în viziunea lui Blaga începutul purtînd emblema acvatică, semnul intrării într-un univers damnat. Dacă izvorul, fîntîna, marchează desfășurarea emergentă în infinitatea lumii, lacrima semnalează faptul de a fi în lume al omului, destinul său consumat în suferință, similar, cum vom vedea, absolutului însuși: „cînd izgonit din cuibul veșniciei / întîiul om / trecea uimit și-ngîndurat prin codri ori pe cîmpuri, / îl chinuiau muștrîndu-l / lumina, zarea, norii — și din orice floare / îl săgeta c-o amintire paradisul — / și omul cel dintîi, pribeagul nu știa să plîngă

/ ... / Și-atunci Milostivul într-o clipă de-ndurare / îi dete lacrimile“ (*Lacrimile*). Izvor al inimii, lacrima simbolizează laolaltă darul divin, mărturisirea trecerii omului prin lumea tristeții, fără leac și dovada apartenenței sale acvatice: „Rod al inimii, de apă, crește lacrima-n pleoapă“ (*Noembrie*). Lacrima cumulează însușirile unui semn cu multiplă deschidere semantică. Ea se afirmă în primul rînd ca un simbol de relație a omului cu divinul (cu absolutul), cu apa, cu alte forme ale naturii din preajmă („vîntul lacrima mi-o gustă“), în fine, cu starea în care se află. Produs al inimii, semn viu, lacrima se supune îmbătrînirii, „numai lacrima îmbătrînește în noi“, spune poetul (*Ce îmbătrînește-n noi?*). Lacrima poate muri chiar înaintea omului: „Din gîne ape moarte mi se preling“ (*Amin-tire*). Impasul existențial se manifestă în plînsul fără lacrimi ori cu lacrimi împrumutate, el denotă un peisaj interior secătuit, deșertul lăuntric: „Mi-au secat pleoapele / Și-n inimă apele / ... / Plîng spre zarea dorului / cu lacrima norului“ (*Cîntecul călătorului în toamnă*). Dar lacrima omului se înfățișează în al doilea rînd și ca simbol al similitudinii cu alte nivele de existență, extraumane. Expresie acvatică, lacrima este concomitent și un mod de exprimare a lucrurilor ce ne-nconjoară, a norilor și a stelelor, un simbol cosmic: „Bate-o inimă în lucruri? / Fără ochi se uită-n lume / purtătoarele de tîlcuri / născătoarele de lacrimi“ (*De rerum natura*). Soarele însuși e lacrimă divină: „Soarele, lacrima domnului / cade în mările somnului“ (*Asfîntit marin*). Lacrima ființei umane, lacrima Domnului, lacrimile lucrurilor izvorînd din adîncurile pămîntului și din înaltul cerului sînt, așadar izomorfe, revelații ale apei originare, desfășurate într-un cosmos confratern. În al treilea rînd, lacrima imaginată de Blaga închipuie totalitatea universului, e simbolul transcendentului și al lumii date, elementul comogonic primordial, sugerat de poet prin metafora „Lacrima Mare“. Nu o „materie a disperării“, cum o numea Bachelard și nici produsul pasager exclusiv uman, această *Lacrimă Mare* închide veșnicia spațio-temporală, ea constituie sfera sau roata, esențial tragică, în care omului îi este dat să-și împlinească rostul de ființă căzută. Parmenide vorbea, întîiul, de sfericitatea absolutului, atribuindu-i și calitatea de ființă transcendentă: „*Totul e plin de ființă ... ea este împletită în toate părțile ei așa ca masa unei sfere perfect rotunde, egală în toate direcțiile față de centru*“. Relevarea sferei primordiale, la Blaga, drept lacrimă statuează dintr-o dată nu numai o formă, dar și o stare ontică, acea nelimitare în tristețe, de unde derivă inclusiv vectorul metafizic al „bocetului“ intrinsec discursului său liric. Corola de minuni, bolta cerului, apele care oglindesc înaltul, cercul vetrei, roata etc. sînt alcătuitoare de sfere concentrice, variante ale sferei arhetipale, acea enigmatică *Lacrimă Mare*, din care descind și spre care se îndreaptă toate formele de existență. Foc și apă, patimă și plîns, egală a toate, ființă și neființă, corporalitate și neant, *Lacrima Mare* însumează cîntecul universului, comunicare orfică a tragicului primordial: „Toate drumurile duc / unde-i raiul vîntului, dragostei, cuvîntului, / Toate drumurile duc / către Joia focului / spre amiaza locului, / unde arde patima / unde cîntă lacrima. (*Toate drumurile duc*). În infinitul veșnic al Lacrimei Mari, omului îi este dată veșnicia propriei sale condiții tragice, cu mereu re-luatele

încercări compensatorii, alinătoare: „... știu o veșnicie ce se numește Lacrima Mare / și alta alinătoare: leagăn pe mare“ (*Veșnicii*). Lacrima Mare, metaforă a totalității căzute și leagăn pe mare, metaforă a omului obsedat de imersiunea în adâncurile matrice polarizează absolutul sferic și nostalgia existențială, comuna lor tristețe metafizică. Omul însuși reprezintă o sferă a nimicului și a totalității, al cărui „cer“ (simbol al transcendenței) e lacrima născută din propriu-i plins: „Suflete, prund de păcate, / ești nimic și ești de toate. / Roata stelelor e-n tine și o lume de jivine. / Ești nimic și ești de toate / aer, păsări călătoare, / fum și vatră, vremi trecute / și pământuri viitoare. / Drumul tău nu e-n afară, / căile-s în tine însuși. / Iară cerul tău se naște ca o lacrimă din plinsu-ți.“ (*Suflete plin de păcate*).

Întinsele ape ale mării alcătuiesc împreună cu fîntîna, cu izvorul, cu riul ori cu lacrima omului un tot (Bachelard numește marea un „corp de lacrimi“), expresiile simbolizante ale aceleiași materii umide, *Lacrima Mare*, în ciclul ei metamorfoză, începutul, curgerea, starea somnolent-agitată și întoarcerea la obîrșie. Oricare din formele de întrupare ale „Lacrimii mari“ presupune un moment al neîntreprupei devenirii ciclice, riul e precedat de izvor și urmat de toate celelalte semne acvatice. În ordinea imaginarului, diferitele înfățișări ale apei-lacrimă se deschid unor semnificații ambigue; ele sugerează simultan dorința și neliniștea, o împlinire și o implacabilă determinare. Dincolo de o formă, izvor sau lacrimă a omului, apa cade, curge, se pretează unei simbolizări, parcurse de un sens melancolic. În această repetabilă metamorfoză necesara țintă, locul sfîrșitului (marginea) și al unui nou început e deținut de imaginea mării; semnificația mării numește asfințitul, capătul ciclicității: „se poartă riul către mări“ (*Încăodată*); sau: „un riu prin gene vede marea în depărtare“ (*Marea cascade*). În formularea lui Bachelard, marea e moartea apei: „apa curge mereu, apa cade mereu, ea sfîrșește mereu în moartea sa orizontală“ (G. Bachelard). Marea e semnul acestei morți mai exact spus și în spiritul limbajului blagian, această cădere în somnul regenerativ (poetul vorbește de „mările somnului“), urmat de renașterea vieții. De fapt, marea semnifică moarte aparentă și într-o privire mai adîncă „marea primește o a doua semnificație, ea este simbolul corpului matern, loc de naștere, de transformare și renaștere, stare tranzitorie între posibilul informal și realitatea formelor diverse“, „muma“ viitoareii lacrimi (Gilbert Durand). Pentru Blaga, marea e marginea și începutul lacrimii, țărmul în fața căruia se încheie drumul ființei umane și se pregătește un altul, încheierea unei aventuri existențiale și prefigurarea alteia: „O, aventură, și altele! / Inimă, strînge pleoapele! (*Asfințit marin*). Aventura spre marea-mormînt preface ființa în leagăn — „leagăn pe mare“ — „corabie“ — „corabia mi-e trup și frunte“ — un ciclu de versuri poartă titlul generic „Corăbii cu cenușă“, așadar în imagine eufemizată a morții. În convergență cu imaginarul blagian, insula lui Ulise are funcția de spațiu al intimității, regăsit după încheierea aventurii pe întinsele ape ale mării, ea e un simbol amniotic (Durand), cercul sacral, necesarul mormînt, în măsură să determine reînceperea fascinantei călătorii. Înainte de a repeta drumul pe mare,

Ulise din poemul omonim al lui Blaga trece prin faza inițiativă de „necuvînt“ și uitare, se scufundă mental în stratul mumelor ca să asculte moartea și frumusețea „lucrînd“ la viitorul său destin. Revenirea în insula natală semnifică momentul sfîrșitului: „Catargul putrezește la margine de timp, / acolo între Hades / și-acele culmi în nimb. / Nu m-amăgește ceasul / să număr nestemate, / nici nu mă cheamă-n urmă furtuni și vrăji uitate / ... / Dar pe liman ce bine-i / să stăm în necuvînt — / și, fără de-amintire / și ca de sub pămînt, / s-auzi, în ce tăcere / cu zumzete de roi frumusețea și cu moartea / lucrează pentru noi.“ Aceeași absorbire în adîncul acvatic, tainică și bivalentă atracție ființă/neființă în *Noapte la mare*. Aici, alunecarea îmbracă forme pe cît de implacabile pe atît de alinătoare, cum spune poetul, ea se desfășoară sub puterea unui magnetism irepresibil stăpîn peste lucruri, îndreptîndu-le unele spre celelalte, condiționîndu-le de fapt unificîndu-le într-o individualitate metafizică, o ipseitate, nu alta decît *Lacrima Mare*, spațiul sferic, transparent — întunecat, al încreatului și al proliferării vieții: „Valul mai bate, același / ... / Murmură dor de pereche / patima cere răspuns / Ah, mineralul în toate / geme adînc și ascuns. // Sarea și osul din mine / caută sare și var. / Foamea în mare răspunde, crește cu fluxul amar“.

Cosmosul imaginat de Blaga, analog lacrimii, nevăzuta și mereu prezenta *Lacrimă Mare*, stîrnește lacrima omului, dar și întreaga diversitate acvatică, panoramicul tablou al plînsului universal. Fenomenologicul lacrimal lasă calea deschisă spre imaginea idee și dacă, în propria sa filosofie a culturii Blaga s-a referit, de exemplu, în satul-idee sau la Eminescu-idee, aici în discursul său liric, Blaga întrevide în lacrima omului umbra lacrimii idee, a cosmosului-lacrimă.

Simbol al genezei și al căderii muzical estompate în plîns niciodată vindecabil, cosmosul-lacrimă își revelează „sunetele“ în nesfîrșita „bună vestire“ și în cele mai neașteptate hotare, precum în toponimul Lancrăm, aici pentru a predestina parcă mirabila „potecă a patimei“, locul de început al „lacrimilor fără leac“, prelinse din versurile marelui poet: „Sat al meu, ce porți în nume / Sunetele lacrimii, / La chemări adînci de nume / în cea noapte te-am ales / ca prag de lume / și potecă patimei“ (9 mai 1895).

DE AMICITIA: LUCIAN BLAGA — ION BREAZU — CONTRIBUȚII DOCUMENTARE PRIVIND DRAMA: *CRUCIADA COPILOR*

MIRCEA CURTICEANU

RÉSUMÉ: De amicitia: Lucian Blaga — Ion Breazu — Contributions documentaire concernant le drame *La Croisade des enfants*. Ayant sélectionné de leur correspondance impressionnante, entretenue durant deux décennies, un nombre de lettres, dont plusieurs inédites, ayant comme objet de discussion le drame *La Croisade des enfants*, notre présente communication vient compléter, avec des détails importants et significatifs, les données d'histoire littéraire, en offrant, en même temps, le témoignage d'une amitié exemplaire, basée sur le respect réciproque.

La 2 martie 1926, după ce luase cunoștință de primele articole ale serialului publicat de Ion Brează în coloanele *Cosinzenei*, în care tânărul critic ardelean își manifestase entuziasmul față de opera poetică a autorului *Poemelor luminii*, Lucian Blaga îi scria, într-o epistolă care marchează începutul vastei lor corespondențe totalizând 166 de scrisori, întreținută timp de două decenii, următoarele rânduri:

„Iubite domnule Breazu,
am citit cu deosebită plăcere studiul critic ce-l publici în *Cosinzeana* asupra „operei mele poetice“ (...) Sunt în studiul d-tale lucruri pe care încă niciunul din recenzenții mei nu le-a observat, sau n-au voit să le observe. Unui critic îi trebuie în primul rând dragoste pentru obiect. Și d-ta o ai. De aceea ești chemat să faci critică pozitivă, care în loc de a dărîma (o operație totdeauna ușoară!) ajută înțelegerea unei opere.“

După cum se știe, previziunea lui Lucian Blaga, care intuise de la primele rânduri ale studiului lui Ion Breazu o calitate esențială a scrisului acestuia, calificată „dragostea pentru obiect“ s-a confirmat de-a lungul anilor, aprecierea blagiană putînd fi multilateral argumentată; iar cînd „obiectul“ a fost opera lui Lucian Blaga, „dragostea“ a atins, întotdeauna, cotele cele mai înalte.

Ne vom strădui acum, o dată în plus, să probăm această profundă înțelegere și apreciere a operei lui Lucian Blaga, constantă în întreaga activitate de critic a autorului serialului din *Cosinzeana*, selectînd din impresionanta lor corespondență, o seamă de fragmente, multe inedite ce au ca subiect de discuție drama *Cruciada copiilor*. Ele întregesc, cu noi amănunte semnificative, importante date de istorie literară, aducînd, totodată, mărturia unei prietenii exemplare, fundamentată pe stimă și respect reciproc.

*
* *
*

În toamna anului 1929, Lucian Blaga îl anunță pe Ion Breazu despre noul său proiect literar: „Noutăți de la Berna: sunt pe cale de a isprăvi o nouă dramă în trei acte: „Cruciada copiilor.“ (Scriș. XXIV — sept.? 1929).

Răspunsul lui Ion Breazu nu se lasă mult timp așteptat și, cu entuziasmul pe care-l trezește orice inițiativă creatoare a prietenului său, își exprimă imediat interesul:

„Sunt foarte curios de *Cruciada copiilor*. Titlul îmi spune mult. Și-apoi vreau să văd ce drum a mai apucat neastimpărata d-tale inspirație...“ Și în continuare: „Poezia ai părăsit-o? m-ar dura...“ (Scr. 14—15 oct. 1929).

În scurtă vreme, Ion Breazu va primi vestea îmbucurătoare că are privilegiul de a fi întâiul cititor al dramei, amănunt semnificativ pentru considerația de care se bucura din partea lui Lucian Blaga: „Cruciada am isprăvit-o — după ce voi fi transcris-o și tras la mașină ți-o trimit s-o citești (*Ca întâi cititor*). (Scr. XXV — oct.-nov. 1929).

„Aștept cu nerăbdare manuscrisul *Cruciadei copiilor*“ — răspunde prompt Ion Breazu la 23 nov. 1929 — „Sunt sigur că o să-mi dea aceleași plăceri ca și *Manole*“ (Scr. 15).

Presimțind parcă nerăbdarea prietenului clujean, Lucian Blaga, delegat la o conferință internațională pentru transportul ziarelor, ținută la Geneva, „unde nu mai aud decît cifre de vamă — și stau și nu înțeleg nimic“ va găsi totuși răgazul să-i scrie lui Ion Breazu anunțindu-l:

„Cruciada“ ți-o trimit peste cîteva zile“ (Scr. XXVI nov.-dec. 1929).

Promisiunea este respectată și, într-adevăr, peste cîteva zile, Ion Breazu va fi în posesia manuscrisului, încredințat de autor cu următoarele precizări:

„Alăturat ai Cruciada. Te rog s-o citești cu creionul în mîna, fă-ți toate observațiile, îndeosebi dacă vezi vreun „ardele-nism“. Și să mi-o trimiți în cel mai tîrziu 10 zile — fiindcă vreau s-o dau la tipar“.

Scrisoarea lui Ion Breazu — din 17 decembrie 1929 are în economia comunicării noastre o importanță de prim ordin, încît se cere citată în extenso. Ea demonstrează convingător, că alegerea lui Ion Breazu ca „întîi cititor“ n-a fost întîmplătoare, ci este deplin motivată de încrederea pe care autorul dramei o avea în capacitatea de înțelegere a mesajului operei sale — probată în atîtea împrejurări anterioare de criticul clujean — și că prietenia sa devotată nu este de natură să-i anuleze spiritul critic, manifestat în obiecții tranșant formulate, de care, cum se va vedea imediat, Blaga va ține seama.

Muzeul Limbei Romîne
(antet tipărit)
No 1929
(tip.)

Cluj, 17 Dec. 1929
(tip.) (ms.)
Strada Elisabeta no. 23
(tipărit)

Dragă domnule Blaga,

Îți trimit *Cruciada* în ultima zi a termenului, pe care mi l-ai dat. Am citit-o îndată după primire și am mai citit-o de două ori, în întregime. Pentru a-ți scrie aceste rânduri nu am avut însă timp decât abia astăzi, în ultima zi.

Cînd după citirea *Meșterului Manole* ți-am trimis scrisoarea aceea, plină de admirație, un amic, căruia i-am arătat-o, mi-a făcut obiecțiunea că prea te ridic în slavă. Obiecțiunea lui însă nu m-a putut opri să nu ți-o trimit așa cum a țîșnit din sufletul meu. De atunci pînă astăzi sentimentul acela a rămas întreg. După citirea *Cruciadei* îl repet, crescut încă. Încrederea mea în miraculoasa putere de creație a geniului dtale crește mereu și sunt mîndru de ea.

Ca și *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor* a fost un eveniment sufletească pentru mine. Am citit-o dintr-o răsufflare, cu soția mea, care iubește povestea și copilăria poate mai mult decât mine încă. Dacă puritatea artistică nu ne-ar fi oprit ne-am fi înduioșat pînă la lacrimi de puterea sentimentelor cari ferb în dramă.

Mai mult decât orice admir noblețea acestor sentimente și a conflictului dintre ele. Ce dramă mai nobilă se putea scrie, decât lupta aceasta între dragostea de mamă și fascinarea copiilor de Isus Christos, prietenul lor? Ce simbol mai măreț poate fi găsit decât acest devotament mistic al celor mici?

De mult așteptam de la Dta apoteozarea sufletului copiilor, pentru care ți-ai arătat admirația dela primii pași în literatură. Așteptarea a fost satisfăcută peste măsură.

Originalitatea subiectului și a conflictului e demnă de geniul dtale, pionier descoperitor de noi plaiuri sufletești. Și totuși el se încadrează atît de bine în evoluția dtale literară...

Armonia dramei e într-adevăr clasică. Dta posezi pînă la cele mai mici detaiuri (sic) simțul măsurii.

Drama are apoi cea mai mare valoare scenică dintre toate dramele dtale. Cred că nu vei mai avea nevoie de rectificări mari la reprezentare, așa cum s-a întîmplat cu *Manole*.

Precocitatea copiilor, îndeosebi a lui Radu, surprinde puțin la început. Însă puterea sentimentului lui te învăluie, încetul cu încetul, cucerindu-te cu desăvîrșire, în admirabila scenă ultimă cînd Radu moare în Ierusalîm. Eu sunt sigur că ți-ai dat bine seama de această precocitate. Ai voit-o așa pentru a demonstra, cît mai mișcător, ideea de la temelia dramei. Dela expresionism ți-a rămas această prețioasă moștenire.

Tot așa de mult — ca și pe Radu — am admirat pe mama lui Doamna, cu simțul ei realist de mamă, cu maternitatea ei aproape rugătoare. Rugăciunea din fața icoanei Precistei e fără pereche în literatură română.

Apoi *Teodul*, posedatul... Cît de desăvîrșită este unitatea lui psihologică! Conflictul din actul II dintre el și Doamnă

este ținut într-un ritm dramatic incomparabil.

Ioana Zănatica — numai d-ta o puteai crea. E mai *vie* decât *Găman* din *Meșterul*.

Ceilalți toți au, de asemenea, personalitatea lor. Despre formă aş scrie-o carte întreagă. Ea e cu totul nouă în literatura română. Calitatea ei fundamentală e spiritul ei românesc.

Parcă citești o carte populară, din paginile căroră își adăpau sufletul strămoșii noștri... (Eu cred că dacă ei ar fi asistat la reprezentarea acestei drame ar fi rămas posedați de misterul ei. Noi doar emoțiunea artistică dacă o mai avem...) Ceea ce personagiile spun, într-o formă atât de simplă, cuprinde, pe lângă sentimentele lor, o mare înțelepciune a vieții. Aceasta e marea calitate a dramei la lectură. Oricând o răsfoiești cu drag.

Prospețimea imaginilor d-tale e într-adevăr miraculoasă. Cîte ne-ai dat și în această operă nouă, toate simple dar atât de sugestive încît stai înmărmurit înaintea lor.

La limba aceasta aş avea totuși, cîteva observații mărunte:

Pag. 4: *Ileana*: ... „Fetele vînd pătrîngei și rămîn nemăritate“ — prea ardelenesc și burghez;

Pag. 7: *Doamna*: „Unde dai și unde crapă“ — cam vulgar;

Pag. 27: *Doamna*: ... „Ai venit să faci prăpastie între părinți și copii“ — să *sapi* prăpastie e mai plastic;

Pag. 41. *Doamna*: „Mă rog de Satan, mă vînd lui Satan...“ — *Satana* e mai românesc;

Pag. 43: *Întîiul servitor*: ... *ganguri* — oare n-ar fi mai bine *foișoare*;

Pag. 44 etc.: *Mămică* e prea burghez și el, și, mi se pare, ardelenesc. Cred că ar fi mai bine *maică* sau măicuță (cf. *Miorîta*!) De asemenea *ibid* *fățuca* ar putea fi înlocuit „cu fețișoara“;

Pag. 46: „*Regele copiilor*“... — N-ar fi mai bine *Craiul* sau *Crăișorul*.

Ibid: *Zănatica* își *fleşcăie* dinții... — carnea *se fleşcăie*

Pag. 48 (sus) *miesme* (?) nu cred să fie popular. Acestea sunt cele cîteva mărunțișuri, pe cari le-am putut observa.

Cînd și unde ai de gînd să o reprezîinți? Cînd vei tipări-o? De bună seamă că va fi primită cu entuziasm la Teatrul Național din București.

Și la Cluj cred că s-au schimbat lucrurile de cînd cu înlocuirea lui Bogdan Duică cu Sextil Pușcariu, în Comitetul de lectură. Pușcariu m-a asigurat că Duică era cel care se opunea să fii jucat. El (Sextil) ar dori să fie reprezentată *Tulburarea Apelor* și va insista să se reprezinte. Scriei (sic) și d-ta.

Cînd vii în țară abate-te și pe la Cluj. Ni-ai face, prietenilor de aci, o mare bucurie.

Mulțumesc pentru cronici. Am dat cuiva să traducă câteva fragmente și le-am publicat în *Patria*. E regretabil că au apărut cu atâtea greșeli.

Cu vechea admirație
Ion Breazu“

„Te rog s-o citești cu creionul în mână...“ îl rugase, după cum am văzut, Lucian Blaga pe „întîiul“ său „cititor“. Acesta s-a conformat îndemnului autorului, așa cum atestă o pagină păstrată în arhiva Ion Breazu, unde sînt consemnate, sub titlul „Cruciada copiilor — greșeli de limbă“, acele formulări pe care le propunea unor revizuiți sau corecturi, oferind, în unele cazuri, și sugestii de îndreptare.

Ca în atâtea alte prilejuri (*Meșterul Manole*, *Avram Iancu* etc.) Lucian Blaga acceptă cele mai multe din observațiile făcute, justificînd, în același timp păstrarea altora, puține, care-l nemulțumiseră pe Ion Breazu. Scrisoarea, din 27 dec. 1929, este revelatoare și confirmă cu argumente peremterii aserțiunea:

Dragă Breazu,

am primit manuscrisul — și comentariile. Mă bucur că piesa ți-a plăcut. Cred că voi tipări-o în ianuarie 1930 la Sibiu în 500 de exempl(are). Am găsit drepte cele mai multe observații ce le-ai făcut. Cum însă în piesă e vorba de-un „burg“ medieval voi lăsa cuvîntul „ganguri“ așa. Cred că dacă bucu-reștenii introduc tot felul de turcisme (frumoase, recunosc) avem și noi dreptul să mai introducem nemțisme și chiar magarisme, mai ales cînd lipsesc cuvintele cu adevărat românești, și în cazul acesta „foisoare“ nu corespunde. Celalte schimbări le-am făcut precum ai dorit, aproape toate. Îți mulțumesc că ți-ai luat osteneala să citești presa (...). De la Sibiu voi face odată o săritură și la Cluj chiar dacă n-ar fi decît să te văd pe Dta. (...)

Cu toată prietenia și dragostea
Blaga“

Din nefericire, promisiunea n-a putut fi îndeplinită și vreme de câteva săptămîni Ion Breazu n-a mai primit nici o veste, cum rezultă din scrisoarea datată 17 februarie 1930, din care cităm fragmentar:

Dragă domnule Blaga,

Încep prin a exprima un regret și o oarecare nedumerire asupra tăcerii d-tale din ultimul timp. Îmi dă dreptul la aceste sentimente, pretenia ce mi-ai acordat-o, de la început, cu atîta încredere. Tăcerea mă surprinde mai mult din pricina „evenimentelor“ în legătură cu d-ta, din ultimul timp.

Ai fost în țară și nu te-ai abătut pe la Cluj. Poate n-ai putut, dar cel puțin să mă fi anunțat și pe mine de această apropiere de Dta.“

După ce prin aceste rînduri introductive s-a eliberat de amărăciunea provocată de prea lunga tăcere a lui Lucian Blaga, pe care, cum s-a observat, o resimțea acut, Ioan Breazu își manifestă, din nou, nemărginitul său devotament față de opera și destinul literar al ilustrului său prieten, relatîndu-i pe larg, despre premiera *Mășterului Manole* pe scena Naționalului clujean: „Mi-am pus toate puterile pentru a face din acest spectacol un eveniment — așa cum o merita. Și-ți mărturisesc că în mare parte am reușit. Un singur lucru a lipsit pentru ca evenimentul să fi luat proporții de adevărat entuziasm: prezența dtale.“

Urmează apoi o descriere amănunțită a spectacolului — cu observații pertinente și sugestii de revizuire a unor tablouri mai puțin dramatice, formulate în același spirit critic constructiv pe care Lucian Blaga l-a intuit și apreciat încă de la începutul dialogului lor epistolar — iar apoi o propunere de cert interes în contextul comunicării noastre:

„Dragă prietene, Ardealul te adoră deci, și e mîndru de dta. Am convingerea că aci vei fi mai înțeles și mai iubit decît în capitală. Nu-l uita deci. Teatrul Național e dispus să ia imediat în repetiție o altă piesă a dtale. Pușcariu a propus *Tulburarea apelor*. Eu cred însă c-ar fi mai potrivită *Cruciada copiilor* care e mai dramatică și mai scenică. Te rog deci trimite imediat manuscrisul *Cruciadei* pe adresa mea. Eu îl voi transmite lui Pușcariu pentru a face raportul și cel mult în două luni va urma reprezentarea.“

Cu statornică admirație,
Breazu“

Foarte probabil că la cîteva zile după expedierea scrisorii suscitată, Ion Breazu a primit epistola explicativă care îi va fi atenuat amărăciunea:

Scumpe prietene,

am fost la București, unde am avut o mie și una de afaceri de rezolvat în zece zile (numai atît mi s-a dat concediu, și eu speram 6 săptămîni). Mi-a fost imposibil să vin la Cluj. De altfel despre data premierei (11 februarie 1930) am aflat abia întors la Berna.“

Și mai departe: „Citesc în *Patria* multele notițe ce le-ai publicat despre mine — îți mulțumesc din tot sufletul. Ești incorrigibil, încă tot nu ți-ai pierdut încrederea în mine?“

Dar scrisoarea îi mai aducea destinatarului o bucurie:

„Îți trimit *Cruciada* ca înfățișare de manifest comunist“. Notația ușor ironică a lui Lucian Blaga este iscată, fără îndoială, de coperta pe

fond roșu-cărămiziu, semnată de graficianul din Zürich: R. R. Junghanns. Volumul, păstrat în arhiva familiei Breazu, are următoarea dedicație:

„Doamnei I. Breazu în semn de simpatie pe — blind Lui
Ion Breazu cu mare prietenie

L. Blaga“

Cum era de așteptat, corespondența din primăvara anului 1930 se va referi, în mai multe prilejuri, la proiectele de punere în scenă a *Cruciadei copiilor* de către Teatrele Naționale din București și Cluj. În ceea ce privește primul proiect, Lucian Blaga își manifestă scepticismul încă la începutul lui martie 1930, scriind: „Eftimiu mi-a făgăduit să-mi joace *Cruciada*, dar mi-e teamă că a voit numai să mă poarte de nas“ (Scr. XXXI).

Cu optimismul său robust, Ion Breazu este însă încrezător și — la 20 martie 1930 — îi comunică:

„Nu fi îngrijit de reprezentarea la București a *Cruciadei*. Ziarele o anunță pentru aprilie. Demian mi-a comunicat că a executat proiectele de costume și decoruri. De altfel simpatia cu care lumea privește noua dramă, încă înainte de reprezentare, trebuie să cucerească și pe cei ostili teatrului d-tale. Articolele publicate de *Viața literară* [Octav Suluțiu], *Gîndirea* (foarte bine scris, cu toate că nu pune destulă greutate pe artă) [Paul Sterian], *Adevărul* (Aderca, Articol elogios. Eu nu-l-am văzut încă), apoi cele ce vor apare în *Darul vremii*, [Victor Papilian], *Societatea de mîine*, [Ion Breazu], *Țara Birsei* [n-a comentat drama] vor face din dramă un eveniment unic al anului“.

În aceeași scrisoare, Ion Breazu își exprimă și satisfacția că Lucian Blaga a acceptat propunerea sa de a i se monta *Cruciada* și la Cluj:

„Îmi pare foarte bine că te-ai îndurat să trimiți autorizația și pentru Cluj. Aceștia sunt, literalmente, fascinați de d-ta.

Sper că vor da zor repetițiilor și premiera se va juca în preajma Paștilor, pînă cînd nu moare sezonul. În cît privește reclama — las pe mine...“.

La cîteva zile, Ion Breazu va fi însă încunoscîntat că proiectul bucureștean, așa cum prevăzuse autorul ei, eșuase:

„*Cruciada* nu se va mai juca în stagiunea aceasta la București. E timpul așa de scurt încît am cerut cu amînarea pentru la toamnă. Sper să pot asista în septembrie la repetiții. (Dacă... actualul guvern va mai guverna!).

Și mai departe:

„La Cluj se va face deci proba de foc a Cruciadei. Sunt curios.“ (Scr. XXIV).

Preocupat acum de desfășurarea repetițiilor în vederea premierei clujene, Lucian Blaga va apela din nou, la Ion Breazu, rugându-l într-o scrisoare din 30 martie 1930 (Scr. XXXIV):

„Am scris zilele acestea lui Pavel (Constantin Pavel, directorul Teatrului Național din Cluj) dându-i indicațiuni despre jucarea piesei. Am uitat să-i spun că *Teodul* trebuie să fie îmbrăcat într-o *pelerină roșie cu glugă, roșie*. Poate că i-o poți comunica. (Roșul să nu fie strigător-cărămiziu).

Dacă s-au început repetițiile te rog țin-mă puțin la „curent“.

Din nefericire, Ioan Breazu n-a putut să-l țină „la curent“ cu desfășurarea repetițiilor și nici n-a asistat la premieră, deoarece, în cursul lunii aprilie 1930 s-a aflat, timp de câteva săptămîni, în Italia, într-una din rarele sale călătorii în străinătate, efectuate după „sejourul“ parizian din anii 1926—1928.

Or, cum se știe, premiera piesei avusese loc la 15 aprilie 1930, sub direcția de scenă a lui Ștefan Braborescu (și în regia lui V. Rădulescu) avînd în rolurile principale pe Mia Mateescu (Doamna), Nunuta Hodoș (Radu) Șt. Braborescu (Teodul), M. Voicu (Starețul) și A. Popovici (Dascălul), M. Borza (Ioana Zănată), totalizînd în stagiunea 1929—1930 doar 4 spectacole (21, 25 aprilie și 3 mai).

„Proba de foc“ a *Cruciadei* de la Cluj, n-a fost, din păcate un mare succes și Ion Breazu, într-o scrisoare din 21 mai 1930, (Scr. 21) va consemna realitatea cu obiectivitatea-i cunoscută:

„Dragă domnule Blaga,

Abia de câteva zile mă găsesc iarăși la vechile mele ocupațiuni. Întors din Italia a trebuit să plec prin țară spre a conduce un savant strein.

Se înțelege că între întîile întrebări pe cari le-am pus amicilor mei, la întoarcere, a fost: Cum a reușit *Cruciada*? Am cules răspunsuri din toate părțile pentru a fi cît mai obiectiv informat. Părerea medie e că *Cruciada* n-a avut succesul lui *Manole*. Motivele sunt atît din partea actorilor, cît și a publicului. Piesa n-a nimerit interpreții pe care-i merita. Îndeosebi Mama, al cărei rol e atît de important pentru dezvoltarea dramatismului, a fost foarte fad interpretată. Ceilalți actori au fost satisfăcători.

Publicul nu putea să vină ca la *Manole* pentru că suntem la sfîrșit de stagiune. Dacă nu era vorba de o piesă a D-tale nici așa nu venea. Au fost seri cînd s-a trebuit să suprimăm spectacolul din lipsă de public.

Despre felul interpretării și eventualele neajunsuri scenice ale presei îți va scrie — dacă nu ți-a scris până acum — Chi-nezu.

Din cele auzite din diferite părți atîta pot spune, și eu, că actul al doilea e cam obositor.“

Scrisoarea se încheie cu angajamentul de a publica o cronică în *Societatea de mîine*. „Dacă aș fi fost în țară aș fi scris în nrul. de Paști.“

Cronica promisă a apărut, într-adevăr, în nrul din 1 iunie 1930 (nr. 11) al *Societății de mîine*, conținînd numeroase observații de real interes, între care dorim să menționăm acum una singură, pentru un motiv care se va justifica imediat:

„Unii critici n-au văzut în drama aceasta decît o luptă între catolicism — reprezentat prin Teodul — și între ortodoxism, reprezentat prin Ghenadie, cu învingerea finală a concepției ortodoxe.

Drama e frămîntată și de acest conflict, dar el nu e singurul. Centrul acțiunii e lupta dintre mamă și Radu. Sentimentul cel mai nobil și cel mai omenesc, sentimentul matern, a fost pus în conflict cu sentimentul religios. Cît de profund umană e frămîntarea neconținută și revolta mamei; dar cît de sfinte sunt și sentimentele și argumentele lui Radu“. (*Studii de literatură română și comparată*; vol. II, p. 268).

La începutul lui iunie 1930, Ion Breazu are profunda satisfacție de a putea afla verdictul autorului, care-i seria între altele:

„Dragă Breazu, tocmai ți-am citit articolul despre Cruciada Copiilor. Dta, între toți criticii mei, ai cea mai simplă și firească înțelegere, și probabil de aceea cea mai apropiată de adevărul meu. Mă bucur că n-ai văzut în piesă conflictul: catolicism — ortodoxie (care e numai un cadru — și care se ipsrăvește cu triumful *spiritualității* copilului față de sterilul conflict confesional), ci conflictul: mamă — copil, etc.“

Și, în continuare, un îndemn, care din păcate n-a mai putut fi realizat:

„Va trebui să revezi monografia Blaga spre a fi publicată!“ (Scr. XXXIX).

Răspunsul lui Ion Breazu — din 11 iunie 1930 — (Scr. 22) este caracteristic pentru modestia de care acesta întotdeauna a dat dovadă în fața operei ilustrului său prieten convins sincer că nicidec nu poate epuiza semnificațiile profunde ale operelor discutate:

„Îi mulțumesc pentru cuvintele ce mi le dai pentru cronică Cruciadei. Am scris-o cam sîciit, pentru că eram indispus. Ideile trebuiau puțin amplificate. Voi face-o altă dată. Eu încă iubesc foarte mult această dramă. Cînd am recitit-o pentru a o recenza am rămas înmărmurit în fața frumuseților nou descoperite.“

Aceste „frumuseți nou descoperite“ sînt consemnate — cu creionul roșu — în exemplarul din *Cruciada copiilor*, aflat în arhiva familiei Breazu, unde foarte numeroase pasaje ale dramei sînt însoțite de adnotări elogioase pe care, firește, nu le putem cita acum.

După cum se știe, la 9 ianuarie 1931, după numeroase amînări, a avut loc premiera bucureșteană a *Cruciadei copiilor*. Evenimentul își va găsi ecoul în corespondența Blaga — Breazu într-un lot de cinci scrisori datate octombrie 1930 — ian. 1931, de real interes documentar la rîndul lor, încît merită o cercetare specială pe care n-o mai putem întreprinde acum.

Vom spune, totuși, în încheierea prea lungii noastre comunicări, că ele aduc noi dovezi ale interesului lui Ion Breazu pentru opera marelui său prieten, însoțite de recunoștința acestuia pentru strădaniile devotatului său admirator clujean.

LUCIAN BLAGA — BEGEGNUNGEN MIT FAUST

VASILE VOIA

ABSTRACT. — *Encounters With Goethe.* Faust meant Blaga's most fruitful encounter with Goethe. In Lucian Blaga's opinion this work is an exceptional illustration of the basic conception concerning the creative dimension of the spirit. The author of the present article notices Blaga's detachment from Goethe, the writer, whose works he translated into Romanian, whom he admired but did not feel influenced by. He preferred the other Goethe, the naturalist and physicist, being attracted and stimulated by his investigations in spite of their seeming charmingly naive nowadays. Goetheanism exerted a catalytic role in Blaga's case, it gave him an impetus to cultural life not dependence upon Goethe's personality. Lucian Blaga appears in the extension of the mutations introduced by modern conscience in the evolution of the Faust myth. In this sense the author of the article looks upon Blaga's *Meșterul Manole* as a transcendence of classical faustism bringing as arguments characters like Ivan Karamazov and builder Solness.

In der rumänischen Kultur existieren wenigstens drei grundlegende Momente in der Geschichte der Bildung und Entwicklung des Interesses für das Werk und die hervorragende Persönlichkeit von J. W. Goethe, und zwar: Titu Maiorescu, Lucian Blaga und Constantin Noica. Im Vergleich mit anderen Schriftstellern der Vergangenheit oder auch mit einigen, die seiner Epoche angehören (z. B. Schiller), fand Goethe bei uns eine verhältnismässig späte Aufnahme. Das faustische Phänomen beispielweise hat in der rumänischen Literatur bis Eminescu keine bemerkenswerte Illustrationen gehabt, obwohl man des Interesse für die deutsche Geistigkeit im allgemeinen schon in den Anfängen der modernen rumänischen Kultur erkennen kann. Selbst Lucian Blaga befindet sich in einer ähnlicher Position, wenn er in seinem Werk *Mioritischen Raum* den Einfluss der beiden Kulturen auf die rumänische Kultur hervorhebt: der französische Einfluss ist modellierend und verlangt Imitation; der deutsche Einfluss ist kathalytisch und hat als Folge den Impuls zur kulturellen Schöpfung: „Nehmt die Geschichte der rumänischen Literatur und der rumänischen Geistigkeit von 1800 bis heute“, schlägt Blaga uns vor, „und ihr werdet entdecken, dass wenigstens die wichtigsten Momente des Zurückkehrens ins eigene Ich, des Suchens und des Findens des rumänischen Prototyps, als Ursache einen „kathalytischen“ direkten oder indirekten Kontakt mit dem deutschen Geist haben“¹, und er gibt als Beispiele Werke der rumänischen Literaturge-

¹ L. Blaga, *Spațiul mioritic*, (in) *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, S. 319.

schichte von Gheorghe Lazar bis Titu Maiorescu, Mihai Eminescu und George Coșbuc.

Keine Übersetzungsversuche und kein Echo in einigen romantischen Heldengeschichten können den nötigen Rahmen für die Bildung einer Tradition des Themas in der rumänischen Fassung darstellen. Das Interesse für Faust ist nicht den Idealen der Epoche vor und nach 1848 eigen, sondern erklärt sich durch unsere intellektuelle und sprachliche Entwicklung, weil wir eine wirklich-echte Übersetzungsarbeit von Goethes Meisterwerk nur in unserem Jahrhundert finden können. 1862 lehnte Titu Maiorescu die Übersetzung von V. Pogor und N. Skelitti ab, und erkannte, dass er bei der Lektüre von einem „himmlischen Zorn“ beherrscht wurde. „Ausserdem, fährt Maiorescu fort, zwingt mich er (V. Pogor) selbst zum Übersetzen des Meisterstücks und somit sechs Monate lang wegen dieser undankbaren Sache ins Schwitzen zu kommen. Mein Gewissen würde lieber platzen, als dass eine solche Übersetzung von Faust durchschlüpfen soll“². Maiorescus Strenge kennzeichnet den Beginn einer anderen Phase der Faust-Übersetzungen bei uns, die der vorhergehenden überlegen ist. Wohlbekannt sind die Wahlverwandtschaft und der positive Einfluss von Goethes modellierenden Persönlichkeit auf die Herausbildung von Maiorescus Persönlichkeit. In einem Brief aus Berlin von 7. Sept. 1860 an Rosetti, der sich in Paris befand, drückt Maiorescu zum ersten Mal bei uns die Meinung über das grundlegende Werk Goethes aus, eine Meinung, die wir in *Einiges philosophische* (1860) wiederfinden: „Faust ist die grossartigste Tragödie der Menschheit und übt immer eine magische Kraft aus, eben weil sie das Glück und das Unglück, die Grösse und die Erniedrigung, die uns eigen sind: unser ständiges und vergebliches Suchen darstellt. Wie wir alle sucht Faust immer weiter, und als er gefunden hat, ist er am Ende; aber was er gefunden hat ist nichts anders als die Notwendigkeit des menschlichen Suchens“.

Wir sollen uns von der Wahrheit dieser Worte durchdringen lassen! Wir sollen uns den Respekt vor dem ehrlichen und selbstlosen Suchen zeigen! Dann werden wir die würdigen Lehrlinge des grossen Betreuers, dessen Leben aus Liebe und Toleranz bestanden hat, sein können“³. Maiorescus Urteil, eigentlich Blagas Urteil von 1926 (Faust ist „das grösste poetische Werk der modernen Zeiten“) entsprechend, ist massgebend für diese erste Aufnahmeetappe und setzt den Rahmen fest, in dem sich das Interesse für Faust immer mehr entwickelt. Es verkündet einerseits das dramatische Poem vom faustischen Typ *Mureșanu* von Eminescu und andererseits die erbauliche Arbeit von Lucian Blaga. Wie man sieht, interpretiert Maiorescu das Faust-Phänomen im romantischen Sinne des 19. Jahrhunderts als ständige Suchensbemühung, als Quintessenz oder integrale Representation des Menschlichen, als gnoseologischen Pessimismus. Diese Auffassung erinnert an eine Anmerkung

² T. Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, Bd. III, Ed. Minerva, București, 1980, S. 286.

³ T. Maiorescu, *Scrieri din tinerețe* (1858–1862). Ediție îngrijită, prefață și note Simion Ghiță, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, S. 243.

Eminescu aus *Fragmentarium*: „jede wirkliche Wissenschaft führt einerseits zur Gleichgültigkeit, andererseits zum Pessimismus“.

Zwischen den Bemerkungen und Wertschätzungen Maiorescu und der Annahmegeste, die aber auch eine Ablehnung darstellt, von C. Noica, der Denker, der uns die „Trennung von Goethe“ vorschlägt, hat sich die ganze Erfahrung der rumänischen Goethe-Rezeption während eines Jahrhunderts erstreckt. Einen allgemeinen Umriss kann man nicht nachzeichnen ohne die Studien von T. Vianu zu erwähnen, der sich mit Goethes Modell des „klassischen Ideals des Menschen“ beschäftigt war, mit der Absicht, den Grundklassizismus unserer Kultur zu demonstrieren, und gleichfalls den ausserordentlichen Beitrag von Stefan Aug. Doinaş in der doppelten Hypostase: Übersetzer und Exeget von Goethes Werk *Faust*.

Angefangen mit F. Nietzsche hat der faustische Kritizismus des 20. Jahrhunderts mit C. Noica seinen Höhepunkt erreicht. Seine Bemerkungen orientieren sich eigentlich auf das Philosophische, das sich im faustischen Schicksal nicht impliziert. Noica wird behaupten, dass Faust „ohne Philosophie nicht begriffen werden kann, aber nie zur Philosophie führen kann“, „verpflichtet sich nicht der philosophischen Betrachtung, weil er verfassungsgemäss unphilosophisch ist“⁴ (S. 141). Die „Verfehlung“ des Philosophischen schuldet Goethes Gestalt dem Verlust des eigenen Ich. Die „Welt des eigenen Ich“ verlierend, wird er „ausser sich selbst“. Wir müssen sagen, dass die Bemerkungen unseres grossen Philosophen mindestens einige Unschlüssigkeiten hervorrufen. Goethe hat erklärt dass er kein Organ für Philosophie gehabt habe und dass ihm eigentlich keine Metaphysik in diesen Werke interessiert habe, sondern *den Wert des Lebens*. Dass Noica das humanistische Ende von *Faust* verleugnet, verspottet und umstritten auch im vorigen Jahrhundert, ist nicht verwunderlich, aber was merkwürdiger erscheint, ist, dass er die Grundproblematik des Werkes verneint, aus dem selben Grund, aus dem „die Weltöffnung“ von Faust nicht eine wirkliche Erweiterung des eigenen Ich bedeutet hat, weil er das ganze Leben in einem ständigen „Gewissensvacuum ohne Vaterland, ohne Altar, ohne sich selbst“ „herumgeirrt“ hat (S. 167). Letzten Endes wird Noica verordnen, dass das Werk einen doppelten Misserfolg darstellt, sowohl durch das Vermissen des Philosophischen als auch des Künstlerischen; und die „Trennung“ ist ebenso doppelt begründet: Goethe hat „mit seiner aussergewöhnlichen Magie“ das „Mythos von Faust, eine Gestalt, die nicht unserer Welt angehört“ durchgesetzt, Goethe hat aber „mit seinem restlichen Werk demselben Mythos widersprochen, das, mit Ausnahme des Helden, doch *etwas Entscheidendes aus unserer Welt* ausdrückt, wenigstens aus der abendländischen Welt“. In diesem „Schok-Werk“ von C. Noica erfahren wir, dass *Faust* ein „Archipelwerk“ ist und gleichzeitig die Verfehlung „jenes grossen Werkes, das Goethe nicht schreiben konnte oder nicht zu schreiben versuchte“ (S. 224), ein

⁴ C-tin Noica, *Despărțirea de Goethe*, Ed. Univers, București, 1976. Die Zitate stammen aus dieser Arbeit von Noica.

Werk, einerseits ein Mythos und eine für unsere Epoche so fremde Gestalt durchsetzt und andererseits ist das Werk ein prophetisches Buch, „das Buch der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ (S. 225), Vorrang des Möglichen über das Wirkliche. Wir gehen des weiteren nicht mehr auf Einzelheiten ein. Es ist die Rede hier über eine „Faust-Interpretation“, und zwar eine mögliche, die aber andere genauso mögliche Interpretationen nicht ausschliesst. Wir müssen trotzdem unterstreichen, dass auch in Noicas Fall das Risiko eines Missverständnisses gibt: wenn man auf ein Fiktionswerk, das Ergebnis einer schöpferischen Phantasie, die Ansprüche des reinen intellektuellen Werkes transferiert.

Lucian Blaga griff zu Goethe, ohne Vorurteile und ohne sich einen Augenblick lang zu fragen, ob der deutsche Schriftsteller „den Organ“ für Philosophie gehabt hat oder nicht, ob er „das Werden zu sich selbst und zum Wesen“ geleistet hat oder nicht. Im Gegensatz zu Noica ist bei Blaga die Rede von einem kulturellen Werk, das er durch Goethes Übertragungen leistet, und über eine Integrierung in seine Denk- und Schaffenswelt von Goethes Theorien und Erfahrungen, die mit dem organisistischen Prinzip und mit der Methode des originären Phänomens verbunden sind. Der deutsche Schriftsteller, die ausländische Persönlichkeit, die in Blagas Werk am meisten anwesend ist, befindet sich an den beiden Polen von Blagas Existenz: die Lektüre eines zufällig entdeckten Stückes aus diesem Werk, eben in der Übersetzung, die ein halbes Jahrhundert vorher von Maiorescu niedrigerissen wurde, „eine entscheidende Lektüre, sagt Blaga in *Hronic*, die in mir im Alter von 13 Jahren, die ungesättigste Leseleidenschaft erweckt hat“⁵, und Blagas Biographieabschluss mit der einzigartigen Übertragung desselben Werkes ins Rumänische. In dieser Zeitspanne seines Lebens ist Goethe im Raum von Blagas Denken ständig anwesend, die fruchtbarste Quelle von ewigen Zurückkehrungen und Exemplifizierungen. Blaga hat die Verpflichtung auf sich genommen, in seinem ganzen Reflexionswerk die Bürde von Goethes Klassizität zu tragen, die sein Denken fortsetzend faszinierte und fruchtbar machte, ein Denken das sich organisch von einer Etappe zur anderen bildete.

In Blagas ganzem Schaffensfeld erscheint der Dichter aus Weimar als ein Lichtstrahl. Die zwei ihm gewidmeten Werke, *Das originäre Phänomen* (1925) und *Daimonion* (1926, 1930) antizipieren das System, sie sind weniger philosophisch und haben eine betont bildende Rolle von Aufklärung und Vertiefung in Bereiche, die kurze Zeit später das Gerüst seiner philosophischen Werke darstellen werden. Jetzt ist aber nicht davon die Rede. Die Bewunderung für das Meisterwerk des deutschen Dichters ist bei Blaga unveränderlich, tief, vernünftig und ernst geblieben. Nicht zufällig hat er 1951 behauptet, als ihm die Möglichkeit der Übersetzung eines grösseren Werkes geboten wurde, dass dieses Werk ihm am besten passen würde. *Faust* stellt die fruchtbarste Begegnung Blagas mit Goethe dar. Sein Enthusiasmus diesem „grossartigen Werke“

⁵ L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. Postfață și bibliografie de Ioan Holban, Ed. Minerva, București, 1990, S. 69.

gegenüber, ein Werk das er immer bewundert hat, führt Blaga zu Verallgemeinerungen folgender Art: „Faust ist zweifellos die grossartigste Kosmopee der Weltliteratur. Das Werk hat einen unermässlichen Umfang an Ideen, Problemen und Bedeutungen“. Oder: „Goethes Kosmopee ist eine Synthese von poetischen Formen und Gattungen, einzig in ihrer Art in der Weltliteratur“ usw.

Wenn das ganze Werk Blagas eigentlich, sowie in der philosophischen Exegeze oft hervorgehoben wurde, die Apologie des schöpferischen Menschen ist, und die Schöpfung eine Art des menschlichen Tuns und Seins ist, muss das Dämonische eine grosse Attraktion ausgeübt haben, umso mehr als nach Goethes Theorie das Dämonische „ein positiver Geist der Schöpfung, der Produktivität und der Tat ist“, ist der „Täter“ „der Schöpfer“, „ein Welt- und Lebensrätsel“, eine unwiderstehliche Kraft, die gewöhnlich die „trüben Epochen“, die Krisen, „die dunklen Epochen als Schauplatz des Dämonischen“ sucht (S. 242) und ist den starken von geheimen Kräften in Unterbewusstsein beherrschten Persönlichkeiten, eigen. Blaga ergänzt die Liste der von Goethe beschwörten dämonischen Persönlichkeiten mit Rimbaud, Verlaine, Gauguin, Van Gogh, „Behinderte des Gottes Apollo“, die „etwas Gemeinsames haben: Erleben im schnellen Rhythmus einer tragischen Ballade, kurze Leben, die schnell von dem Dämonen ihres Innern verzehrt werden, wie ein nicht zu beseitigenes Verhängnis“ (S. 233). Die geniale Schöpfung ist unzertrennlich mit dem Dämonischen verbunden, Gnade Gottes, an seine Geschöpfe spärlich verteilt: „Diese Schöpfungen, schreibt Blaga, können Dichtungen, Symphonien, Kathedralen, Bilder, Mythen, Theorien, Hypothesen, Ideen, Bauten und Taten sein“ (S. 268). Blaga geht von dem mythischen Denken aus und unterscheidet zwischen den drei in der Kulturphilosophie von Nietzsche bis Oswald Spengler eingeführten operationellen Konzepten: Das Apollinische-Dionyssische-Faustische: das Apollinische als „unpersönliche kreative Kraft von Werken, Ideen und Taten“; gekennzeichnet durch Gleichgewicht, Plastizität und Licht; das Dionyssische als „unbegrenzte Kraft“ und Identifizierung mit dem Kosmischen durch den Verlust der apollinischen Individuation; das Faustische auch als „unbegrenzter Durst“, Energie „des ewigen Übergangs von einer Sache zur anderen und nie stehenzubleiben — als Tendenz — Hintergrund einer ganzen Kultur (des Abendlandes)“ (S. 274). Blagas Unterscheidungen bleiben nicht im Rahmen klarer Feststellungen, sondern sind durch eine organische Integrierung in die eigene Schöpfung und an das eigene Denkbild angeglichen.

Das Hauptwerk des deutschen Schriftstellers wurde von Blaga als eine ausserordentliche Erscheinung mit Bezug auf die kreative Dimension des Geistes wahrgenommen. In Diesem Falle bedeutet das Faustische, mit Goethes Auffassung der Tat identifiziert, nichts anders als Schöpfung, Produktivität, Vollendung. Es ist nicht möglich, dieses Faustische durch Mythisierung entstanden und infolgedessen rein poe-

⁶ Die Zitate aus *Daimonion* stammen aus Lucian Blaga, *Zări și etape. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga*, Ed. București, 1968.

tisch, mit dem im Denken erzeugten dämonischen Konzept zu identifizieren. Das Faustische setzt sich als handelndes Dämonische oder als seine pragmatische Schlussphase durch. Goethes Dämonische ist ein Tatengeist, Goethes Faustische ist ein Schicksal des Vollenders (Täters).

Bei Goethe ist jede wirkliche Schöpfung Tat und umgekehrt, jede Tat ist Schöpfung. Sein Held heilt sich durch Tat, also durch verwandelnde Wirkung auf die Wirklichkeit. Der faustische Geist ist prospektiv, nachforschend. Aber Blaga erklärte, *Ein Mann der Tat bin ich nicht*. Aber welcher Tat? Der offenen, nach aussen blickenden, modellierenden und verwandelnden Tat im Plan des Realen, die nicht das gleiche wie die „Tat“ des Dichters ist, „die mystische Frucht“ im Schatten, und Schweigen erzeugt. Jenseits dieser Tat Goethes, Verbreitung zur Aussenwelt, ist der Dichter „Freund der Tiefe, / Kamerad der Stille, / Spiel über Gewässer“: die Tat, eigentlich, in ihrer obigen Bedeutung befindet sich am entgegengesetzten Pol der Überlegung, der Schöpfung und der Dichtung. Hier scheint sich Blaga mit C. Noica zu einigen: in der Idee der Abwesenheit des Philosophischen bei Goethe und der Unfähigkeit von Faust sein eigenes Ich zu entdecken. Angeregt vom Erkenntnisfieber ist das Faustische ein Auflöser der grossen Geheimnisse, während Blaga in seinem ersten Gedicht behauptet: „Ich tret die Blumenkrone der Wunder dieser Welt nicht in den Staub / und töte nicht / mit dem Verstand Geheimnisse, die mir begegnen / auf meinem Weg / in Blumen, Augen, und auf Lippen oder Gräbern...“ (Übersetzung von Ruth Heerfurth), oder: „Wir wollen, dass das Unerkennbare existiert“, oder: „Der Mensch muss Schöpfer sein — deswegen soll er mit Freude die Erkenntnis des Absoluten aufgeben“. In *Die Entstehung der Metapher und der Sinn der Kultur* definiert der Philosoph die menschliche Existenz als „Existenz im Geheimnis und für die Offenbarung“⁷, die beiden Begriffe sind komplementär. Durch Erkenntnis und Schöpfung offenbart sich dem Wesen das Geheimnis. Deshalb ist „Die Schöpfung gerade das normale Schicksal des Menschen, dank dessen der Mensch eben das ist, was er ist. Der Mensch erscheint uns nicht um jeden Preis für das Gleichgewicht bestimmt, aber er ist mit jedem Risiko für die Schöpfung bestimmt. Die Situation scheint uns also gerade das Gegenteil der beanspruchten zu sein. Eigentlich, durch die ontologische Mutation, die in seinem Innern stattfindet, verlässt der Mensch für immer seinen tierisch-himmlichen Gleichgewichtszustand und arbeitet sich in einer Existenz im Geheimnis und für die Offenbarung empor, voller gefahren, verwirrend, dynamisch, schöpfersich“ (S. 484). Wenn in Goethes Fall sich der Mensch kreativ äussert und durch die Tat, die ihm mit dem Irdischen verbindet, heisst für Blaga, wie schon gesagt wurde, und wie aus den obigen Zitaten schlussfolgert werden konnte, schöpfen projizieren und nicht entziffern. Blagas metaphysischen Unruhen und Traurigkeiten haben nichts Gemeinsames mit der Welt der existentiellen Dichte und

⁷ Vgl. für die Zitate aus *Geneza metaforei și sensul culturii* Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944.

den Experimenten des Möglichen, die Faust eigen sind; Blagas Denken unterscheidet sich hier von Goethes Denken.

Es wurde bei uns von den faustischen Implikationen des Motives von Baumeister Manole gesprochen. Eine relativ neue und überraschende Idee — Manole sei ein Faust aus dem Osten, und neuestens wurde Zamolxe einem rumänischen Faust angeglichen. Nur ist Faust kein Volksmythos. Die Idee bleibt bestehen, wenn wir uns auf Blagas Drama *Baumeister Manole* beziehen. Man kann das Faustische als Schicksal des Vollenders verstehen, so das sich der Vergleich mit Goethes Held von selbst stellt. Professor Liviu Rusu betrachtete in einem Aufsatz Blagas Dramaturgie aus faustischer Perspektive. Die moderne Substanz der Ideen von Blagas Theaterstück transzendiert das Klassisch Faustische im Sinne von Ivan Karamazov oder Solness. Wenn Goethe aus seiner grossen Gestalt Symbol der positiven schöpfersichen Humanität gemacht hat, Goethes Werk Symbol und die klassische Lehre des Humanismus, haben die Gestalten, die ihm gefolgt haben, nicht mehr seine Unzertrennbarkeit von Denken und Willen. Geheimnisvoll, aus Antinomien gebaut, dem Impakt mit der Welt und dem Gott unterworfen, verurteilt zur Schöpfung wie bei Ibsen und Blaga, empört gegen eine diabolische und autarchische Göttlichkeit, mussten diese Gestalten verletzbarer und infolgedessen viel dramatischer sein. Das Transzendente vereint das Dämonische mit dem Bösen; daraus wird etwas Zweideutiges, die Kunst selbst wird zweideutig, der Schöpfer selbst wird von einem Schuldgefühl überwältigt, wird ein krankes Gewissen. Verzweifelt durch Nüchternheit, nehmen Solness und Manole die metaphysische Schuld ihrer Baukunst auf sich. Sie überschreiten die boshafte Kraft der Transzendenz, den Erbauern ist die Empörung erlaubt, nicht aber auch die Abschaffung einer geheimen ungeschriebenen und unausgesprochenen „Wette“, die vermutlich auch im ihrem Fall stattgefunden haben soll. Solness geht einen aufsteigenden kreativen Weg: er entwickelt sich vom Bau der Turmkirchen, das Zeichen der Demütigung gegenüber der Göttlichkeit, zum Bau von Heimen für Menschen, das Zeichen der Schöpfungsfreiheit und der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft; und nachher projiziert er ein imaginäres „Schloss“, das Zeichen der künstlerischen Vollendung zu der man durch die Offenbarung grosser Liebe gelangen kann, die aber dem demiurgischen Erbauer nicht mehr erlaubt ist, weil er sich so der Transzendenz substituieren liesse und so nach dem Absoluten streben würde. In seiner aufsteigender Karriere kann man eine Veranschaulichung von Kierkegaards Lehre im Hinblick auf die Existenzstadien, mit Schwerpunkt auf das ethische und ästhetische Stadium erkennen. Bei Blaga finden wir eine Zwangsvorstellung des Ästhetischen, eine aussergewöhnliche Potenzierung der dämonischen Leidenschaft des Baus, der Strafe, Fluch und Verurteilung heisst: „betet, dass niemanden die Bauleidenschaft packt so wie Baumeister Manole, dessen Erinnerung so fürchterlich anmutet. Denn diese Leidenschaft, die von nirgends im Menschen aufsteigt, ist Feuer, das Umgebung und Träger vernichtet. Und es ist Strafe und Fluch

/.../ O Gott, für was für eine unbekannte Schuld wurde ich mit der Sehnsucht, Schönheit zu erzeugen, bestraft?“

Schlussfolgernd kann man bei Blaga aber eine Distanzierung zum Schriftsteller-Goethe, den er übersetzt und bewundert hat, aber von dem er sich nicht beeinflusst fühlte, und eine eindeutige Vorliebe für den anderen Goethe, den Naturwissenschaftler und den Physiker, beobachten. Solche Goetheschen naturwissenschaftlichen Forschungen haben Blaga angezogen und stimuliert, weil er darin einen fruchtbaren Lebenskeim entdeckte und weil sie ihm zur Selbsterkenntnis verhalfen. Das Goethesche hatte in Blagas Fall jene vorher erwähnte kathalitische stimulative Funktion, jenen Impuls zum geistigen Schaffen und nicht die sklavenartige Abhängigkeit von der grossen Persönlichkeit. Der rumänische Philosoph überlegte einmal in einem Aphorismus: „Eine grosse Persönlichkeit ist wie ein Berg: sie erweitert einem den Horizont, wenn man auf ihren Schultern steht, wenn man aber vor ihr niederkniet, verengt sie einem die Sicht, und hindert einen daran, auch das zu sehen, was man vorher gesehen hat“ (Lucian Blaga, *Steine für meinen Tempel*).

CORESPONDENȚE RILKE — BLAGA

ȘTEFAN BORBÉLY

ABSTRACT. *Correspondences Rilke — Blaga.* As many Romanian literary critics have stressed so far, Rainer Maria Rilke and Lucian Blaga belong to the same understanding of poetry, conceived as orphism and a hymnical release of reality. This essay insists on what separates the two poets, merely existentially, and less poetically; thus, the author compares two life-styles, opposing to Rilke's solitude Blaga's hidden fear of loneliness. The starting point of the essay is a little text of Rilkés memory and poetry, written by Blaga in his latest years, which provides interesting gapes towards psychoanalysis and the symbolism of the unconscious.

Se împlinesc în acest an 30 de ani de la moartea lui Blaga și 65 de la aceea a lui Rainer Maria Rilke. Diferența de trei decenii și jumătate este ea însăși suficientă pentru a ne îndemna la prudență în compararea celor două universuri poetice. Când, în 11 februarie 1922, „seara la ora șase“, Rilke termină *Elegiile duineze* și se așterne să comunice eliberatoare veste prietenei Thurn und Taxis și lui Lou Salomé, Blaga era, sub aspect liric, într-o fază de incipientă tranziție: depășise *Poemele luminii*, în care unele reverberații creștine trimit, încă, spre spațiul tradițional al credinței, publicase *Pașii Profetului* — promisiunea, ulterior confirmată, a unei noi sensibilități simbolice — și se îndrepta spre mitologia păgînă din marele volum de mai târziu, *În marea trecere*, unde morfologia ciclului de debut se transformă radical: inflexiunile dionisiace, „mulcomite“ în *Pașii Profetului*, se deschid în interior, ca o rană, și poetul începe să resimtă existența, asemenea lui Rilke, ca pe o continuă neîmplinire.

Se petrece astfel, în lirica lui Blaga, o negativizare a sentimentului de viață, obsesie din care va face, ulterior, a pirghie a existenței sale și un punct central, esențial, al teoriei gnoseologice din *Trilogia cunoașterii*. „Minus-cunoaștere“, „închidere în mister“, „cunoaștere îngădită“ (de către Marele Anonim prin mecanismul metafizic de funcționare al „censurii transcendente“) — sînt tot altele concepții care marchează împlinirea într-un ultragiu și negativitate a acestei gândiri și, în limbajul corespondențelor atemporale, o apropiere în substanță de modul în care Rilke înțelegea „marea sinteză“. Totuși, ar fi cu totul greșit să vorbim de filiație. Blaga parcurge drumul singur, prin devenirea propriei sale geneze, și nicidecum prin influențe, pentru a se întîlni — dar și despărți — de Rilke într-un spațiu imponderabil, al esențelor pure, numit îndeobște „spirit al timpului“. Sub acest aspect, forțînd nițel lucrurile, am putea spune că Rilke l-a *predestinat* pe Blaga, generîndu-i tiparele, dar declanșînd și un mecanism de autodefinire. De aici o anumită bipolaritate a destinului blagian, preocupat pînă la obsesie de apropierea, dar și de

îndepărtarea de ceea ce oferea, sub aspect existențial și liric, autorul *Sonetelor către Orfeu*.

Se știe că Blaga a tradus din Rilke — două poeme, *Amintire* și *Epilog* sint cuprinse în antologia sa de traduceri din literatura universală —, cum de asemenea se cunoaște că a și scris despre el; un mic articol, *Rainer Maria Rilke (1875—1926)*, inclus ulterior în volumul *Isvoade* (1972) este psihanalizabil și foarte interesant atât ca document uman, cât și ca textul, remarcabil creionat de altfel, al unei distanțări necesare. „La Berna — scrie Blaga — am avut prilejul nevisat de a cunoaște mai de aproape vreo cîtiva dintre acei oameni foarte rari, care s-au bucurat cîndva de prietenia lui Rainer Maria Rilke.“ „Nu departe de vechea catedrală gotică“, tînrului diplomat, primit în casa „unui pictor german și a soției sale“, i se oferă șansa — echivalentă în limbaj mitic cu o „recunoaștere“ — de a sta în chiar jîțul în care se odihnese, odinioară, solitarul de la Muzot: „un scaun străvechi“, patinat de vreme, „cu spațele înalt ca de strană“.

Ciudat destul, subtila identificare declanșează în sufletul poetului nu o reverie duioasă, ca posibilă prelungire a privilegiului de a se folosi de o ocazie rară, facilitînd, în imaginație, „contopirea“, ci mecanismul unei deloc ostile, dar pregnant punctate, aversuni autodefinitorii. Molcom orchestrată, mica scriere își propune, în profunzime, să disjungă în cazul lui Rilke mitul perfectibil al omului de imaginea siderală, și de nimeni contestată, a poeziei sale; să insinueze, altfel spus, o cezură, „omorînd“ omul în favoarea purității inumane (transumane?) a poeziei sale.

Să nu uităm că la vremea înregistrării acestor impresii, Rilke, omul era un mit menit să obnubileze, în anumite conștiințe, însuși universul major, inconfundabil al liricii sale. Povestea poetului ucis de spîntii unui trandafir, istoria misterioasă, exemplară a solitarului straniu, kafkian aproape, de la Muzot, erau pe buzele tuturor, semn că, la un nivel mîndan, în anumite privințe omul își covîrșea, pe moment, opera. Împotriva acestui sacrilegiu se revolta, în sinea sa, Blaga, zugrăvind-l pe Rainer Maria ca pe un fariseu: „Cădea uneori cuvînt între noi și despre unele slăbiciuni omenesti, prea omenesti, ale marelui spirit. Pictorul și dansatoarea îmi destăinuiau cu un zîmbet de îngăduință că poetul, care cultiva un panteism creștin de formule aproape brahmene, și care ducea o viață într-o sărăcie franciscană, n-a izbutit să-și însușească o desăvîrșită smerenie, și nici să-și domine anume reacții ce s-ar putea numi cel puțin orgolioase.“ „Din ceea ce eu trăgeam încheierea — și aici urmează partea esențială a frazei lui Blaga — că trebuie să se facă o distincție netă între un călugăr mistic și un poet mistic.“

Doar trecînd printr-un astfel de ritual de purificare poate poetul să scrie cu adevărat și despre poezie: subiect, de altfel, al micului său articol. Observația, și procesul de obnuilare imaginativă pe care aceasta îl declanșează, nu sînt, de altfel, singulare: într-un alt text, dedicat „întîlnirii“ sale, ca spectator al unei conferințe, cu Mahatma Gandhi, poetul ține să precizeze că în cazul tuturor spiritelor mari pe care le-a întîlnit — Ludwig Klages, contele Keyserling, Husserl, Thibaudet, Gundolf, Thomas Mann —, „totdeauna am avut impresia că opera este superioară

omului. M-am găsit, altfel spus, totdeauna în fața unei *existențe* acoperite de cuvînt, Gandhi fiind, în această constelație ilustră, singura și desăvîrșită excepție. (Sublinierea din text îi aparține lui Blaga.)

Revenind la micul text despre Rilke, se cere precizat, poate, că spre deosebire de cazurile deja menționate, unde omul este „acoperit” de propriul său cuvînt, Rilke este pus în umbră de cuvintele altora; altfel spus, ceea ce întreprinde Blaga reprezintă o restituire firească și o interiorizare. De altfel, fariseismul nu este singurul „defect” pe care acest om de excepție, model exemplar îl are. I se mai descoperă încă unul: dezrădăcinarea, peregrinarea nesfîrșită, aceea stare de neliniste prin care „cel ce a schimbat atîtea patrii” (expresia îi aparține lui Blaga) nu se multumea cu niciuna din domiciliile — temporare — care i se ofereau. Cu gîndul evident la Nietzsche, un alt mare apatrid, programatic și „declarat”. Blaga intră aici în miezul însuși al discordiei: capabil de a schimba spații — peregrinările diplomatice l-au purtat prin varii teritorii stilistic foarte diferite de cel „etern” pe care-l închidea în sine —, Blaga nu s-a putut nicicînd desprinde de tiparele originare ale propriei sale patrii. Nemulțumirea lui e, prin urmare, una structurală, și ține de un mod de a fiînța în cultură, subliniat și în alte locuri, cu mîndrie, cu obstinație.

Diferențe, la acest nivel exemplar, mai există. În primul rînd, o absență, în cazul lui Blaga, a vocației de a fi singur, o incapacitate a solitudinii, pe care romanul autobiografic *Luntrea lui Caron* nu face decît să o confirme. Dar nu este necesar să extrapolăm romanul, să îngemănăm, conciliant, resorturile de adîncime ale unei conștiințe schizoide. Există în Blaga (în componenta filosofică a personalității sale, numită în roman Leonte Pătrașcu) o predispoziție către singurătate, egală în intensitate și dimensiune retractilă cu a oricărui creator care durează, numai că această predispoziție este întotdeauna concurată, disputată de o altă, către dialog și comunicare. De aici o anumită obsesivă căutare a lui Blaga de a-și defini și circumscrie *prietenii*, cuvînt central al existenței sale, dar și balsam sufletesec necesar în vremuri de restriște. Blaga n-a avut vocația „franciscană” a mortificării pe care Rilke a trăit-o din plin, ca om „fără prieteni”. Așa se explică și ecuația sinuciderii lui Leonte Pătrașcu din *Luntrea lui Caron*, act care se întîmplă doar fiindcă cealaltă componentă a omului, fratele solar, *dăinuie*. Nu te poți sinucide decît dintr-un exces de personalitate.

Asemenea resorturi explică, de altfel, și alte diferențe dintre Rilke și Blaga: nostalgia copilăriei la acesta din urmă (Rilke n-a avut-o), importanța acordată familiei, copilului (Rilke n-a trăit-o), orgoliul ardelenesc al funcțiilor (de asemenea absent la Rilke, om, ca și Kierkegaard, sau, în ultima parte a „libertății” sale, Nietzsche, „fără serviciu”). În plus, sensibil diferite și disjunctive ca semnificație sînt, în cazul celor doi poeți, și încercările existențiale prin care ei trec: la Rilke, proba terifiantă a infernului din *Însemnările lui Molte Laurids Brigge* survine, ca depresiune, la mijlocul vieții, avînd deci și sensul — mărturisit în scrisori — al unei depășiri, devenită formă de viață, pe cînd perioada neagră a lui Blaga, transmisă în *Luntrea lui Caron*, survine spre sfîrșitul vieții

creatorului. În primul caz a acționat destinul, în al doilea — istoria. Iată o nouă disjunctie asupra căreia, de asemenea, ne-am putea opri.

Îi apropie, pe Rilke și Blaga, în operă, o atmosferă, rezonanțele adânci ale unei „lirici de cunoaștere“ a resorturilor ultime ale existenței (expresia dintre ghilimele îi aparține lui Blaga), dar și preocuparea, fundamentală, de a configura o mitologie necreștină: a i-realizării îngeresti în cazul lui Rilke, unde îngerul plenitudinar este cu totul altceva decât entitatea intermediară pe care o cunoaștem din creștinism, și a Marelui Anonim la poetul nostru, unde transcenderea e, structural, imposibilă, fiindcă „barierele censurii transcendente fac (...) parte integrantă din ființa noastră. »Ființăm« prin ele. Nu putem trece peste ele, decât dacă ne desființăm.“

STUDIA LINGVISTICA

STRUCTURE LOGIQUE ET STYLES FONCTIONNELS

DAN MĂRZA*

ABSTRACT. *Logical Structure and Functional System.* This paper tries to analyse the logical structure of certain texts belonging to different functional styles. In this first part they compare the logical structure of some texts belonging to the scientific style.

En partant de quelques travaux de linguistique bien connus, qui mettent en valeur les possibilités de recherche de certaines méthodes modernes¹, nous avons essayé ailleurs d'apporter des arguments en faveur de l'utilisation d'un appareil mathématique et logico-mathématique, qui ne fait que nuancer les analyses linguistiques et littéraires.²

Nous croyons que l'analyse qui va le plus loin dans la profondeur du texte est l'analyse de la structure logique qui, par sa nature, est étroitement liée aux processus de la pensée et aux mécanismes de la langue. Tout texte a, outre sa structure grammaticale, une structure logique produite automatiquement, en même temps que le texte. La structure

* Lycée Andrei Mureșanu, 4650, Dej, Roumanie

¹ Marcus, Solomon, *Lingvistica matematică*, ediția a II-a, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1966; I d e m, *Poetica matematică*, Ed. Academiei, București, 1970; I d e m, *Artă și știință*, Ed. Eminescu, București, 1966; *Metode distribuționale algebrice în lingvistică* red. prof. Solomon Marcus, Ed. Academiei, București, 1977; Vasiliu, Emanuel, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, Ed. Academiei, București, 1970; I d e m, *Preliminarii logice la semantica frazei*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978; I d e m, *Sens, adevăr analitic, cunoaștere*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

² Mărza, Dan, *Structura logică în teatrul francez al absurdului*, dans „Athenaeum”, I, Cluj, 1970, p. 193—200; I d e m, *Problems of composition in "Ancuta's inn" by Mihail Sadoveanu*, dans „Revue roumaine de linguistique”, tome XXV, no. 6, 1980, p. 653—657; I d e m, *Posibilități de analiză cu mijloace matematice a folclorului poetic someșean*, dans „Samus”, II, Dej, 1979, p. 137—142; I d e m, *Problèmes de la syntaxe de l'interrogation*, dans „Proceedings of the Eleventh International Congress of Linguists”, II, Bologna, 1972, p. 593—599; I d e m, *Observații asupra conjugării I*, dans „Studii”, I, Dej, 1978, p. 205—212; I d e m, *Aspecte logico-matematice în analiza pluridisciplinară de text*, dans „Lucrările Primului Colocviu Național de Limbaje, Logică, Lingvistică matematică”, Brașov, 1986, p. 135—144; I d e m, *Elemente ale limbajului nonverbal în teatru*, dans „Lucrările celui de-al Doilea Colocviu Național de Limbaje, Logică, Lingvistică matematică”, Brașov, 1988, p. 151—159; Victoria Hopârteanu, Ileana Lascu, Dan Mărza, Maria Tenchea, *Problèmes de typologie verbale à l'aide de la théorie des graphes*, dans „Recueil Linguistique de Bratislava”, IV, Bratislava, 1973, p. 183—208; Iacob Cărcu et Dan Mărza, *Propriétés mathématiques de certaines constructions grammaticales*, dans „International Logic Review”, no. 13, Bologna, 1976, p. 61—65; I d e m, *Asupra relației de coordonare*, dans „Lucrările Seminarului Didactica Matematicii”, vol. 5, Cluj-Napoca, 1989, p. 69—80; Kis Emese et Dan Mărza, *Teatrul francez al absurdului prin prisma logicii matematice*, dans „Studii”, II, Dej, 1980, p. 110—116.

logique d'un texte est donnée par les liaisons logiques établies entre les propositions d'un texte, les fonctions logiques étant marquées par des opérateurs³ exprimés grammaticalement ou graphiquement.

Nous avons noté par $a, b, c, \dots$, les propositions d'un texte. Ces propositions sont liées à l'aide des opérateurs de la logique mathématique: la négation ($\bar{a}$), la conjonction, ($\wedge$), la disjonction ($\vee$), l'implication ($\rightarrow$), l'équivalence ($\equiv$). On note par Ω le non-rapport logique entre deux propositions. Nous considérons *phrase* le texte qui se trouve entre deux points, ou autres signes qui peuvent marquer la fin d'une phrase (?). Les indices e et i marquent les phrases elliptiques de verbes (structures nominales) et, respectivement, les phrases impératives.

Nous avons défini encore trois sortes de relations entre les propositions d'un texte. La relation faible ($/$) est la relation qu'on peut établir dans la phrase entre le groupe verbal principal qui devient proposition principale et les sous-unités de la phrase, d'habitude des constructions participes, gérondives ou infinitives qui remplissent la fonction d'un syntagme. La relation nuancable ou facilement transformable en une autre relation est toujours faible.

La relation interpropositionnelle ($[]$) est la relation qu'on peut établir au niveau du texte entre deux phrases, grammaticalement indépendantes, séparées par un point, dont la deuxième commence par une conjonction.

La relation latente (O) est la relation qu'on peut établir au niveau du texte entre deux phrases grammaticalement indépendantes, séparées par un point, dont la deuxième commence par un mot qui n'est pas conjonction, mais dont le contenu sémantique détermine une certaine dépendance entre les deux phrases.

Nous avons renoncé, pour simplifier les choses, aux renvois en bas de page et aux titres et sous-titres des chapitres et des paragraphes qui, en réalité, font partie du texte. Nous avons retenu seulement les notes et les indications bibliographiques insérées dans le texte entre parenthèses.

Nous croyons qu'il est possible d'établir une liaison, une correspondance entre la structure logique d'un texte et le style auquel ce texte appartient. Les travaux de stylistique⁴ parlent de plusieurs styles. Il y a des travaux qui donnent une classification précise que nous avons adoptée pour nos considérations.⁵

³ Pour les opérateurs logiques v. Dumitriu, Anton, *Logica polivalentă*, Édition nouvelle, complétée et augmentée de l'auteur en collaboration avec Teodor Stîhi, Ed. Enciclopedică Română, Bucarest, 1971; Enescu, Gheorghe dr., *Logica simbolică*, Ed. Ştiinţifică, Bucarest, 1971; Stancovici, Virgil, *Logica limbajelor*, Ed. Ştiinţifică, Bucarest, 1972; Surdu, Alexandru, *Logică clasică şi logică matematică*, Ed. Ştiinţifică, Bucarest, 1971.

⁴ Coteanu, I., *Stilistica funcţională a limbii române*, „Stil, stilistică, limbaj”, I, Ed. Academiei, Bucarest, 1973; Galdi, Iadislau, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Ed. Minerva, Bucarest, 1976.

⁵ Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucarest, 1986.

En fonction d'une série de facteurs linguistiques et extralinguistiques, l'aspect cultivé du langage écrit présente quatre styles fonctionnels: scientifique, littéraire, journalistique et juridico-administratif.⁶

Nous n'allons nous occuper dans le présent article que du style scientifique.

Dumitru Irimia considère que „dans l'organisation stylistique de la langue roumaine littéraire, le style scientifique représente un terme-extrême; l'autre est le style littéraire”.⁷ Le texte scientifique se caractérise par un maximum de densité de l'information, par un déroulement ayant à la base des raisonnements et par sa position à l'intérieur de l'opposition vrai/faux.⁸ Il présente plusieurs variantes: des sciences exactes, des sciences naturelles, des sciences humaines et de la philosophie. Le plus proche du style littéraire serait le texte de critique littéraire qui prend place entre le style scientifique et le style littéraire. C'est une variante mixte.⁹

Parmi les niveaux de la langue qui contribuent à l'organisation du texte, celui qui intéresse le plus la structure logique est le niveau syntaxique. En ce sens, les particularités du style scientifique sont: le développement de certains rapports de complémentarité; l'absence des énoncés synthétiques; le développement de certaines structures redondantes spécifiques; le développement des structures énumératives; une dynamique spécifique entre la tendance d'expansion des groupes nominaux et verbaux et la tendance de concentration de l'expression.¹⁰

Pour exemplifier les structures des divers types de textes scientifiques, nous allons donner, ci-dessous, la structure logique de quelques brefs échantillons de textes.

Sciences exactes. Nous avons analysé des textes mathématiques.

Texte no. 1.¹¹

$$\begin{array}{ll} a/\wedge(b \wedge c) & (a_i/\wedge b) \wedge (c/\wedge d) \\ a_e \rightarrow & a \rightarrow b \\ a_e \wedge b_e \wedge c_e & a_e \wedge b_i \\ a \wedge b & a [\rightarrow] \\ (a \rightarrow b)/\wedge c & a \wedge b \\ \bar{a} \rightarrow b & \end{array}$$

Texte no. 2.¹²

$$\begin{array}{l} a \wedge (b \wedge c) \\ a \wedge \bar{b}(\wedge c_j) \rightarrow [d \rightarrow (e \rightarrow f)] [\rightarrow] \\ [a \rightarrow b \rightarrow (c \wedge d)] \rightarrow \bar{e} \end{array}$$

⁶ *Ibidem*, p. 102.

⁷ *Ibidem*, p. 111.

⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁹ *Ibidem*, p. 111–112.

¹⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹¹ Iacob, Căiș acad., et d'autres, *Matematici clasice și moderne*, vol. I., Ed. Tehnică, București, 1978, p. 309, de „O colecție E de obiecte...” à „... după bară se indică proprietatea lor comună”.

¹² Ionescu, Tiberiu, *Grafuri, aplicații*, I, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1973, p. 9–10, de „Abordarea capitolelor ce urmează...” à „...aceea de a fila bumbac”.

$$\begin{aligned}
 & [a \wedge (\bar{b} \wedge c)] \rightarrow (e \wedge f_e) \\
 & a \quad \quad \quad [\wedge] \\
 & a \wedge (b \wedge c) \\
 & a \wedge b_e \\
 & a \wedge b_e \\
 & a \rightarrow [(b \wedge \bar{c}) \wedge (a \rightarrow b)] \wedge [a \wedge \bar{b} \rightarrow (c \wedge \bar{d}_e)] \\
 & (a \wedge b) \rightarrow c \rightarrow (d \wedge e) \rightarrow \\
 & a(\wedge b_e)
 \end{aligned}$$

Ces textes se basent sur les conjonctions (marque de la simplicité de structure et de la précision) et les implications (marque des structures démonstratives). Une caractéristique importante est le grand nombre des relations faibles, interpropositionnelles et latentes. C'est une marque de cohésion textuelle, ces textes étant fondés sur le raisonnement. Les exemples donnés pour soutenir certaines assertions mènent à des structures énumératives traduites par des conjonctions logiques entre des propositions elliptiques.

Sciences naturelles. Nous avons analysé des textes de botanique et de zoologie.

Texte no. 3.¹³

$$a_e \wedge a / \wedge b \wedge a \wedge a_e \wedge a_e \wedge a_e \wedge a_e \wedge a_e \wedge a_e \wedge a_e \wedge a_e$$

Texte no. 4.¹⁴

$$\begin{aligned}
 & a \\
 & a \wedge [b \wedge (c \wedge d)] \wedge \\
 & \bar{a} \rightarrow (b \rightarrow c) \\
 & a \wedge b \\
 & a / \wedge b \\
 & (a \rightarrow b) \rightarrow c
 \end{aligned}$$

Texte no. 5.¹⁵

$$\begin{aligned}
 & a \wedge b \wedge \\
 & \bar{a}(\wedge b_e) \\
 & a \\
 & a \wedge b \rightarrow [c \rightarrow (d \leftarrow e)(\wedge f_e)] \wedge \\
 & (a \wedge b) \wedge [\bar{c} \wedge d_e \wedge (e / \rightarrow f)] \leftarrow g \\
 & (a(\wedge b) \wedge c \wedge d_e \wedge e_e) \leftarrow f \\
 & a \wedge b \\
 & (a \wedge b) \rightarrow c \\
 & a
 \end{aligned}$$

Ces textes reposent toujours sur la conjonction et l'implication. Les structures explicatives et raisonnées amples déterminent la présence de l'implication dans les deux sens (de gauche à droite et de droite à gauche). La précision des descriptions scientifiques se traduit par beaucoup de structures monomembres. Les structures énumératives nominales présentent des relations latentes entre des séries de propositions elliptiques.

¹³ Olaru, Constantin, Fasolea, *Biologia și tehnologia culturii*, Scrisul Românesc, Craiova, 1982, p. 9, de „Plante anuale sau perene...” à „... Stilul adesea spre virf barbat”.

¹⁴ *Ibidem*, p. 46—47, de „Rădăcina fasolei este pivotantă...” à „... din care cauză plantele suportă greu transplantarea”.

¹⁵ Filea, Ioan Ivanca, *Zoonoze de la animale mici*, Ed. Medicală, București, 1988, p. 13—14, de „Zoonozele sînt boli și infecții...” à „... cu privire la bolile și infecțiile transmisibile de la vertebrate la om”.

Sciences humaines. Nous avons analysé des textes de linguistique et d'histoire. Pour la linguistique nous avons choisi des textes de phonologie, de grammaire, de lexicologie et de stylistique.

Texte no. 6.¹⁶

a
a
(a/ $\wedge$ b) $\rightarrow$
a $\rightarrow$ [b $\rightarrow$ (c $\wedge$ d_e)]
a
a
(a $\wedge$ b)
[a $\leftarrow$ /b_e/] $\rightarrow$ (c $\wedge$ d)
a
a $\wedge$ (b $\wedge$ c) [$\wedge$]
a $\rightarrow$ {b $\wedge$ [c $\wedge$ (d $\wedge$ e)]}

Texte no. 7.¹⁷

a $\wedge$ b
(a $\wedge$ b) $\Leftrightarrow$ (c $\rightarrow$ d)
a $\rightarrow$ (b_e $\wedge$ c) $\rightarrow$
a

Texte no. 8.¹⁸

a $\bar{\wedge}$ b_e $<$
a
a($\wedge$ b) $\rightarrow$ (c $\wedge$ d) $\equiv$ c $\wedge$ i_e Ω / $\vdash$ g;
(a $\wedge$ b_e) $\leftarrow$ (c $\wedge$ d_e) $\wedge$ [(c $\wedge$ f) $\wedge$ g_e] $\leftarrow$ h $\wedge$ } Ω / $\wedge$ i_e [$\rightarrow$]
a($\wedge$ b_e)

Texte no. 9.¹⁹

a $\wedge$
a
a
a($\wedge$ b) $\wedge$ (c $\wedge$ d) $\rightarrow$
a $\wedge$ b

Les caractéristiques des textes linguistiques sont: la conjonction et l'implication qui sont prédominantes; les constructions monomembres; des structures amples, plus complexes sous l'aspect des opérateurs logiques qu'on peut mettre en évidence: on a trouvé des équivalences et des disjonctions; l'implication dans les deux sens; des relations latentes.

Il n'y a pas de différences essentielles entre les textes appartenant à des branches différentes de la linguistique. Donc, leur différenciation se fait à d'autres niveaux de la langue.

¹⁶ Rusu, Grigore, *Structura fonologică a graurilor dacoromâne*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 17–18, de „Studiul fonologiei limbii române a stat în centrul...” à „... al semnelor fonetice care servesc comunicării”.

¹⁷ Hodiș, Viorel, *Apoziția și propoziția apozitivă*, Ed. Științifică, București, 1990, p. 24–25, de „Odată cu apariția problemei propoziției apozitive...” à „... între partenerii apozați (apozitia, apozitivă) și antecedentii lor”.

¹⁸ Pătruț, Ioan, *Nume de persoane și nume de locuri românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 99, de „Un mare număr de antroponime românești...” à „... din două sau mai multe limbi slave” (*ibid.*, p. 26).

¹⁹ Irimia, Dumitru, *Op. cit.*, p. 99, de „Funcționind în interiorul raportului limbă – cultură populară...” à „... textul concret, considerat la toate nivelele”.

Texte no. 10²⁰

a
a $\wedge$ b $\wedge$ c $\wedge$ d $\wedge$ e
a $\wedge$
a $\leftarrow$ (b $\wedge$ c)
a
a_e $\rightarrow$ b_e

a_e
a($\wedge$ b) $\wedge$ c $\wedge$ d
a
a($\wedge$ b_e)
a_e $\rightarrow$ $\bar{b}$

Texte no. 11.²¹

a
a
a $\wedge$ b
a

a($\wedge$ b)($\wedge$ c)
a $\rightarrow$ (b_e $\wedge$ c_e)
a

Texte no. 12.²²

a
a $\wedge$ b
a/ $\wedge$ b_e
a/ $\wedge$ (b_e $\wedge$ c_e)
a $\wedge$ b
a $\wedge$ b
a/ $\wedge$ b_e
a $\rightarrow$ b_e [$\wedge$]
(c_e $\wedge$ d) [$\wedge$]
(c_e $\wedge$ f) [$\wedge$]
g_e [$\wedge$]
h_e [$\wedge$]
(i_e $\wedge$ j) $\rightarrow$

[(a $\wedge$ b) $\wedge$ c] $\rightarrow$ d
a
(a $\rightarrow$ b) $\rightarrow$ (c $\wedge$ d)
(a $\wedge$ b)

La partie ample des structures énumératives de ce dernier texte peut être facilement décomposée dans un sous-niveau logique, à cause des constructions nominales, participes et gérondives. Cette structure serait la suivante :

[(a/ $\wedge$ b_e)/ $\rightarrow$ c_e] $\rightarrow$ [(b_e / $\wedge$ c_e) [$\wedge$] (d_e $\wedge$ e) [$\wedge$] (f_e $\wedge$ g) [$\wedge$] h_e ($\wedge$ i_e) / $\wedge$ j_e [$\wedge$] (k_e / $\wedge$ l_e) [$\wedge$] (m_e / $\wedge$ n_e) $\wedge$ (o / $\wedge$ p_e)]

Ce sous-niveau se caractérise par des constructions bimembres, des propositions elliptiques, des relations faibles et interpropositionnelles.

Les textes d'histoire se caractérisent par : la prédominance des constructions monomembres et bimembres ; des constructions indépendantes ; les conjonctions et les implications logiques dont les implications vont dans les deux sens ; des structures énumératives basées sur des conjonctions logiques entre des propositions elliptiques ; des relations latentes, interpropositionnelles et faibles.

Texte no. 13.²³

a $\rightarrow$ (b $\rightarrow$ c)
a $\wedge$
a $\wedge$ b
a $\wedge$ (b $\rightarrow$ c)
a
a

a $\rightarrow$ b $\rightarrow$ [c $\wedge$ (d_e $\vee$ e_e)]
(a $\wedge$ b) $\wedge$ c_e
a/ $\rightarrow$ b($\wedge$ (c $\rightarrow$ d)) $\wedge$ (e_e $\wedge$ f_e)
a/ $\wedge$ b

²⁰ Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a Românilor*, Ed. Sport-Turism, București, 1981, p. 7, de „Teritoriul de formare și de continuă viață...” à „... nu are pustiuri, nici înălțimi inaccesibile”.

²¹ *Ibidem*, p. 53, de „După terminarea războiului cu Decebal...” à „... aflate alături de ceramica locală”.

²² Mușat, Mircea, Ardeleanu, Ion, *România după Marea Unire*, vol. II, Partea I 1918—1933, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 3, de „Perspectivă de dezvoltare generală a țării...” à „... în baza art. 233 al Tratatului de la Versailles”.

²³ Dumitriu, Anton, *Eseuri*, Ed. Eminescu, București, 1986, p. 9, de „Se știe că materia și radiația...” à „... Ne vom sprijini pe concepția corpusculară”.

Texte no. 14.²⁴

a
a $\wedge$ (b $\wedge$ c)
a $\wedge$ b
a
a

(a $\wedge$ b_c $\wedge$ c_e) $\wedge$ (d $\wedge$ e)
a $\wedge$ (b/ $\rightarrow$ c)
a $\wedge$ (b_c $\wedge$ c_e)

Ces textes reposent toujours sur la conjonction et l'implication. Ils ont les structures les plus simples, qui peuvent, cependant, être décomposées ou détaillées grâce aux structures gérondives, infinitives et participes qu'ils contiennent, ou à certaines énumérations, ou encore aux possibilités de transformer certaines structures propositionnelles en structures phrastiques.

Le style scientifique est donc basé sur la conjonction et l'implication logiques. Les nécessités démonstratives et explicatives donnent des procédés de concentration de l'expression, ce qui se manifeste au niveau de la structure logique par des propositions simples, des constructions nominales, elliptiques. Les propriétés des êtres, des choses et des phénomènes, les arguments, les explications qui structurent ces textes créent la possibilité de réduire ceux-ci à un sous-niveau logique fondé sur des relations faibles et interpropositionnelles. Certaines explications et, le plus souvent, des renvois à la bibliographie qui se trouvent dans le texte constituent des incidentes. Entre la phrase et une telle incidente il faut marquer un non-rapport logique, ou, tout au plus, une relation faible. Les nécessités de compréhension donnent des éléments de compensation: des relations latentes et interpropositionnelles qui assurent la cohésion textuelle.

Il y a des éléments qui rapprochent les diverses variantes du style scientifique. Les relations latentes rapprochent des textes du type: mathématiques, sciences naturelles, linguistique et histoire; les relations faibles rapprochent des textes mathématiques, philosophiques et historiques; les structures énumératives rapprochent des textes du domaine: mathématiques, sciences naturelles et histoire; la présence de l'implication dans les deux sens et les structures monomembres rapprochent des textes appartenant aux sciences naturelles, à la linguistique et à l'histoire. Les textes qui ont le plus grand nombre de points communs sont ceux des sciences naturelles, les textes de linguistique et d'histoire. Les structures les plus spécifiques sont celles des textes linguistiques et philosophiques. La structure logique soutient la structure syntaxique²⁵, mais elles ne se superposent pas l'une avec l'autre.

Les textes scientifiques ont une base logique commune. Les variantes, bien que très nettement différenciées par „la fréquence différente de certains rapports syntaxiques“²⁶, sont peu différenciées quant à leur structure logique. Cela se fait à d'autres niveaux de la langue,

²⁴ Stancovici, Virgil, *Filosofia integrării*, Ed. Politică, București, 1980, p. 57, de „Ontologia își găsește astfel un loc ...” à „... sub forma practică a comportamentelor, a acțiunilor”.

²⁵ Dumitru Irimia, *Op. cit.*, p. 122—135.

²⁶ *Ibidem*, p. 133.

notamment au niveau lexico-sémantique. Ces analyses mettent en évidence la liaison étroite qui existe entre les niveaux logique, syntaxique et sémantique d'un texte. C'est que „La nivel sintactic, este definitorie desfășurarea relațiilor sintactice în strînsă legătură cu dezvoltarea raporturilor logice în planul lor semantic“.²⁷ Ces analyses se situent à un niveau moyen de la langue: les relations entre les propositions d'une phrase. Mais on a mis en évidence un supra-niveau logique, entre les phrases d'un texte, marqué par des relations interpropositionnelles et latentes et un sous-niveau, entre certaines macro-unités d'une proposition-marqué par des relations faibles. Peut-être la structure logique s'étend-elle sur trois niveaux: la proposition, la phrase et le texte. En tout cas, elle comporte des différences d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un style à l'autre.

²⁷ *Ibidem*, p. 100.

INFLUENȚA LEXICULUI ROMÂNESC ASUPRA GRAIURILOR SĂSEȘTI

Note pe marginea ALR. II.

DOINA GRECU*, ELENA VIOREL**

ZUSAMMENFASSUNG. Der Einfluss der rumänischen Lexik auf die sächsischen Mundarten. Bemerkungen anhand des ALR II. Anhand des von Emil Petrovici gesammelten Materials — im Rahmen der in den Ortschaften Richis (Kreis Hermannstadt, Nr. 143) und Dipsa (Kreis Bistritz-Nassod, Nr. 245) durchgeführten Untersuchungen — werden Daten über den Einfluss der rumänischen Lexik auf die sächsischen Mundarten dargestellt. Es wird auf die Möglichkeit mehrfacher Etymologien solcher Termini aus den sächsischen Mundarten hingewiesen; dabei werden die Neologismen ausgeschlossen. In der vorliegenden Arbeit wurde sowohl das Material verwendet, das in den Bänden für ALR II erschienen ist, als auch das Material, das in dem Archiv des Linguistischen Instituts in Cluj-Napoca vorhanden ist.

La apariția primului volum din ALR II, în 1940, Sextil Pușcariu scria în prefață: „Date fiind cunoștințele de limbă ale d-lui Petrovici — un adevărat poliglot — anchetele lui au fost lărgite asupra unui număr de douăsprezece puncte minoritare: trei ungurești (cuprinzând, pe lângă limba maghiară, și cele două dialecte vorbite de săcui și ceangăi), două săsești (din nord-estul și din centrul Transilvaniei), două bulgărești!...!, două sirbești!...!, două rutenești!...! și, în sfârșit, unul țigănesc (din împrejurimile capitalei)!...!

Grație acestor anchete la minoritari, care cuprind partea cea mai mare a celor 4800 de chestiuni ale chestionarului „dezvoltat“, relative adesea la termeni speciali neînregistrați în dicționare, Atlasul nostru devine un neprețuit izvor pentru slavisti, germanisti, maghiarologi și indoeuropeniști. Dar și lingvistica generală găsește, prin studiul comparativ al limbilor unor neamuri deosebite, trăind însă în simbioză și supuse aceluiași influențe, un material deosebit de prețios. Împrumuturile dintr-o limbă într-alta, decalcurile întemeiate pe aceeași mentalitate, metafore plătuite sub același climat, arii care cuprind în sine limbi diferite, iată o mulțime de fenomene care pot fi studiate pe hărțile noastre“ (p. III—IV).

Am dat acest citat nu pentru aspectul plurilingv al anchetei desfășurate pentru ALR II, căci faptul e prea bine cunoscut, ci pentru aprecierea pe care inițiatorul și conducătorul anchetelor ALR I și ALR II

* Institutul de Lingvistică și Istoria Literară, str. E. Racoviță 21, 3400 Cluj-Napoca, România.

** Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, str. Horea, nr. 31, 3400 Cluj-Napoca, România.

ține să o facă asupra valorii materialului din cele douăsprezece puncte.

Cu convingerea că datele adunate din graiurile oricăreia dintre naționalități merită, prin exactitatea și ineditul materialului, o cercetare atentă, sub variate aspecte, ne vom opri la cele două anchete făcute în graiurile săsești din Transilvania. Punctele de anchetă sînt 143 (= Richiș) și 245 (= Dipșa), primul, în apropiere de Mediaș, celălalt, lângă Bistrița. Din perspectiva care ne interesează aici, materialul din anchetele săsești a mai fost valorificat, parțial (= punctul 143, partea publicată în volumele I—VII din ALR II SN), în teza de doctorat a lui Karin Ney, *Rumänische Transferenzen in vier siebenbürgisch-sächsischen Ortsmundarten des Kreises Hermannstadt* (Rumänien), apărută la Marburg, în 1984.

Emil Petrovici a anchetat Richișul în anii 1937 și 1938, informator fiind Kloos Andrei, și în 1940, cînd nu știm dacă s-a lucrat cu același informator, iar Dipșa, în 1937 (fără a se preciza informatorul), 1940 (informator: Michael Roth, de 20 de ani) și 1959—1960 (informator: Mihail Șnaidăr de 50 de ani).

Din păcate, pentru aceste puncte anchetatorului nu a ținut un jurnal și lipsese unele date ale chestionarului introductiv (date asupra localității și informatorilor), surse extrem de utile pentru evaluarea extralingvistică a materialului rezultat din anchetă. De asemenea, nu pentru toate problemele existente în *Chestionar* s-au cerut ori s-au obținut date. Dar chiar și răspunsurile existente oferă exemple de transferuri lexicale din română în graiurile săsești, în cele mai diverse sfere semantice. Astfel, între termenii referitori la casă, familie și la limbajul copiilor, în punctul 143 s-a notat, ca răspuns la întrebarea !4854! „urinează copiii mici” (publicată în ALR II supliment MN p. 2), *ză pișn en-t păt*, mamele zic *ă 'es pūiu mămī* „ea este cel mai iubit dintre copii” (întrebarea suplimentară), și-și sperie copiii cu *dă babău*, iar, în 245, cu *te/ār bēbe* (întrebarea !2662! „cauă” = ALR II/I, MN, p. 72). Dintre termenii pentru grade de rudenie menționăm, în punctul 245, răspunsul la întrebarea suplimentară „văr, vară”: *ma/ăi vére*, *ma/ăi vără*.

Tot în Dipșa s-a notat termenul *amnār* ca răspuns la întrebarea !3861! „cu amnarul” (= ALR II/I, h. 277), iar la întrebarea !3983! „veșcă la sită” s-a răspuns „*véșcă*; n-avem alt nume; în Richiș, ca răspuns la întrebarea !2554! „în ce vas se aduce apa de la fîntînă?” s-a înregistrat, între alți termeni, și *bótă*, cu specificația anchetatorului „rom.”. „Adăpostul nîc, demontabil, din fîn, paie, stuf” (întrebarea !3820! = ALR II/I, h. 258) se numește *chalîp* în punctul 143 și *colibă* în 245, țigani stau în *chuort* în punctul 143 sau *de/ă cōrtu* în punctul 245 (întrebarea !3822! = ALR II/I, MN, p. 122) și se numesc, în punctul 143: *chortu țăgúnă*, iar în 245, *cōrtu țe/ăguin* (întrebarea !3823!, material nepublicat în ALR II/I MN, p. 122).

În terminologia culinară au pătruns termenii *mămăligă*, cu precizarea: „în alte sate săsești se spune *colăeșă* (punctul 245, întrebarea !4102! = ALR II, SN, IV, h. 1111), și, în același punct, *bălmoș* (întrebarea !4108!); pentru „clătite” s-a înregistrat, la întrebarea !4037!

(= ALR II, SN, IV, h. 1077), *plălocintă* în Richiș și *plăcintă* în Dipșa, „ardeii umpluți” (întrebarea !4078! = ALR II, SN, IV, h. 1099) se numesc *găfeld ardăi* în 143 și *ardéi găfól/lđ ardéi* în 245. Dintre denumirile pentru băuturi, un răspuns incidental pentru „vermut roșu” înregistrează, în 143, termenul *phelin*.

Din sfera denumirilor pentru îmbrăcăminte și încălțăminte, ca răspuns la întrebarea !3337! „burdă” (= ALR II, SN, IV, h. 1185), s-a răspuns, în Dipșa, *bóndă*, cu precizarea anchetatorului „fără mineci, o poartă ciobanii români”, iar în Richiș, la întrebarea !3338! „rad opin-cile” (= ARI, II, SN, IV, h. 1186) s-a înregistrat termenul *opinc*, cu un pl. identic cu sg. Precizarea anchetatorului „din românește” este prezentă pe fișele care înregistrează, din punctul 245, răspunsurile: *păpúc* și *bocónc* (întrebarea !3344! „ghete, sg.” = ALR II, SN, IV, h. 1190, cu precizarea, în legenda hărții, că „femeile poartă *păpúc*, bărbații poartă *bocónc*”), *gólăr* (întrebarea !3292!, „guler la cămașă”) și *cubică* (întrebarea !3281! „șapcă”). Credem că și termenul *chop* „căciulă” notat incidental, ca și *pantalón* (întrebarea !3317! = ALR II, SN, IV, h. 1177, legenda: „Tinerii zic, rar, și *pantalón*”) notați tot în Dipșa, sint din română.

Din domeniul creșterii animalelor menționăm că la întrebarea !3251! „cum strigi la cai, să se oprească? (hó!)” s-a răspuns, în 143, *hău* și că pentru întrebarea 6040, „cum alungi cîinele?” (= ALR II, SN, III, h. 666) s-a notat, în punctul 235, *ciba*. Relativ numeroși sînt termenii de proveniență românească consemnați în punctul 245 pentru denumirile păsărilor sălbatice: *dă ceucă*, pl. *céucănă* „ceucă” (întrebarea !6169! = ALR II, SN, III, h. 169), răspuns pentru care Emil Petrovici specifică „din rom.”, *țarcă* „țarcă” (întrebarea !6170! = ALR II, SN, III, h. 692), *le! pițigús* „pițigoi (femelă)” (întrebarea !6180! = ALR II, SN, III, h. 700), *dălc búhá* „bîfniță mascul” (întrebarea !6182! = ALR II, SN, III, h. 712, tot *le! búhá* răspunzîndu-se și pentru „cucuvae, pl.” (întrebarea !6186! = ALR II, SN, III, h. 711), *dăr buhurés/z* „huhurez” (întrebarea !6184! = ALR II, SN, III, h. 714), iar la întrebarea !6217! „ce păsări mai cunoașteți?” s-a răspuns și *púpăză*.

Deși pentru pești nu se notează nici o denumire, la întrebarea !6241! „varga undiței” (= ALR II, SN, III, h. 739) s-a răspuns în același punct, *úndiță*, cu specificația, pe fișă, „toate părțile împreună”.

Tot în Dipșa, la întrebarea !2876!, „țăran chiabur (gazdă)” s-a înregistrat termenul *kabúr*.

Dintre denumirile de teren, termenul *ripa* a fost înregistrat în punctul 143, ca răspuns la întrebarea !2476! „ripă, coastă de deal prăpăstioasă”.

Din domeniul florei — capitol asupra căruia nu s-a insistat deosebit în cursul anchetei — în punctul 245, s-a notat la întrebarea !6262! „fructele măceșului” (= ALR II, SN, III, h. 631), termenul *cacadéră*, pentru care, pe fișă, anchetatorul a notat „din rom.”. Fără să fie denumire de plantă, consemnăm tot aici !!! *bagău*, răspuns dat, în același punct, la întrebarea !4293! „tutun de băgat în gură”.

Din sfera termenilor bisericești, la întrebarea !2810! „toaca” (= ALR II/I, MN, p. 110) s-a înregistrat *dă toodcă* în punctul 143 și (nepublicat) *tóca* în 245, iar la întrebarea !2756! „liturghie” (= ALR II/I, MN, p. 98), în 143 s-a răspuns *liturgii*.

Materialul din punctul 143 mai atestă termenul *nădușa/dlă*, ca răspuns la întrebarea !3534! „căldură înăbușitoare, zăduf” (= ALR II, SN, V, h. 1502) și sintagma *cu rîptu* pentru „cu ghiotura, cu toptanul” (întrebarea !3548! = ALR, II, SN, V, h. 1485).

În ambele puncte din care prezentăm material, la întrebarea !2190! (= ALR II/I, MN, p. 33) „nu-i dau nici cît negru sub unghie”, probabil din cauză că s-a solicitat un răspuns „prin traducere”, s-a înregistrat *némăl vot șvo/ar! 'ándăr-m nó ál 'es* în punctul 143 și *ih gín am nat e/ămól vot e/ă șuărt ó/onde/ăr dam nuagăl as* în punctul 245.

Se observă cu ușurință că termenii citați de noi se află în diferite stadii de adaptare la sistemul fonologic și morfologic al respectivului grai sășesc, unii din ei nepurtînd încă nici o marcă de grai și putînd fi pur și simplu termeni românești cunoscuți de către informator. Dar și simpla lor utilizare ca răspuns la o întrebare — de obicei indirectă sau așa-zisă „prin traducere”, adică prin transpunerea unei propoziții din limba literară în grai, constituie, și ea, un indiciu, semnalînd o fază de început a transferului lexical, transfer ce poate să se realizeze ca normă, sau să rămînă o realizare periferică, individuală sau momentană.

Pentru precizarea poziției acestor termeni în vocabular mai trebuie arătat că de cele mai multe ori ei nu constituie unicul răspuns, ci sînt însoțiți de expresia lexicală sășească pentru referentul respectiv. Mai mult, nici în puținele cazuri în care pe fișă figurează un singur răspuns, acesta nu trebuie considerat unicul posibil nici măcar la nivelul individului și cu atît mai mult al graiului. Fără îndoială, însă unii termeni sînt încetățeniți în graiurile sășești. Helmut Protze, în articolul său *Zum rumänischen Einfluss auf das Siebenbürgisch — Sächsisch* (apărut în CL III, 1958, Supliment p. 389—402), folosind cu totul alte surse documentare, atestă și el, alături de alți termeni românești pătrunși în graiurile studiate, și pe *colibă* (p. 395), *cort* (p. 398) și *mămăligă* (p. 400), consemnați și în ancheta pentru ALR II.

Între termenii citați există cîțiva care pot fi, în egală măsură, împrumuturi din română sau din maghiară. Dacă pentru unii, ca de ex. *bondă*, ne ajută, în stabilirea provenienței din română, completarea făcută de către informator cu privire la sfera de circulație a referentului, dacă alteleori ca în cazul lui *gólăr* am ținut seamă de etimologia indicată de Emil Petrovici, există încă în materialul rezultat din cele două anchete termeni care pot fi în egală măsură de proveniență română sau maghiară, ca de ex. răspunsul la întrebarea !3307! „cracii izmenelor” (= ALR II, SN, IV, h. 1169): *goč* în punctul 143, *gót'i* în 245 (v. și întrebarea !3313! „brăcinar la izmene”, la care s-a răspuns *gót'im-băndl* în punctul 143) și, mai ales, un număr de neologisme (la data anchetei) care pot presupune un etimon românesc, o etimologie multiplă sau, dată fiind legătura permanentă pe care germanii din România au

avut-o cu ținuturile de baștină, elemente luate recent din germană. Să amintim în acest sens doar pe *telefon*, înregistrat în ambele localități, ca răspuns la întrebarea !2589!, *rețipis* în punctul 143, și *rețăpis* în 245 — ambele notate la întrebarea !2588! (= ALR II, SN, III, h 876) sau *telegrâm*, în ambele puncte înregistrate la întrebarea !2590! (= ALR II, SN, III, h 877), termeni care și în română au etimologie multiplă.

Datele lexicale prezentate din cele două anchete nu fac decât să verifice teze cunoscute asupra transferului lexical. Fonetica, morfologia și, mai puțin sintaxa oferă și ele, din alte unghiuri, un material de studiu interesant. Rămâne doar să se găsească valorificatorii. (Pentru împrumuturi românești la sași și săsești în limba română, v. Arvinte, V., *Raporturile lingvistice germano-române*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară“, tom XIX, 1968, p. 21).

LECTURA TEXTULUI FOLCLORIC Legenda — abordare lingvistică

ILEANA MUREȘANU

ABSTRACT. *Reading the Folklore Text: the Legend — A Linguistic Approach.* — The paper starts by correlating the basic functions of the legend with the specific linguistic tools of investigation.

The function of cognition-explanation is presented as prevalent, but focusing on the expression of truth is specific. Both of these, supported by the particularities of Romanian popular legend.

The linguistic approach to the legend aims to a more complex understanding of an apparently very simple text, an integration of legend in a world of archaic mentalities which represented formerly „the wisdom book“ of our people and also a support in subsequent cultural evolutions.

Acceptăm legenda drept specie a prozei populare destinată explicării și transmiterii unor tradiții, fenomene sau întâmplări memorabile.

Legende pot fi considerate cartea de învățătură a unei colectivități, funcțiile esențiale ale acestora fiind cele de comunicare și explicare. Aparținând mentalității arhaice, legenda oferă soluții naive, infantile originii macro- și microuniversului, cauzei diverselor fenomene, denumirilor unor locuri și obiecte. În general, datorită unității tematice ca și universalității legendei, se consideră că aceasta n-ar avea forme fixate, împrumutând structuri narrative specifice altor categorii folclorice din cadrul prozei populare, în special al basmului și poveștii¹. Nu ne propunem să clarificăm aici direcția „împrumutului“, dar găsim în legendă posibilele nuclee narrative care pot sprijini oricând fantezia celui care povestește, care au stat chiar la originea unor basme.

Includerea în aceeași definiție a legendelor etiologice, istorice, mitologice și religioase se bazează pe coordonata cea mai generală a acestei specii și anume pe satisfacerea dorinței de anulare a necunoscutului, de complinire a valențelor verbului *a ști*. Nu întâmplător, istoria denumirilor speciei consemnează și termenul *deceu*, acesta rezumând, de fapt, esența explicativă a legendei. Cele patru mari categorii în care a fost clasificată legenda se diferențiază, din punct de vedere formal, în funcție de modalitatea de transmitere a mesajului, direct, explicit sau indirect, implicit. După acest criteriu, legendele etiologice sînt cele care se apropie cel mai mult de structura simplă și sobră a textului științific, oferind direct soluții diverselor enigme ridicate de viața de fiecare zi. Acestea se diferențiază net, din punct de vedere lingvistic, de restul le-

¹ Vezi O. Păun, *Introducere la Legende populare românești*, București, 1983, p. XXXIII.

gendelor, putînd fi considerate o specie aparte. În cazul celorlalte trei tipuri, cel mai frecvent mesajul este cuprins implicit în narațiune, funcția explicativă sau moralizatoare a textului fiind deduse din acțiune, dialog, dintr-o rețea epică proprie textului literar. În legendele istorice și toponimice funcția informativă, de comunicare sînt mai pregnante, pe cînd în legendele mitologice și religioase predomină jocul imaginației, relațiile dintre personaje și acțiunile lor fiind subordonate „sistemului magic de asociere”². Aceasta stă și la baza explicațiilor oferite de legendele etiologice în care, între cei doi poli ai realității obiective se interpune cauzalitatea imaginativă totalmente lipsită de suportul real. Diferențierile între și în cele patru categorii de legende sînt relative, ca și în cazul altor specii ale literaturii populare, întîlnindu-se interfeerențe atît de natură motivică, cît și de ordin formal.

Problema adevărului³ influențează și structurarea lingvistică a legendei, impunînd opțiunea pentru anumite timpuri și moduri verbale, utilizarea anumitor formule introductive ca și a unor strategii narative specifice. Dacă în legendele istorice și etiologice se pornește de la realitatea obiectivă la care se va reveni în final, după un scurt excurs magic, fantezist, în cazul legendelor mitologice și religioase punctul de plecare și sosire aparține adesea altor lumi posibile, recreate însă prin elemente proprii realității înconjurătoare.

Caracterizată prin coerență, concizie și precizie, legenda populară tînde să aparțină literaturii obiective. Specie a genului narativ, legenda este caracterizată, în primul rînd, prin dimensiunea temporală. Autorul anonim a intuit valențele modului indicativ, utilizîndu-l frecvent pentru a desemna acțiuni ce pot fi percepute drept reale. Tot pentru impresia de obiectivitate,⁴ în multe legende viața se prezintă direct, nu se povestește. Legenda este o densă rețea de acțiuni, elementul verbal alcătuind osatura acesteia. Între seriile de enunțuri narative care formează o legendă se pot repera cu ușurință relații de implicație sau cauzale, suport logic al desfășurării acțiunii. Deși de dimensiuni reduse, legenda se caracterizează printr-o abundență verbală dublată de o altă caracteristică a genului narativ — determinarea temporală:⁵ *noaptea, peste noapte* (AFC 60, p. 5—6) *în această zi* (1 februarie), *azi, mîine* (AFC 60, p. 6) *noaptea în postul mare, în vinerile zilelor de Baba Dochia, în nopțile lunatice* (AFC 197, p. 11) *demult, demult* (AFC 151, p. 29) *în zori* (AFC 151, p. 30—31) *demult într-o zi, în vremea aceea, atunci* (AFC 87, p. 79) *în ziua de 1 februarie, nu demult, azi, mîine* (AFC 60, p. 6—7).

Impresia autenticității este creată și prin verbele *dicendi* care introduc vorbirea directă⁶, „O femeie a zis“ / „Alta a zis“ (AFC 60, p. 5—6). De cele mai multe ori legendele încep cu formula impersonală: *cî că, zice*

² O. Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976, p. 216.

³ M. Coman, *Mitos și epos*, București, 1985, p. 103.

⁴ E. Dragoș, *Structuri narative și semantice*, Cluj-Napoca, 1978, p. 9.

⁵ E. Dragoș, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, București, 1981, p. 27.

⁶ I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, 1973, p. 110.

că, se zice că, circulă povestea că... se povestește că, uneori firul narativ fiind susținut prin reluarea, în timpul relatării, a verbului *a spune*: spune că..., spunînd..., i-a spus să..., ...a spus..., zice că..., i s-a spus că (AFC 117, p. 3—4); se spune că, povestea spune că...; s-a întîmplat că... (AFC 117, p. 3).

Chiar în narațiunile cu caracter fantastic, modul indicativ creează o ancorare în real⁷, în imediatul cotidian: *o mănincă, se-ntunecă, sucesc, se suie, împung cu acul, taie cu cuțitul, se înroșește* (AFC 151, p. 44) *a mărș, o auzit, a cîntat, a văzut, era* (AFC 87, p. 83).

Dinamismul acțiunii e susținut de cascada de verbe factitive: *se face, se strîng, suflă, fac, se face, ar înghiți, se schimbă, se face* (AFC 255, p. 8—9), *se ridică, zboară, ferb, se-ntorc, joacă, oprește* (AFC 345, p. 59).

Tot regimul verbal este cel ce dă unor legende caracterul de precepte: *nu se stă sub, se afundă, se aprind lumini, se fac rugăciuni* (AFC 151, p. 33).

Un alt aspect semnificativ al narațiunii populare îl reprezintă alternanța timpurilor verbale⁸. Dacă prezentul arătam că tinde să-și asume cînd funcții ale timpurilor trecute, cînd pe cele ale viitorului, perfectul simplu notează reacțiile momentane, bruște, ale personajelor, acțiuni, gesturi relatate în povestire.

Imperfectul, în schimb, realizează prelungirea duratei acțiunii pînă în pragul prezentului.

Remarca lui Al b e r è s (1968, p. 91)⁹ referitoare la valorile timpurilor verbale în operele literare culte se verifică cu prisosință și în textul narativ popular: „Imperfectul rezumă, iar perfectul simplu ne introduce într-un moment precis, într-un loc precis, care pentru cititor se vor confunda din nou cu timpul trăit, cu prezentul adică.”

S-a remarcat, în analiza limbajului popular, rolul folosirii modurilor voinței sau ale ipotezei în prezentarea unor acțiuni, fapte, personaje sau fenomene virtuale: *s-ar fi întîmplat, ar fi înțales* (AFC 87, p. 79), *te-aș fi spînzurat* (AFC 52, p. 3—4), *spun că ar fi* (AFC 87, p. 56). Ultimul exemplu exprimă și rezerva povestitorului față de autenticitatea celor relatate, precauțiile pe care și le ia în prezentarea unor fapte de a căror realitate se îndoiește. În cazul legendei, această situație este mai rară, atitudinea informatorului fiind de contopire totală cu adevărul relatării, de sugestionare a ascultătorului, de convingere a acestuia despre realul narațiunii. În acest scop, arsenalul oferit de limbajul popular este valorificat la maximum. Pe lîngă utilizarea frecventă a timpului prezent¹⁰ se recurge la alternarea vorbirii indirecte cu cea directă, introdusă prin formule ca: *aud o voce* (AFC 110, p. 21). Folosirea dialogului¹¹ face parte din modalitățile de obiectivare a textului narativ în care autorul, chiar și anonim, urmărește să prezinte viața, nu să o povestească doar. Din ace-

⁷ Vezi D. Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, București, 1986, p. 88.

⁸ Vezi și E. Dragoș, 1981, p. 128—133.

⁹ *Ibidem*, p. 192.

¹⁰ Vezi D. Irimia, op. cit., p. 44.

¹¹ Henri, Wald, *Expresivitatea ideilor*, București, 1986, p. 51.

lași arsenal fac parte și expresiile populare care punctează fiecare text legendar, întărind caracterul persuasiv și accentuând funcția de comunicare a acestuia: *ne-am venit în fire, să fie orice ar fi, am luat-o razna* (AFC 152, p. 3) *nu-i venea a crede, se pune la pindă, și numai ce văd* (AFC 151, p. 19—21) ș.a.

Tot în direcția autenticității se înscriu nenumăratele determinări spațiale care circumscriu, adeseori, personaje și acțiuni fantastice unor toposuri reale, imediate, comune: *în dosul casei, prin desimea codrilor întinși* (AFC 207, p. 36, 37), *la biserică, într-o șură* (AFC 60, p. 6), *în satul Măgherești Gorj, într-un măr* (AFC 117, p. 3—4), *prin sat, pe cîmp, în drumul ei, pe hotară* (AFC 87, p. 56), *în pădure, pe cealaltă coastă* (AFC 87, p. 83).

Spre aceeași impresie de adevăr converg și puținele mijloace artistice prezente în legenda populară, printre care comparația ocupă un loc privilegiat, sprijinind transformarea realității imaginare într-una perceptibilă, palpabilă prin complexitatea nuanțelor oferite. Comparația¹² este cea care oferă puncte de reper în trecerea de la necunoscut spre cunoscut, sporind forța de convingere a enunțului narativ: „Este un om mare *cît un arbore*“ (AFC 87, 99—100). „*samănă* cu o scoabă...“ (AFC 207, 36—37).

Comparațiile apar frecvent în conturarea portretelor schițate, de obicei sumar: „o fată mare cu părul pînă la călcîie“ (AFC 87, p. 82—83), „o fată cu părul pînă la pămînt“ (AFC 87, p. 83).

Cînd portretul este detaliat realizat, enumerarea și epitetul expresiv creează senzația de *déjà vu*, sporesc plasticitatea evocării și concretețea imaginilor: „față de femeie hîrcă bătrînă, zbîrcită, cu părul zburlit și plin de smoală de brad și rășină de molid, fără dinți sau numai cîte unul, doi în gură, ochii roșii, grumazul lung și subțire, ea tare-i naltă... De la genunchi în jos pulpele și picioarele-s goale, păroase și rășinoase. Labele, tăpile, degetele picioarelor is tare lungi, dișurate, ciuntite și pline de rășină ori smoală“ (AFC 197, p. 11).

Portretul își completează autenticitatea și forța de convingere prin evocarea acțiunii: Muma Pădurii apare „cîntînd, gemînd și bocînd noaptea“, ea „doarme-n vizuinele peșterilor întunecoase și pe stîncile pustii, se odihnește în nopțile lunatice“ dar e de temut prin acțiunile nefaste dezlănțuite asupra celui ce i-ar ieși noaptea în cale, în drumurile și teritoriile ei: „il lumănește, îl face hutuia și tetuia de cap, îl face mut sau îl înlemneste, împietrește și-ncremenește în stîncă de piatră“.

Veritabila cascadă verbală care caracterizează textul narativ popular nu face cîtusi de puțin neinteligibilă comunicarea, dată fiind simplitatea organizării frazei, preponderența coordonării copulative, mai rar adversative¹³ ca și numărul redus al gradelor de subordonare, care, în puține cazuri, depășește trei etaje. Ca subordonare predomină completiva directă introdusă prin *că*. Cauzala, condiționala finală și atributiva sprijină funcția didactică și explicativă a legendei. Textul concis al legendei

¹² I. Coteanu, op. cit., p. 127.

¹³ S. Teiuș, *Coordonarea în vorbirea populară românească*, București, 1980, p. 96—108.

populare merge direct spre final fiind de multe ori o argumentare a unei singure idei, o explicație a unei metamorfoze, o stabilire a cauzei apariției unui fenomen, denumirii sau existenței unui obiect, unei ființe, plante sau loc cunoscut. În asemenea situații, în special pentru legende etiologice, se poate vorbi de simetria organizării textuale, de „rotunjimea” textului care începe prin enunțarea unei caracteristici a obiectului explicat, continuă cu enunțarea cauzei metamorfozei și încheie prin obișnuite formule finale „Și de atunci se ține...”, „de aceea, de aceea nu e bine”, „Și de atunci năpîrca e tăiată la coadă” (AFC 259, p. 35). „Și de atunci ochiul bouului este împăratul păsărilor” (AFC 275, p. 23—25), „De atunci (șarpele) e urit și înfricoșător pentru oameni” (AFC 264, p. 38). „De atunci ogarul aleargă după iepure...” (AFC 264, p. 14) „Și de atunci are greierul cîntecul astfel” (AFC 260, p. 22—23) „Și de atunci a rămas feciorul de popă bivoli și bivoli este pînă azi” (AFC 260, p. 7), „Și de atunci crede el că se scufundă pămîntul cu el și de aceea e așa moale și de abia calcă” (AFC 264, p. 11), „De atunci oaia este binecuvîntată de Dumnezeu” (AFC 266, p. 3—4), „Și de aceea a rămas cîntecul ei „turr, turr” (AFC 264, p. 33).

În legende mitologice și istorice, care dezvoltă structuri narative mai complexe, cuprinzînd pagini de autentică literatură, formulele finale explicative, didactice, sînt înlocuite de structuri constructive simetrice prezente în introducerea și ca încheiere a textului: „Bălaurul este un monstru mare care nu vede și trăiește în apă. Povestea spune că... / Dacă bălaurul ar vedea, ar potopi satele cu gheață” (AFC 259, p. 47—48); „Balaurul se face din șarpe. Toți șerpii... // Schimbarea în balaur se face după ce șarpele a trecut peste hotare în pustietăți” (AFC 255, p. 8—9); „Un om din satul nost a vînt odată din pădure. Era cam de dimineață și nu iera răsărit soarele. În lunca pârului vede o horă de fete. Ierau Maieștrele... // ...Tot din cauza Maieștrelor femeile mai bătrîne cînd se așează într-un loc pe cîmp să șadă jos, înainte își fac cruce, zicînd că e bine ca să nu le pocească Maieștrele că au șezut pe locul acela unde au cîntat și au jucat ele” (AFC 222, p. 15—16); „De un flăcău se legase Fata Pădurii. Ca să scape de ea s-a dus... // ...și atunci, venînd un vînt năprasnic, flăcăul a scăpat de ea” (AFC 52, p. 3—4).

Diferențele structural-formale dintre diferite categorii de legende se corelează și cu o atitudine diferențiată a creatorului popular față de verosimilul și veridicul celor relatate. Afirmația că legenda numai în aparență este mai realistă decît basmul, pentru că încearcă să facă față rațiunii, s-ar putea lărgi prin specificarea modalităților de ancorare în realitate a diverselor tipuri de legende. Legende etiologice, cu cea mai mare aparență de realism, realizată atît prin obiectul explicației prezentat chiar în titlu, cît și prin fixarea cauzei sau momentului metamorfozei, închid întotdeauna între cei doi poli quasirealiști ai textului, susținuți de un limbaj sobru și obiectiv, o devenire fantezistă, fantastică, miraculoasă, fără nici o bază obiectiv-științifică. La fel, legende toponimice sau cosmogonice pornesc tot de la „felii” de realitate palpabilă interpretată fantastic, după canoane iterative, ușor de întrezărit. Și legende istorice dau impresia autenticității, susținută adeseori prin meșteșugite procedee

narative, ca și printr-un referent cu identitate istorică confirmată. Devenirea acestuia este însă mult distanțată de traseul real, confirmat de mărturiile istorice, atestând nevoia receptorului popular de a întâlni un adevăr structurat conform normelor sale morale, etice, un adevăr idealizat, vecin cu miraculosul și hrănit de propriile sale idealuri, singurele capabile să ofere narațiunii gradul de verosimilitate cerut de legendă.

În cazul legendelor mitologice populate de ființe fantastice, miraculoase, de transformări regizate de forțe stranii, se poate vorbi despre o concretizare și „autentificare” a valențelor subconștientului hrănit de frică și neștiință, de sete de a explica inexplicabilul. De aceea, aici drumul parcurs în organizarea textuală este oarecum diferit, începînd cu prezentarea personajului fantastic, dar încorporîndu-l în datele realității, conferindu-i atribute umanizante și terestre, implicîndu-l în cotidian. Populînd lumea reprezentărilor fanteziste ale unei comunități rurale date, personajele fantastice fac parte din existența lor, trebuie explicate și apropiate. Chiar sporînd aura de mister, prin cuvînt, prin evocare și invocare, prin tabuizare sau substituie, autorul anonim conferă unei întregi lumi mitice forme de existență reperabile, în primul rînd, prin interdicțiile pe care le impun. Marțolea, Marțisara, Joisara, Joimărica, Joimărița, Vineri Sara, Cilipii, Sintoader, Rusaliile și cîte alte asemenea personaje — patron ale zilelor și sărbătorilor de peste an nu ritmează munca, în special a femeilor, temperînd, prin efectul nefast al nerespectării credințelor, elanul exagerat, dar și impunînd anumite norme de morală și igienă. Acest tip de legende alcătuiesc un cod moral, etic care pare să continue vechi rituri inițiatice. De aceea, textul lor este lipsit de dezvoltări epice, constituînd mai degrabă nuclee narrative sau rudimente de povestire bazate pe întîmplări verosimile într-un context cultural arhaic, trimiteri la realitate necesare întreținerii vechilor convingeri și, alături de ele, a unor comportamente dirijate de un întreg cod etic popular.

Un limbaj simplu, direct, punctat de alternări între vorbirea indirectă și dialog, sprijinit de exclamații, interjecții și expresii populare, susțin funcția didacticist-moralizatoare și explicativă a legendei, înscriind această specie a literaturii populare orale la granița a trei stiluri funcționale concretizate în cele trei limbaje: poetic, științific și uzual.¹⁴

ABREVIERI

AFG = *Gaietele Arhivei de Folclor Cluj*

BIBLIOGRAFIE

1. Angelescu, Silviu, *Poetica legendei*, în *Legende populare românești*, Ed. Albatros, București, 1983, p. 231—255.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică București, 1976.

¹⁴ S. Marous, *Poetica matematică*, București, 1970, p. 23.

3. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc. Momente și sinteze*, Ed. Minerva, București, 1981.
4. Coman, Mihai, *Mitos și epos*, Ed. Cartea Românească, București, 1985.
5. Constantinescu, Nicolae, *Lectura textului folcloric*, Ed. Minerva, București, 1986.
6. Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, vol. I, Ed. Academiei RSR, București, 1973.
7. Dragoș, Elena, *Structuri narative și semantice*, Cluj-Napoca, 1978, multi-grafiat.
8. Dragoș, Elena, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
9. Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
10. Păun, Octavian, *Introducere la Legende populare românești*, Ed. Albatros, București, 1983, p. V—XLVI.
11. Pop, Mihai, Ruxândroiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1978.
12. Teiuș, Sabina, *Coordonarea în vorbirea populară*, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980.
13. Vrabie, Gheorghe, *Folclorul. Obiect, principii, metodă*, Ed. Academiei, București, 1970.
14. Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească*, Ed. Albatros, București, 1986.
15. Wald, Henri, *Expresivitatea ideilor*, Ed. Minerva, București, 1986.

NUMELE ȘTIINȚIFICE ALE PLANTELOR

Numele speciei repetă numele genului

D. BEJAN

RÉSUMÉ. — Les noms scientifiques des plantes: Le nom de l'espèce répète le nom du genre. Le nombre de plantes dont le nom scientifique est formé par la répétition dans le nom de l'espèce du nom du genre est assez restreint, mais, malgré cela, de phénomène constitue une réalité de la nomenclature scientifique des plantes qui ne peut être omise par les spécialistes du lexique botanique. Le nom de l'espèce répète le nom du genre sous diverses aspects: comme synonyme, par l'adoption de *pseudo*-, par la traduction en latin du nom grec du genre par l'élément de composition — *oides*, à l'aide de *folia*, comme adjectif, comme substantif. La littérature de spécialité traite ce procédé sous le nom de *tautonymie*.

1. Este cunoscut faptul că nomenclatura științifică (latină) a plantelor (numele sub care plantele apar mai întâi în lucrările de specialitate) este binară (compusă), adică alcătuită din doi termeni (două nume): un nume (primul din compus), pentru gen, iar celălalt (al doilea din compus, pentru specie: *Helianthus annuus* „floarea-soarelui“. Această nomenclatură a fost stabilită (și este și în prezent) de către botaniști, dintre care rolul cel mai important îi revine lui Karl von Linné, savant suedez, care a pus bazele clasificării (nomenclaturii, sistematicii) botanice (dar și zoologice) în câteva lucrări fundamentale, ca: *Systema naturae* (1735), *Phylosophya botanica* (1751), *Species plantarum* (1753) etc., pornindu-se de la nume de plante existente în antichitatea greacă și latină, atât pentru genuri, cit și pentru specii (*Allium ascalonicum* „hăjmă“, *Allium cepa* „ceapă“ etc.) ori inventând alte nume, unele pentru genuri, al speciei fiind preluat din latină sau greacă (*Artemisia absinthium* „pelin“, *Dianthus caryophyllus* „garoafă“ etc.), altele pentru specii, al genului fiind preluat de la antici (*Colchichum autumnale* „brîndușă de toamnă“, *Fagus sylvatica* „fag“ etc.) sau atât pentru genuri, cit și pentru specii (*Lathraea squamaria* „muma-pădurii“, *Ecbalium elaterium* „plesnitoare“, *Lavatera thuringica* „nalbă“ etc.).

2. În general, numele speciei diferă de numele genului. Dar există și situații în care numele speciei reia (repetă), sub diverse forme, numele genului, fenomen denumit în literatură de specialitate *tautonymie*.

3. În cele ce urmează încercăm să dezvoltăm acest aspect, care nu poate fi neglijat, al nomenclaturii științifice a plantelor. El se prezintă sub mai multe ipostaze.

3.1. Numele speciei repetă numele g nului ca sinonim: **Fomes igniarius** „iască“ — *fomes* < lat. *fomes*, *itis* „crenguță pentru aprins focul, căldură“ și **igniarius** < lat. *igniarius*, *a*, *um* „de căldură“, ciupercă folosită pentru încălzit; **Capsella bursa-pastoris** „traista-ciobanului“, plantă

din familia Cruciferae: **capsella** < lat. *capsula* (*capsella*), ac „cutiuță, casetă” și **bursa-pastoris** < lat. *bursa*, ac „pungă”, prin aluzie la forma fructelor + (lat. *pastor*, is „păstor, cioban”).

3.2. Numele speciei este numele genului plus elementul de compunere lat. *pseudo-* (< gr. *pseudus*, es „falsitate, minciună, fals, aparent”) — **Narcissus pseudonarcissus** „zarnacadele”, plantă din familia Amaryllidaceae: **narcissus** < lat. *narcissus*, i, gr. *narkissos*, ou „narcis” și **pseudonarcissus** < *pseudo* + *narcissus* „narcis fals”.

3.3. Numele speciei este traducerea în latină a numelui grecesc al genului: **Scandix pecten-veneris** „acul-doamnei”, plantă din familia Umbelliferae: **scandix** < gr. *scandix*, ikos, „numele plantei” < gr. *scandix*, ikos „pieptene” și **pecten-veneris** < lat. *pecten*, tinis „pieptene” (+ *Venus*, *Veneris*), pentru că forma și așezarea fructelor seamănă cu dinții unui pieptene; **Neottia nidas-avis** „cuibul-păsării”, plantă din familia Orchidaceae: **neottia** < gr. *neottia*, as „cuib” și **nidas-avis** < lat. *nidus*, i „cuib” (+ *avis*, is „pasăre”), pentru că rizomul plantei are forma unui cuib de pasăre; **Arctostaphylos uva-ursi** „strugurii-ursului”, plantă din familia Pyrolaceae: **arctostaphylos** < gr. *arktos*, ou „urs” și gr. *staphile*, es „strugure” și **uva-ursi** < lat. *uva*, ac „strugure” + *ursus*, i „urs”, cu aluzie la fructele așezate în ciorchine; **Dryopteris filix-mas** „ferigă”: lat. *dryopteris*, idis, gr. *dryopteris*, idos, „numele ferigii la greci” < gr. *drys*, uos „stejar”, gr. *ptēris* idos „ferigă” și **filix-mas** < lat. *filix*, liciis „ferigă” (+ lat. *mas*, *maris* „de sex masculin”).

3.4. Numele speciei reia numele genului sub formă de participiu prezent: **Urtica urens** „urzică-mică”, plantă din familia Urticaceae: **urtica** < lat. *urtica*, ac „urzică” < lat. *uro*, *urere*, *ussi*, *ustum* „a arde” + **urens** < *urens*, *urentis* < *uro*, *urere*, datorită perilor urticanți.

3.5. Numele speciei reia numele genului împreună cu elementul de compunere: lat. *-oides*, gr. *eidos* în „formă de, ca” — **Hedysarum hedyroides** „dulseișor”, plantă din familia Leguminoase: **hedysarum** gr. *hedysaron*, ou „numele unei plante la Dioscoride” < gr. *hedus*, *hedēia*, *hedu* „dulce” și lat. *aron(arum)*, i, gr. *aron*, ou „nume de plantă la romani și la greci” și **hedyroides** < *hedysarum* + *-oides*; **Luzula luzuloides** „mălaiul-cucului”, familia Juncaceae: **luzula** it. *luzziola*, *erba luciola* de la *luce* „lumină” și **luzuloides** < *luzula* + *-oides*; **Alyssum alyssoides** „plantă din familia Cruciferae: **alyssum** < lat. *alysson*, i, gr. *alysson*, ou, a „contra”, gr. *lyssa*, es „turbare” și **alyssoides** < *alysson* + *-oides* „plantă care vindecă turbarea”; **Selaginella selaginoides** „struțușori”, familia Selaginellaceae: **selaginella** < lat. *selago*, *selaginis* „specie din genul Lycopodium” + *-ella* și **selaginoides** < lat. *selaginis* + *-oides*; **Matricaria matricarioides** „plantă din familia Compositae”: **matricaria** < lat. *matrix*, *matricis* „mamă” și **matricarioides** < *matricaria* + *-oides*, pentru că se întrebuința în bolile de femei; **Sagina saginoides** „plantă din familia Caryophyllaceae”; **Sagina** < lat. *sagina*, ac „îngrășământ, nutreț” și **saginoides** < *sagina* + *-oides*, deoarece cândva planta se folosea ca furaj.

3.6. Numele speciei repetă numele genului + lat. *folia*, ac < lat. *phyl-lum* < gr. *phyllon*, ou „frunză”: **Sorbaria sorbifolia** „plantă din familia

Rosaceae": *sorbaria* specia *Sorbus aria* și *sorbitolia* < lat. *sorbus*, *i* + *folia*; *Sagittaria sagittifolia* „săg-ata-apei”, familia Alismataceae: *sagittaria* < lat. *sagitta*, *ae* „săg-ată” și *sagittifolia* < *sagitta* + *folia*, planta avînd frunze ca săg-ata; *Melittis melissophyllum* „dumbravnic”, familia Labiatae: *melittis* < g. *melitta* (*melissa*), *es* „albină” și *melissophyllum* < *melissa* „plantă” + *-phyllum* „plantă cu frunze ca ale melissei”.

3.7. Numele speciei reia numele genului ca adjectiv, format cu diverse sufixe — *Luzula luzulina* < *luzula* (vezi mai sus) și *luzulina* < *luzula* + *-ina*; *Raphanus raphanistrum* „ridiche-sălbatică”, familia Cruciferae: *raphanus* < lat. *raphanus*, *i* „varză, hrean”, gr. *raphanos*, *ou* „varză”, gr. *raphanis*, *idos* „nap” și *raphanistrum* < lat. *raphani* + *-strum*, sufix cu sens negativ, depreciativ; *Mucor mucedo* „mușcăi”: *mucor* < lat. *mucor*, *mucoris* „mușcăi” și *mucedo* < lat. *mucidus*, *a, um* „muced”; *Coronilla coronata* „plantă din familia Leguminoase”: *coronilla* < lat. *corona*, *ae* + *-illa* și *coronata* < *coronatus*, *a, um*, adjectiv creat de botaniști „coronat, rotund”, pentru că înflorința plantei este umbeliferă (rotundă); *Spiranthes spiralis* „plantă din familia Orchidaceae”: *spiranthes* < gr. *speira*, *as* „spirală”, gr. *anthos*, *ous* „floare” și *spiralis*, *e* „spiralat”, adjectiv creat de botaniști, deoarece înflorința e asemeni unei spirale; *Nigritella nigra* „sîng-le-voinicului”, familia Orchidaceae: *nigritella*, nume creat de botaniști de la *niger*, *a, um* și *nigra* < *niger*, *nigra*, *nigrum* „negru”, florile plantei fiind de culoare închisă; *Pyrus pyrastrer* „păr-pădureț”: *pyrus* < lat. *pyrus*, *i* „păr” și *pyrastrer* < *pyrus* + *-(a)ster*.

3.8. Numele speciei reia numele genului ca substantiv, cuvînt simplu, nederivat:

a. — total: *Auricularia auricula* „burete-de-soc”, ciupercă din familia Auriculariaceae: *auricularia*, substantiv de la adjectivul lat. *auricularius*, *a, um* „referitor la ureche” și *auricula*, *ae* „ureche”, ciupercă cu corpul fructifer în formă de ureche;

b. — parțial: *Dryopteris thelypteris* „ferigă”: *dryopteris* < lat. *dryopteris*, *teridis*, gr. *dryopteris*, *idos* „ferigă” < gr. *drys*, *uos* „stejar”, gr. *pteris*, *idos* „ferigă” și *thelypteris* < lat. *thelypteris*, *ridis*, gr. *thelypteris*, *idos* „ferigă femelă” < gr. *thelys*, *thelcia*, *thelu*, „feminin”, gr. *pteris*, *idos* „ferigă”; *Cheiranthus cheiri* „micșunele”, familia Cruciferae: *cheiranthus* < *kairi*, *kheyri* „numele arab al plantei”, gr. *anthos*, *ous* „floare” și *cheir* < *kairi*, *kheyri*; *Ceratocephallus orthoceras*: *ceratocephallus* < *keras*, *atos* „corn”, gr. *kephale*, *es* „cap” și *orthoceras* < gr. *orthos*, *e, on* „drept”, gr. *keras*, *atos* „corn”, fructe lungi; *Chrysanthemum leucanthemum* „ochiul-boului”, familia Compositae: *chrysanthemum* < lat. *chrysanthemum*, *i*, gr. *chrysanthemon*, *ou* „numele plantei la antici” < gr. *chrysos*, *ou* „aur”, gr. *anthos*, *ous* „floare” și *leucanthemum* < lat. *leucanthemum*, *i*, gr. *leukanthemon*, *ou* „numele plantei la romani și la greci” < gr. *leukos*, *e, on* „alb”, gr. *anthos*, *ous* „floare”; *Xylosphaera hypoxylon* „specie de ciuperci care cresc pe butuci putrezi de copaci”: *xylesphaera* < gr. *xylon*, *ou*, „trunchi de lemn”, gr. *sphaira*, *as* „sferă” și *hypoxylon* < gr. *hypo* „dedesubt, sub”, gr. *xylon*, *ou* „trunchi de copac”.

4. Deși mai puțin frecvente în lexicul botanic, numele științifice de plante create de botaniști prin procedeul prezentat mai sus constituie un aspect important al nomenclaturii științifice a plantelor, drept care el nu trebuie omis de către cercetătorii lexicului botanic.

BIBLIOGRAFIE

1. Bailly, M. A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, 1894.
2. Battisti, Carlo et Alessio, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, vol. I—V, Firenze, 1950.
3. Bejan, D., Numele științifice ale plantelor: nume date genurilor, în „*Studia Universitatis Babeș-Bolyai*”, Philologia, XXX, 1985, p. 32—37.
4. Benoist, E. et Goelzer, H., *Nouveau dictionnaire latin-français*, Paris, 1892.
5. Borza, Al. și colaboratorii, *Dicționar etnobotanic*, București, 1968.
6. Ciobanu, Fulvia și Hassan, Finuța, *Formarea cuvintelor în limba română*, vol. I, *Compunerea*, București, 1970.
7. *Dicționar enciclopedic român*, vol. I—IV, București, 1962—1966.
8. Eliade, Eugenia și Toma, M., *Ciuperci. Mic atlas*, ed. a II-a revăzută, București, 1977.
9. Ernout, A. și Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1919.
10. *Flora Republicii Populare Române (Republicii Socialiste Române)*, vol. I—XII, București, 1952—1976.
11. Forcellini, A., *Totius latinitatis lexicon*, vol. I—VI, Prati, 1858—1875.
12. Guyot, Lucien et Gibasier, Pierre, *Les noms des plantes*, Paris, 1968.
13. Panțu, Zach. C., *Plantele cunoscute de poporul român*, ediția a II-a, București, 1929.
14. Rolland, H., *Flore populaire ou histoire naturelle des plantes dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, vol. I—XI, Paris, 1896—1914.
15. Váczy, C., *Despre începuturile nomenclaturii binominale în botanică*, în „Comunicări de botanică”, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Grădina Botanică, Cluj, 1970.
16. Váczy, C., *Începuturile și dezvoltarea nomenclaturii botanice*, în *Cod internațional de nomenclatură botanică și Cod internațional de nomenclatură a plantelor cultivate*, traduse și prezentate de C. Váczy, București, 1979.
17. Váczy, C., *Dicționar botanic poliglot*, București, 1980.

STUDIA LITTERARIA

LA CLASSICISME LITTÉRAIRE FRANÇAIS ET LE CATHOLOCISME

ALAIN NIDERST*

ABSTRACT. The Classicism in French Literature and the Catholicism.

The paper presents the characteristics of the 17th century catholic movement in France, where Gallicanism, Jesuitism, „moderate Janse-
nism“ and the tradition of the centralized state meet in an original
view. This idea is illustrated in literary works belonging to that age
(Pascal's *Thoughts*, Racine's tragedies, La Bruyère's
Characters, Malebranche's, Fénelon's, Bossuet's works).

On sait que le catholicisme, menacé un moment par la réforme luthé-
rienne et calvaniste, se réorganisa au Concile de Trente et parvint ainsi
à conserver les Etats des deux branches de Habsbourg — l'Autriche, la
Belgique, l'Espagne, ses dépendances italiennes et ses colonies d'Amérique
et d'Asie — ainsi que le sud de l'Allemagne, la Pologne, la Hongrie. Seul
le nord des Pays-Bas fut perdu, et la France, après les guerres de reli-
gion qui durèrent à peu près quarante ans, se maintint, avec quelques
concessions aux réformés, dans l'obédience catholique. Aussi bien fut-elle
gouvernée au dix-septième siècle par deux cardinaux, Richelieu et Maza-
rin, et des hommes d'église, comme Bossuet et Fénelon, jouèrent un
rôle capital dans les affaires de l'Etat.

Pourquoi donc la France fut-elle durant tout le siècle en guerre avec
les Habsbourgs? Pourquoi refusa-t-elle de se fondre dans ce vaste en-
semble de royaumes et de principautés catholiques qu'animait l'Empe-
reur et son cousin d'Espagne? Le catholicisme avait un programme simple
et, pour ainsi dire, naturel: écraser les luthériens et les calvinistes, re-
conquérir l'Angleterre et unifier toutes les forces européennes contre les
Turcs, reprendre les lieux-saints, faire au moins de la Méditerranée une
mer catholique; ce programme n'était pas absurde, et c'est la France
d'abord qui le fit échouer.

Comme François 1^{er} au XVI-ème siècle s'était allié avec les protes-
tants l'Allemagne et les Turcs, Louis XIII soutint contre les Habsbourgs
les luthériens, et il sembla, tout au long de son règne, que la France avait
d'autres buts, et qui lui étaient plus chers que l'unification et le triomphe
du catholicisme. C'est la France, au temps de Richelieu, comme plus tard
au temps de la Révolution et de l'Empire, qui sacralisa l'idée d'Etat et
fit du patriotisme une nouvelle religion, capable de dissoudre ou de
briser les grandes aspirations catholiques.

* Université de Rouen, France. Le texte est celui d'une conférence donnée à la Faculté de
Théologie Orthodoxe de Cluj, en avril 1991.

C'est ainsi que la foi française fut fort différente de la foi espagnole ou italienne — que le mysticisme du Carmel ne sut s'y implanter profondément — que „l'ultramontanisme“, comme on disait, soit la soumission à Rome, y fut d'ordinaire méprisé, et que la spiritualité y fut toujours empreinte de gallicanisme.

Cette orientation s'affirma particulièrement avec Bossuet, qui fut l'idéologue de la lutte engagée alors par Louis XIV contre le pape. La suprématie du Souverain Pontife sur tous les prélats et les prêtres d'Europe était menacée. A la fin, le roi, affaibli par la longue guerre de la Ligue d'Augsbourg, qu'il devait soutenir contre les grandes puissances européennes, dut s'incliner. Mais la mentalité française demeura résolument rebelle à l'ultramontanisme.

Une fois écarté le mysticisme hispanique ou italien, dont on ne trouve presque pas d'exemples dans la spiritualité française, une fois admis l'empire de ce qu'on appelle le rationalisme, ou, à la rigueur, le cartésianisme dans cette spiritualité, il demeure bien des nuances, voire des dissensions.

Les Jésuites, dit-on au XVII^e-ème siècle, sont partout craints et nulle part aimés. Les „hommes noirs“, comme on le surnomera plus tard, ne sont pas en France ce qu'ils sont en Espagne, en Autriche ou dans les principautés d'Italie. Ils voient leur cosmopolitisme conquérant; ils se font les fidèles auxiliaires de la monarchie absolue, soutenant tour à tour Henri IV, Richelieu, Mazarin et Louis XIV. Ils acquièrent ainsi une réelle puissance et sont, en particulier, les confesseurs des rois, des reines et de toute la famille royale. Ils parviennent ainsi à se faire aimer. Descartes, Corneille, Fontenelle, Voltaire, ont été leurs élèves et leur vouent une fidèle reconnaissance.

Pascal, dans les Provinciales, ridiculisa l'excessive souplesse de la casuistique des Jésuites, et leur optimisme touchant la grâce et la destinée humaine. Il tenta de restaurer le tragique du christianisme, ce qu'on appelle „le scandale de la croix“; il montra ainsi que les Jésuites voulaient instaurer une théologie moderne et qu'au fond leur religion allait vers une sorte de déisme, ce qui peut expliquer la faveur que Fontenelle et Voltaire leur marquèrent.

Le système qui domine la première moitié du dix-septième siècle est une conciliation entre christianisme moliniste et néo-stoïcisme.

Les Jésuites, de même que les stoïciens, admettent pour l'homme de bonne volonté la possibilité de s'élever à la sagesse et à la générosité. Les stoïciens, avant les chrétiens, reconnaissaient dans l'ordre du monde et le cours de l'histoire de règne de la Providence. Descartes, proposant sa morale de la „générosité“, reflète cette double tradition, et son optimisme résolu peut être interprété aussi bien comme une forme de néo-stoïcisme ou comme une manifestation du catholicisme jésuite.

Dans les premières tragédies de Corneille se retrouve la même mentalité. Horace, guidé par les dieux, combat en héros et assure ainsi, selon les decrets de la Providence, la puissance de Rome, dont l'empire puis la décadence sont annoncés dans le cours même de la pièce. Auguste, dans *Cinna*, s'écrie: „Je suis maître de moi-même et de l'un-

vers". Il devient ainsi un sage et presque un saint, puisqu'il pardonne à ceux qui voulaient lui donner la mort. Dieu vient aussitôt le récompenser: son règne, annonce Livie, saisie d'un délire prophétique, sera long, paisible et extrêmement utile à l'humanité.

Après 1650 le néo-stoïcisme et le molinisme (qui se retrouvaient non seulement dans la morale de Descartes, ou dans les tragédies de Corneille, mais aussi dans les peintures de Poussin), s'effacent et Corneille lui-même, dans ses pièces de vieillesse, peint l'homme et l'histoire sous des couleurs beaucoup plus sombres.

Cette tradition se réveillera, mais métamorphosée, à la fin du siècle. Ce sera le quiétisme de Mme Guyon et le Fénelon. L'optimisme subsiste, mais il n'est plus rationnel ni conquérant. Dieu est partout; la Providence se confond avec tout l'univers, le mal disparaît. On ne demande à l'homme que d'abdiquer tout orgueil, de revenir à sa pureté originelle, de se fondre dans cette lumière qui emplit le monde. Le christianisme n'est pas très éloigné du panthéisme. Tout tragique, à la rigueur toute culpabilité, disparaissent.

Du même que Pascal quarante ans plus tôt avait voulu contre les Jésuites restaurer le tragique fondamental du christianisme, Bossuet réagit avec violence contre le quiétisme et fit condamner Fénelon à Rome.

De 1660 à 1690, le jansénisme eut une importance fondamentale dans la philosophie et la littérature françaises.

Il s'agissait d'une réforme. Contre le laxisme trop reconfortant des Jésuites, les Jansénistes voulaient revenir à l'Evangile et surtout à l'interprétation qu'en avait donnée saint Augustin. Le Christ n'était pas mort pour tous les hommes, mais seulement pour quelques élus. La bonne volonté était stérile si la grâce manquait, et saint Pierre, qui finit par renier Jésus était regardé comme le type du juste à qui la grâce a manqué.

L'histoire et la politique, loin d'être baignées de cette lumière reconfortante qu'y reconnaissaient Corneille et aussi Fénelon, étaient disqualifiées et profondément vouées au mal. La seule attitude digne était à la rigueur l'exil volontaire, la retraite loin des agitations humaines et une préparation méthodique à la mort.

Certes, les Jansénistes ne furent pas toujours fidèles à cette austérité radicale. Les historiens ont distingué un *jansénisme centrisme* et un *jansénisme extrémiste*.

Le *jansénisme centrisme* accepta des compromis avec le monde et admit que le juste pouvait vivre et même agir dans la société concrète. Aussi vit-on Arnauld de Pomponne appartenant à l'illustre famille janséniste des Arnauld, devenir secrétaire d'Etat aux Affaires Etrangères et donc participer activement à la politique royale.

En littérature, Pascal, qui dans ses *Pensées* ne veut voir dans ce qu'il appelle le monde qu'agitations stériles („le divertissement"), que comédie, cupidité et haine, peut être regardé comme l'interprète du *jansénisme extrémiste*. Les tragédies de Racine sont beaucoup plus

complexes et les critiques en ont souvent exagéré le pessimisme. Ni dans *Bérénice*, où la Rome de l'Empire paraît presque sacrée, ni dans *Mithridate*, où le combat du roi pour l'indépendance nationale semble une valeur vénérable, ni dans *Iphigénie*, où le ciel ménage un dénouement providentiel à toutes les angoisses et les dissensions humaines, nous ne voyons que l'histoire ou la politiques soient discréditées. Peut-être discernerait-on plutôt dans *Andromaque*, dans *Britannicus* et dans *Phèdre* un tableau assez sombre des passions et de la politique, pour songer aux *Pensées* de Pascal. L'homme y paraît foncièrement corrompu et d'autant plus corruptible qu'il est plus puissant. Le mal règne dans le cœur des personnages et dans leurs palais. Phèdre, qui veut le bien et fait le mal, peut être regardée comme une juste à qui la grâce a manqué. C'est ainsi que se fondent le tragique grec et le tragique chrétien.

En fait, toute la littérature française de la deuxième moitié du XVII^e-ème siècle semble — Fénelon et les libertins exceptés — marqué par le jansénisme. Bossuet l'adoucit un peu et le concilie avec la philosophie cartésienne. Ce cartésianisme jansénisant règne à Versailles après la Révocation de l'Edit de Nantes au temps de Mme de Maintenon. Il se retrouve, dès 1665, dans les *Maximes* de La Rochefoucauld et surtout en 1688, dans les *Caractères* de La Bruyère. Les deux moralistes soulignent la nullité et la perversité des agitations humaines. La Rochefoucauld s'arrête à ce constat. La Bruyère, dans le dernier chapitre de ses *Caractères*, expose, au contraire, sa religion, s'acharne à combattre l'athéisme, à donner des preuves de l'existence de Dieu, et enfin à démontrer la Providence. Christianisme mélangé presque incohérent, proche parfois de Pascal, parfois de Descartes ou même de saint François de Sales, juxtaposant le tragique de Port-Royal et l'humanisme de saint Ignace.

La religion de Molière n'est pas aisément déchiffrable. Le poète n'a sans doute pas voulu dans *Tartuffe* attaquer le christianisme, mais au contraire l'hypocrisie, la fausse dévotion. Ce qu'avaient fait saint François de Sales et même Pascal, ce que fit aussi La Bruyère. Il semble que le christianisme de Molière soit réel, mais purement d'usage, presque de convention, sans engagement personnel ni surtout de mysticisme.

La Fontaine est plus complexe. Il finira dans une austère pénitence. Il a montré toute sa vie des sympathies jansénistes et pourtant il a écrit des contes licencieux. Il a célébré la retraite et la pénitence, et il a chanté l'amour, le voyage et la liberté. Dira-t-on que le poète n'était ni philosophe, ni théologien, et que tout lui était bon s'il pouvait écrire de beaux vers? On peut aussi regarder son oeuvre comme le miroir d'une âme instable et malgré tout enthousiaste, sujette à mille tentations contradictoires et se cherchant, pour ainsi dire, à travers maintes sagesse qui paraissent s'exclure.

Mme de Sévigné admira les *Conversations chrétiennes* de Malebranche et la *Recherche de la Vérité* eut un énorme succès. Ma-

lebranche, éloigné, malgré quelques apparences, de tout jansénisme, proposait une nouvelle conciliation entre cartésianisme et christianisme, et il y intégrait l'épicurisme, qui dans l'intelligentsia française — en particulier chez La Fontaine et Molière — avait remplacé le stoïcisme de la génération précédente. Il expliquait que le plaisir est toujours un bien „actuel“, un bien pour le corps, et que Dieu nous a donné, comme aux animaux, des passions pour notre conservation et notre épanouissement physiques. Il refusait d'admettre que la vertu et le bonheur fussent conciliables, ou même fondamentalement unis. L'homme, selon lui, est naturellement voué à la recherche du plaisir, et la grâce seule peut dissiper ce „faux jour“, inspirer l'imitation du Christ et faire comprendre que la vertu est une croix à porter.

Bossuet détesta Malebranche et cette aversion paraît parfois se retrouver dans les *Caractères* de La Bruyère. Une oeuvre, en revanche, peut se lire comme un traité malebranchiste et comme la transcription de l'itinéraire d'une âme vers Dieu: c'est *La Princesse de Clèves*. Mme de Lafayette, qui a dû lire, comme son amie Mme de Sévigné, les *Conversations chrétiennes*, y montre que le „bonheur“ (c'est le mot qu'elle emploie) réside dans l'amour, s'il est partagé, que la raison et les bonnes intentions — contrairement à ce que croyaient Descartes, les stoïciens, Corneille et les jésuites — sont incapables de nous conduire à la vertu ni à la générosité, et que seule la grâce divine (ces „autres vues“, qui viennent à la princesse dans les remords et la maladie) peut nous refaire. Elle excluait le rationalisme cartésien, le tragique de Pascal et de Racine, elle indiquait, dans une perspective moins sombre que le jansénisme, moins ensoleillée assurément que le molinisme, le chemin qu'une âme dévote devait suivre.

La littérature française de l'âge classique est presque entièrement modelée de christianisme et — si l'on excepte Molière — teintée des controverses théologiques si vivaces en ce siècle. Bossuet dans ses *Sermons* et ses *Oraisons funèbres*, Fénelon dans le *Télémaque*, peut-être Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*, se veulent les interprètes systématiques d'une philosophie religieuse. C'est moins net pour La Rochefoucauld et La Bruyère, qui n'ont pas, au fond, „la tête philosophique“, et encore moins pour Corneille et Racine qui en hommes de théâtre sont d'abord obligés de consulter le public et de chercher le succès. La Fontaine s'abandonne et avoue s'abandonner à maintes tentations, en général inconciliables. Molière est un chrétien qui n'a aucune conscience religieuse.

Le vrai problème que cette ébauche permet seulement d'envisager c'est le rapport exact de la littérature et de l'idéologie. Problème ardu, presque insoluble, semble-t-il, puisque le rapport est évident entre le philosophe et le poète, mais qu'on ne sait comment le circonscrire. On devine qu'à tout style correspond une vision du monde, mais dès qu'on tente de mettre en lumière cette liaison, il semble qu'on force le réel et qu'on lui impose ce qu'il doit signifier, au lieu de le laisser s'exprimer.

«ÇA NE VEUT PAS RIEN DIRE»

GÉRARD BAYO

ABSTRACT. «Ca ne veut pas rien dire». This paper deals with the appearance of the poetic meaning in Rimbaud's work. The author studies this phenomenon by analysing a poem (*Le loup criait sous les feuilles*) as well as by exploring the significancies of the hand details (*main, doigt, bras*: hand, finger, arm) in Rimbaud's texts which are vicwes on the whole.

Le projet de cette étude est de donner à comprendre de quoi parle Rimbaud, aussi bien dans son oeuvre poétique proprement dite que dans sa correspondance ou dans ses propos tels qu'ils nous ont été rapportés par des témoins directs.

„Ca ne veut pas rien dire“, assure Arthur Rimbaud à son professeur de rhétorique le 13 mai 1871. Il ajoute: „Vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer“. Il est clair, par conséquent, que la signification véritable du texte rimbaldien n'est ni apparente ni d'un accès aisé.

Comprendre ce que recèlent de telles expressions suppose, de la part du lecteur, de renoncer, temporairement au moins, d'une part aux significations qu'il peut prêter habituellement aux mots du poète, d'autre part à l'utilisation du personnage (ou du mythe) de l'auteur comme grille de lecture.

L'accès à la compréhension est par ailleurs subordonnée à la connaissance de la perspective dans laquelle se situe le texte, perspective tout à fait singulière, ainsi qu'à la maîtrise d'une langue que Rimbaud qualifie de „trouvée“.

Qui prétendra détenir une connaissance exhaustive et exacte du sens commun de tous les mots du dictionnaire de sa langue? A fortiori, qui prétendra maîtriser tous les sens possibles des mots de son propre vocabulaire? Notre langue dit plus de choses que nous ne pensons dire; elle dit aussi, parfois, d'autres choses, à notre insu. „Pensez tout ce que vous voudrez, mais songez bien à ce que vous dites!“ écrit Rimbaud sur l'exemplaire de la Grammaire Nationale que lui offre son père.

Au „Ça ne veut pas rien dire“ du poète, il convient d'ajouter cette confidence faite à sa mère: „Ça dit ce que ça veut dire, littéralement et dans tous les sens“.

Les sens possibles sont nombreux mais, par bonheur, le „prodigieux linguiste“ dont parlait Verlaine n'utilise chaque vocable de sa langue qu'avec la plus extrême rigueur et de manière univoque pour exprimer un unique propos.

Pour découvrir la nature précise de ce propos il importe de savoir dès à présent que l'oeuvre entière se présente à nous sous la figure

d'une prosopopée: elle met en scène des morts. Cette figure de rhétorique, assez peu usitée après Virgile, Dante ou Goethe, va nous permettre d'identifier progressivement chacun des personnages des Scènes, Parade ou Hypotyposes dont parle Rimbaud (1).

La charité est cette clef (*Une Saison en enfer*). Elle révèle de quoi parle Rimbaud, à savoir que

**Des humains suffrages
Des communs élans
Là tu te dégages
Et voles selon**

(L'Eternité),

en d'autres termes que, par l'effet des suffrages humains (ou prières au bénéfice des morts), se dégage et vole enfin le captif de l'enfer temporaire ou d'une saison, le captif du purgatoire.

**Sera celle du trépas
L'heure de sa fuite, hélas!**

(*O saisons, ô châteaux*).

Le trépas (proprement: passage) sera l'heure de la fuite pour celui qui n'est ni condamné définitivement dans l'enfer ni encore parvenu à la **vraie vie**.

Je vois la suite! (I. Vies), c'est-à-dire la **promesse surhumaine faite à notre âme et à notre corps créés** (I. Matinée d'ivresse), assure celui qui parle dans le texte rimbaldien.

Je m'évade (S. Délires II), **Ah! remonter à la vie** (S. Nuit de de l'enfer), dans l'innocence des **limbes** (S. Délires II), quand on se sait **mûr pour le trépas** et possesseur d'un **droit dans le monde réel** (S. Délires I), lequel n'est certes pas terrestre, „ça ne veut pas rien dire“... (2)

„Et finissons par un chant pieux“, par des „psaumes“ (lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny), par les „prières“ dont Verlaine accuse réception. Finissons notre purgatoire par les suffrages, demandent les acteurs de la prosopopée, par ou grâce à eux. Cette charité-là est celle qui ouvre la porte de la compréhension de l'oeuvre d'Arthur Rimbaud.

La thématique du purgatoire permet d'identifier le sens retenu par Rimbaud pour chacun des mots qu'il emprunte aux dictionnaires les plus divers: Littré, Bescherelle, des synonymes, des homonymes, d'étymologie, d'argot, d'anglais, de botanique et, surtout, des symboles et de la Bible.

* * *

Nous proposons au lecteur deux approches de la signification du texte rimbaldien: la première centrée sur un seul poème (**Le loup criait sous les feuilles**), la seconde consacrée à l'analyse d'un même mot à travers l'ensemble de l'oeuvre.

Le loup criait sous les feuilles

Ce court poème provient d'*Une Saison en enfer (Alchimie du verbe)*.

**Le loup criait sous les feuilles
En crachant les belles plumes
De son repas de volailles
Comme lui je me consume.**

**Les salades, les fruits
N'attendent que la cueillette;
Mais l'araignée de la haie
Ne mange que des violettes.**

**Que je dorme! que je bouille
Aux autels de Salomon.
Le bouillon court sur la rouille
Et se mêle au Cédron.**

Examinons un à un les mots qui composent ces 12 vers.

Tout dictionnaire des symboles nous apprend que l'araignée est un animal psychopompe, un conducteur des âmes. Pourquoi recourir à ce type particulier de dictionnaire? Parce qu'il nous apporte des significations concordantes pour toute la faune du texte (**araignée, loup, volailles**), pour **plumes**, et pour **violettes**.

Le **loup** est lui aussi un animal psychopompe, particulièrement chez les Scandinaves et les Mongols. **Mes pères étaient Scandinaves (S.), Je veux devenir hideux comme un Mongol (Ibid.)**.

„La gueule du loup, dans la mythologie scandinave, est un symbole de réincarnation cyclique, ce qu'il faut sans doute rapprocher du loup avaleur de la caille dont parle le Rig-Véda. Si la caille est un symbole de lumière, la gueule du loup c'est l'aurore, la lumière initiatique faisant suite à la descente aux enfers (...) L'aspect lumineux du loup en fait un symbole solaire. Le loup a aussi chez les Mongols un caractère nettement solaire“ (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*).

La caille est un animal d'élevage ou *volaille*.

Verlaine écrivait à Rimbaud: „J'ai comme un relent de votre lycanthropie“. Rappelons que la lycanthropie est cet état de démence dans lequel on se croit transformé en loup.

Un commerçant avec lequel Rimbaud eut à faire en Ethiopie rapporte que le poète lui écrivit une dernière lettre en 1891 datée „Terrier-des-Loups“ (les Louvières, terres sur lesquelles était bâtie la ferme maternelle de Roche).

Enfin, remarquons que le loup ne hurle pas dans le premier quatrain: Le loup *criait*. Or, Littré mentionne l'expression „crier pour intercéder“ qui renforce le sens de loup intercesseur.

Les **plumes** du deuxième vers sont „liées aux rituels d'ascension céleste“ (*Dictionnaire des Symboles*).

Crachant nous renvoie à expectorer ou „rendre publique une nomination faite in petto“. La sortie des enfers (temporaires par conséquent) et de la „gueule du loup“ équivaut pour le mort à une nomination, proprement une élection dans la lumière de la vraie vie, élection parée des attributs de l'ascension céleste.

Comme lui je me consume

(...)

Que je dorme! que je bouille

En quel lieu, en quel temps peut-on à la fois *bouillir* et se *consommer* sinon en ces „lieu“ et „temps“ qui sont état du purgatoire, **sommeil dans un nid de flammes** (*S. Nuit de l'enfer*)?

Rimbaud emprunte à une imagerie connue depuis le 12^e siècle par nombre d'écrits monastiques. Là, dans le sous-sol du bord d'enfer, le protagoniste de la scène rimbalienne (ailleurs le locuteur lui-même) peut dormir du sommeil de la mort terrestre et du sommeil de l'attente et, simultanément, se consumer dans les brasiers, le **uo||!noq** dières du purgatoire, dans ces „bouilloires“ ou „dortoirs“ dont parlent de nombreux textes consacrés au Purgatoire.

Ce bouillon, Rimbaud nous dit encore qu'il se mêle au **Cédron. I.** Cédron qui sépare Jérusalem du Mont des Oliviers „selon la tradition sera le cadre du Jugement Dernier et les trompettes de la Résurrection y sonneront“ (*Grand Larousse Encyclopédique*).

Rien d'étonnant par conséquent si les **autels de Solomon** y sont associés. Salomon a construit le temple de Jérusalem et le temple est un édifice public consacré à la divinité, tout comme l'autel.

Mais cette araignée, „symbole de l'âme ou animal psychopompe“ (*dictionnaire des Symboles*), pourquoi est-elle dite **de la haie**? Parce que la haie sert en général de bordure ou de bord, ce qu'on nomme encore limbe.

Les limbes sont ce lieu métaphorique où les âmes des justes et des enfants morts sans baptême attendent la libération. Le mot limbe figure au dictionnaire de l'Académie de 1835 avec cette définition: „du latin *limbus*, bord“.

Mais pourquoi la **rouille** dans l'expression **Le bouillon court sur la rouille**? Empruntons à sainte Catherine de Gênes (Gênes où Rimbaud, comme par hasard, se rendra en 1878) et à son *Traité du Purgatoire* les lignes suivantes: „Ainsi la rouille du péché est ce qui recouvre l'âme. Au purgatoire cette rouille est consumée par le feu.“

Le péché se consume dans l'eau embrasée de cette rivière qui servira de cadre au Jugement Dernier, **Le bouillon court sur la rouille / Et se mêle au Cédron**.

La, les *salades*, les *fruits* n'attendent que la cueillette. Si la *cueillette* est cueillette ou Moisson finale, il devient clair qu'*attendent* des végétaux ou corps et âmes réduits à l'état végétatif.

**Ce n'est qu'onde, flore
Et c'est ta famille!**

(*Age d'or*).

**De chaque branche, gouttes vertes,
Des bourgeons clairs,
On sent dans les choses ouvertes
Frémir les chairs
(...)**

O chair de fleurs!

(*Les Réparties de Nina*).

Dans une perspective eschatologique Rimbaud est autorisé à écrire:

**Nous sommes tes Grands-Parents,
Les Grands!**

**Couverts des froides sueurs
De la lune et des verdure.
(...)**

**Vois les images, les fleurs
Nous rentrons du Cimetière.**

Ah! tarir toutes les urnes!

(*Comédie de la soif*).

Ces urnes sont funéraires. Tout à l'heure les *suffrages* étaient prières au bénéfice des morts.

Toute la flore rimbaldisienne vient du sous-sol, est alimentée par ces millions de corps morts et qui seront jugés (S.).

Notons que le bouillon s'applique (je cite Littré) „aux aliments liquides que l'on prépare en faisant bouillir dans de l'eau: de la viande ou des légumes et des herbes“. Vous imaginez les viandes possibles d'un tel bouillon! Les herbes et légumes sont, ici ou ailleurs dans le texte rimbaldien, **herbe, salade, flore, verdure, bourgeons**...

Les violettes du deuxième quatrain (adjectif substantivé) résultent du mélange du rouge chtonien et du bleu céleste ou, plus précisément ici, de la simultanéité des peines dans les feux de la purgation et des joies célestes assurées.

Le violet symbolise encore le passage de la terre au ciel. Le purgatoire est état de passage (ou de trépas).

* * *

La main, les doigts... et jusqu'au bras

Je n'aurai jamais ma main.

Pourquoi le locuteur d'Une Saison en enfer (Mauvais Sang) n'aurait-il pas sa main? Pourquoi n'aurait-il qu'un moignon dans les Proses évangéliques ou dans La Rivière de cassis?

(...) les mendiants s'agitaient (...) en plaisantant (...) sur les linges blancs ou bleus dont s'entouraient leurs moignons (Proses évangéliques).

Ceux qui n'ont qu'un moignon sont appelés mendiants parce que „La main de Dieu symbolise sa puissance souveraine“ (*Dictionnaire du Nouveau Testament* de X. Léon-Dufour) et qu'en purgatoire on ne peut que constater: **Mais pas une main amie! et où puiser le secours?** (S. Adieu).

Dans l'Orgie parisienne, les mains sont **mortes**. Elles appartiennent à de **lourds petits enfants sans yeux** (ou non encore voyants). Leurs yeux ne sont pas plus ouverts à la Lumière que leurs mains ne sont vivantes.

Un **paysan**, dans La Rivière de cassis, **trinque d'un moignon vieux**. Il trinque ou subit un châtiment; son moignon est vieux comme celui des **Grands-Parents**.

Par bonheur, des **linges blancs et bleus** entourent les moignons de tous ces **mendiants** de leur salut: blanc et bleu sont les couleurs attribuées à Marie, mère du Purgatoire. Ce qui est plaisant ou „Qui plaît. Plaisant séjour des âmes affligées“ (Littré) permet de plaisanter.

Le moignon est littéralement „extrémité amputée d'un membre“. Extrémité, elle est „fin, bout du temps“ ou fin dernière amputée encore de l'un des membres cette l'Eglise souffrante qui deviendra céleste. Elle est sarment détaché du cep. Simultanément elle est aussi et déjà porteuse de sa guérison puisque un moignon se définit comme „extrémité amputée d'un membre recouverte d'une cicatrice“ et qu'à cicatrice correspond „trace qui reste des plaies après leur guérison“.

Des **maines fortes**, des **maines sacrées** seront tendues au mendiant. Il s'agira de **maines** que ne font jamais mal, de **maines amoureuses** ou **merveilleuses** / Au grand soleil d'amour chargé (Les Mains de Jeanne-Marie).

Ces mains seront **décanteuses de poisons** dans le même poème parce que **décanter** est clarifier, épurer, et parce qu'en purgatoire il faut boire la purge du poison afin d'être purifié.

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison (S. *Nuit de l'enfer*). Si la gorgée est qualifiée de **fameuse** c'est que l'épreuve du purgatoire vaut assurance de salut et que **fameux** est excellent ou „d'un degré éminent“. Ce poison est l'absinthe qui symbolise dans la Bible l'accablement, la douleur, la châtement suprême. L'absinthe est sauge (ou *salvia*, du latin *salvare*) pour celui qui assure: „par la vertu de cette sauge des glaciers, l'absomphe!“ (Arthur Rimbaud à Ernest Delahaye, juin 1872) ou

**ces chers Anciens veulent
ce filtre sournois**

sournois ou caché (*Entends comme brame*).

„J'ai Les Châtiments sous mains“ écrit Rimbaud le 15 mai 1871 à Paul Demeny. Curieuse expression, rigoureusement justifiée cependant puisque les châtements du purgatoire sont prodigués sous la main ou la puissance de Dieu.

Il sentit sa main aux mains chargées de bagues et à la bouche d'un officier. L'officier était à genoux dans la poudre: et sa tête était assez p'aisante, quoique à demi chauve (*Proses évangéliques*).

Un officier, ou personne chargée d'un office, d'une fonction, est dans la poudre ou cendre des morts. Il n'est pas assis mais à genoux seulement. Il porte des bagues à la main. Enfin, il n'est qu'à demi chauve.

Le dictionnaire des symboles nous renseigne sur le sens des bagues ou anneaux (symboles du lien, de l'attache). Les **mains chargées de bagues** ne sont pas celles de Dieu mais celles d'un simple officier chargé d'un office en purgatoire. Ces mains sont celles de l'Ange gardien ou Ange de la bonne mort. Pour accomplir sa fonction, l'ange doit descendre dans la poudre. Il n'a pas tous pouvoirs puisque à **demi chauve** (la chevelure est symbole de pouvoir). Il se tient à genoux, en prière, et non pas assis comme tous les **Assis** de l'oeuvre rimbalienne, ces captifs du purgatoire avec lesquels il ne faut pas le confondre.

„Terre de Zabulon, terre de Nephtali, le peuple assis dans les ténèbres a vu une grande lumière“ (Actes de Pilate citant Isaïe dans les *Evangelies apocryphes*). „La position assise était pour les Juifs celle de l'inaction.“ (notices de la Bible de Pierre de Beaumont).

**Et les Assis, genoux aux dents, verts pianistes (...)
S'écoutent clapoter des barcaroles tristes
Et leurs caboches vont dans des roulis d'amour**
(*Les Assis*).

Dante, au chant VI du Purgatoire, mentionne des assis: „Vois cette ombre assise sur la roche“, de même au chant XIII avec „Là en face unes gens verra assises“.

* * *

Pour l'heure, en cette „heure“ des fins dernières, ceux qui sont promis au salut gardent encore les **deux poings** / **A l'aine** (Les Poètes de sept ans) ou, très clairement, les mains croisées sur le ventre dans la position du corps inhumé.

Ils ont les **poings noyés** dans les mares, les étangs de feu, les fleuves des enfers ou la mer des abîmes.

Ils ont des **doigts boulus crispés à leur fémur** (et sont donc dans une position foetale d'attente de la nouvelle naissance), de **maigres doigts jaunes et noirs de boue**, des **doigts de pied**. **Repliés**, des **doigts cassés** (*Les Assis*).

Un poing desséché soulève, dans *Mauvais Sang* (S.), le couvercle du cercueil

Des poings sont encore qualifiés de **poings ardens** dans l'Orgie parisienne, ardens ou „difficiles à saisir“ pour ces assis. Pourtant les poings ardens de la **main amie** dont parlait tout à l'heure Rimbaud ont de **frères doigts aux ongles argentins**, des **doigts fins, terribles et charmeurs**, des **doigts électriques et doux** (*Les Chercheuses de poux*) puisque électrique se dit de „ce qui attire les corps“. Pour attirer les corps hors de leur séjour, les mains, les doigts de l'ange gardien ou de tout intercesseur en général doivent être argentins ou résonner comme l'argent de la sagesse divine dans la symbolique chrétienne. Ils doivent être charmeurs, opérer par charme, à l'instar du filtre rencontré plus haut.

„Chercher des poux“ ou chercher des noises s'applique exactement à la nature des peines du purgatoire: les Assis sont **pleins de rouges tourmentes**, nous dit Rimbaud, pleins de ces petits poux que leur cherche encore la Justice divine.

„Cher maître, à moi: Levez-moi un peu: je suis jeune: tendez-moi la main...“ (Rimbaud à Théodore de Banville, 24 mai 1870). En d'autres termes, tirez-moi de cet état, aidez-moi à me lever.

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie (I. A *Une Raison*).

En effet, puissants sont dits les doigts du **Prêtre du Christ** dans Les Premières Communions. Un seul coup de ce doigt, une seule manifestation de cette puissance va décharger (décharger ou remettre) à tous les sons qui vont former la nouvelle harmonie, à savoir l'„agencement entre les parties d'un tout, de manière qu'elles concourent à une même fin.“ (Litttré).

Le doigt de Dieu est „symbole de la puissance de Dieu et de son Esprit“ (*Dictionnaire du Nouveau Testament*, op. cit.).

C'est la **main d'un maître** qui anime le **clavecin des prés** dans *Soir historique* (I.) ou qui donne vie à l'instrument de cette musique qui naît des **prés des sons** (Fête de la faim) ou des **prés de flammes** (I. *Mystique*), comme on voudra.

La main à plume vaut la main à charrue (S. *Mauvais sang*).

La simultanéité qui caractérise l'état de purgatoire fait que la main à charrue, celle qui tire la charrue ou „a beaucoup de peine“ vaut la main à plume puisque, nous l'avons déjà vu, „la fonction symbolique de la plume est liée aux rituels d'ascension céleste“.

Valoir signifie „être d'un certain prix“ (Littré). C'est la main à plume, celle de l'ange, qui donne du prix aux peines du purgatoire.

„La main de Dieu a fait le ciel et la terre. Comme la main du potier, elle façonne. Ainsi Dieu **révèle** la puissance de son bras (...) Dans la main de Dieu on trouve la sécurité, et quand la main de Dieu 'est sur' un prophète, c'est pour en prendre possession et comme pour lui procurer l'esprit de vision. Comparé à celui de Dieu, le 'bras de chair' est impuissant. Cependant, chez l'homme aussi, le bras est instrument et symbole d'action vigoureuse.“ (*Vocabulaire de Théologie Biblique* de X. Léon-Dufour).

**Il dert dans le soleil, la main sur la poitrine
Tranquille.**

(*Le Dormeur du val*).

Et l'ange d'assurer à la Vierge Folle (S.): „**Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. Quand tu n-auras plus mes bras sous ton cou**“.

Celle qui n'a pas su veiller, l'imprévoyante, comme son état futur lui paraîtra **drôle** ou „déluré, dégourdi“ (Littré) quand elle sera libérée de sa torpeur actuelle, quand elle n'aura plus besoin du bras de l'ange pour soutenir ce cou ou cette articulation par laquelle circule l'énergie génératrice entre le tête métaphorique (Dieu) et le corps (de l'église souffrante), ce lien entre sarment et cep!

Les acteurs de la prosopopée devenue **hypotypose** („qui met la chose sous les yeux“) ou **parade** ont des **bras grêles** ou sont **manchots** dans *Bal des pendus*. Ailleurs, ils ont des **bras tordus**, bras trop courts. Quand leurs corps ensevelis sont vitrifiés, les bras deviennent **de cristal**.

Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?

(I. *Villes*)

Se qui rendra au mendiant cette **région** ou „espace que présente le ciel“ (Littré), dont il reçoit le sommeil du purgatoire (et non la mort par la damnation), c'est le **fort bras blanc** qui **tourne** / **La pâte grise** à façonner (*Les Effarés*). C'est le bras du potier. C'est la main qui cueille et moissonne et prépare le **lourd pain blond**.

¹ Dans le cadre de cette brève étude, cette identification ne peut s'appliquer qu'aux quelques „personnages“ ici rencontrés. Nous renvoyons le lecteur intéressé au plus complet des trois essais que nous avons fait paraître aux Editions Librairie Bleue: *L'Oeuvre inconnue de Rimbaud*.

² Nous utilisons les abréviations suivantes: I. pour *Illuminations*, S. pour *Une Saison en enfer*.

MIRON COSTIN: IMAGINEA LUMII PRIMEJDUITE

GEORGETA ANTONESCU

RÉSUMÉ: Miron Costin: l'image d'un monde en péril. En établissant un inventaire des termes désignant la mort dans la *Chronique du pays de Moldavie* (1675) du boyard Miron Costin, l'auteur de la présente étude tente aussi une approche de la mentalité roumaine médiévale. L'apparente indifférence avec laquelle l'auteur de la *Chronique* enregistre presque sur chaque page la disparition de ses semblables marque une attitude plutôt archaïque: la mort est un phénomène familier, inévitable, qu'on craint sans exagération et qu'on subit sans révolte. Elle témoigne parfois de la cruauté des hommes, mais aussi de la volonté justicière d'un Dieu tout-puissant, jaloux de son autorité et qui, dans la plupart des cas, ne dévoile pas la raison de ses décisions.

Reprezentant, alături de Constantin Cantacuzino, față de care era cu numai șapte ani mai în vîrstă, al unui prim grup de cronicari români cărturari¹, Miron Costin este întiiul care ne-a lăsat o „Operă“, adică un corp de mai multe texte — originale și traduceri — redactate într-o perioadă de aproximativ 20 de ani² și care sînt unificate nu numai prin genul comun (cele mai multe sînt scrieri istorice), ci și printr-o viziune a lumii asemănătoare și chiar prin cîteva teme recurente, rod al coroborării lecturilor, experienței de viață și înclinărilor temperamentale ale scriitorului.

S-a observat deja că „preocupările tematice ale operei lui Miron Costin sînt concentrate în germene în prima sa lucrare originală, poemul *Viața lumii*, meditație ce reactualizează, în tonalitatea sentimentală a barocului, lamento-ul biblic pe tema «vanitas vanitatum» și motivele înrudite («ubi sunt», «roata norocului» etc.) frecvente în literatura Evului mediu»³. Imaginea unei lumi în primejdie, asaltată de forțe necunoscute

¹ Nu negăm prin aceasta cultura autorilor de cronici în limba slavonă și nici pe cea a unui Ureche de pildă; înțelegem însă, în acest context, prin cronicar-cărturar un autor la care rodul studiilor și lecturilor se concretizează într-o istorie „critică“, întemeiată pe izvoare, dar nu aservită lor, care pune la contribuție nu numai surse narative, ci și rezultatul propriilor meditații asupra vieții și a cărților, la care „filosofia“ nu e numai implicată și care a realizat sau măcar a proiectat început nu doar o singură carte.

² Tălmăcirea *Graiului solului* tătărăsc datează din 1671—72, *De neamul moldovenilor din 1686—91*.

³ I. Em. Petrescu, *Sentimentalitate barocă și nostalgie a clasicismului în opera lui Miron Costin*, în *Configurații*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 56. Vezi și D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, București, Ed. Minerva, 1975; D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Ed. Minerva, 1976; C. Velculescu, *Éléments de baroque dans l'historiographie roumaine de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle*, în „Synthesis“, V, 1978; G. Livescu, *Miron Costin barochistul...*, în *Scenă din viața imaginară*, București, *Cartea Românească*, 1982. Pentru o posibilă explicație sociologico-politică a fenomenului vezi și Fl. Constantiniu, *Sen-*

și de necombătut, în care viața omului este o continuă și inutilă zbatere, ce nu poate decît, eventual, amîna scadența tragică finală, este comună tuturor scrierilor rămase de la cărturarul moldovean, a cărui existență, așa cum o cunoaștem din documente sau din surse narative (*Letopisețul lui Neculce*, *Vita Constantinii Cantemirii* de D. Cantemir) ne-o putem închipui în permanentă sfișiată între necesitatea acțiunii, impusă de condiția socială și de atribuțiile militare și politice, și conștiința zădărniceii, indusă din lecturi și din contemplarea detașată a oamenilor și evenimentelor. Sintagma „cumplite vremi“, descoperită și utilizată de Costin încă în prelucrarea după Toppeltin, *Istorie de crăia ungurească*⁴, devine un fel de leitmotiv al caracterizării situației trecute și prezente a Moldovei în principalele sale opere⁵; combinată cu un sentiment la fel de general al sfîrșitului iminent⁶ și al neputinței omului în fața soartei, neputință generată în aceeași măsură de fragilitatea înțelepciunii lui⁷, de forța dorințelor sale necontrolate⁸, dar și de puterea unei divinități drepte dar inflexibile, ea creează, pentru întreaga operă costiniană, o dominantă tragică, înrudită cu viziunea barocă, dar avînd, totuși, trăsături deosebitoare, specifice.

Oricît de „lunecoasă“ și „puțină“ ar fi „viața noastră“⁹, oricît de mobilă „roata lumii“¹⁰ și de firească decăderea ce vine după mărire¹¹, un element de stabilitate, chiar relativă, există totuși: „cuvîntul“ și „sfatul“, care dovedesc „hărnicia împăraților și domnilor“¹², dar și a dregătorilor,

sibilité baroque et régime nobiliaire (Considérations préliminaires), în „Revue des études sud-est européennes“, t. XVII, 1979, nr. 2 și *Sensibilități și mentalități în societatea românească a secolului al XVII-lea*, în „Revista de istorie“, t. 33, 1980, nr. 1.

⁴ Vezi *Opere*, ediție critică cu un studiu introductiv, note, comentarii, variante, indice și glosar de P. P. Panaitescu, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 305. Aceasta este ediția la care ne vom referi în continuare, în tot cuprinsul studiului.

⁵ O regăsim în *Letopiseț* (*Opere*, ed. cit., pp. 42, 43, 120, 123, 132, 165), uneori de două ori pe aceeași pagină, ca și în *De neamul moldovenilor* (*Opere*, p. 244). În *Viața lumii* Costin cîntă de asemenea „cumplita viața, / Cu griji și primejdii, cum iese și așa“ (*Opere*, p. 319).

⁶ „...aceste vremi, care după cum vedem sînt ultimile ale noastre“ se spune în *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei* (*Opere*, p. 202). „Dea Dumnezeu ca vremurile de acum să nu fie ultimile!“ exclamă Costin, în *Istoria în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* (*Opere*, p. 234; vezi și p. 223), iar în *Letopiseț* promitea „și letopiseț întreg să așteji de la noi de om aver, dzile și nu va bi pus pre vécinicul sfat puternicului Dumnedzău țării aceștia țenchiu și soroc de sfîrsire“ (p. 42; vezi și p. 144).

⁷ Din nou, ideea este descoperită mai întîi în textul lui Toppeltin: „Nestiutor este gîndul omului de lucrurile cele viitoare pe urmă...“ (*Istoria de crăia ungurească*, p. 311), și reluată apoi în *Letopiseț*: „Nestiutoare firea omenească de lucruri ce vor să fie pe urmă“ (p. 48); „Nestiutoare firea omenească și de primejdii sale“ (p. 49).

⁸ „Nesățioasă, hirea“ omenească, și a domnilor în particular (*Letopisețul*, pp. 113, 200), care „nu se satură, ci cascade“, „lăcomindă la altuia“ (p. 113), este responsabilă de multe nenorociri.

⁹ Vezi *Prédoslovie*. Voroavă la cetitorii la *Viața lumii*, p. 316.

¹⁰ *Letopisețul*, pp. 115, 167.

¹¹ Ochiu pârœul la sus și lunecoasă stare la un loc, grabnică și de sîrg poritorii la coborîș (*Letopisețul*, p. 173; vezi și p. 125).

¹² *Letopisețul*, p. 89.

și care sînt consemnate, deci fixate, prin „scrisoare“, „iscusită oglindă a minții omenești“¹³ care „ne învață cu acéle trecute vremi să pricépem céle viitoare“¹⁴: „că létopisețele nu sintū numai să le citească omul, să știe ce au fostū în vrémi trecute, ce mai multū să hie de învățatură“¹⁵. „Scriptura“ — prin care Miron Costin înțelege atît textul sacru cît și istoria — este, în cele din urmă, singura capabilă să ne facă în stare a înțelege „firșitul cum vine“ și a evita „fapta nesocotită“ care „aduce perire“¹⁶. „În mică cumpănă stau lucrurile omenești“¹⁷, constată Miron Costin, căci „nu sintū vrémile supt cîrma omuluī, ce bietul om supt vrémi“¹⁸, iar acestea, la rîndul lor, traduc „ascunsū giudețul“ și „voia lui Dumnedzău“¹⁹, ce se confundă cu soarta implacabilă.

Nici voința, nici știința omenească nu pot modifica sau abate hotărîrile divine²⁰, această convingere ducînd în cazul lui Miron Costin la o resemnare sui generis, demnă și activă, conștientă de lîmitile omenești, dar hotărîtă să acționeze în spațiul îngust de manevră pe care i l-a rezervat, totuși, mecanica lumii. Fiindcă „voia“ lui Dumnezeu este, în fond, o „orînduială“²¹, bazată pe „giudeț“²², are, deci, o logică, chiar dacă nu totdeauna înțeleasă de murîtori, și presupune o idee de dreptate, în care „osînda trage la plată“²³ și fiecare va „da seama“²⁴ de ale sale, scrise sau făcute. Textul sfînt sau cel formulat de filosofi (eventual cel consacrat în proverb de înțelepciunea populară) este, deci, termenul de referință în raport cu care vor fi apreciate faptele oamenilor, sau care va oferi cheia de înțelegere a unor succesiuni evenimentiale și va servi la caracterizarea unor personaje²⁵. În calitate de autor de texte, mai mult decît în cea de om politic sau războinic, își găsește și Miron Costin rostul și justificarea existenței. Căci memoria textului produs de el este singura forță a omului cărturar: prin ea („să nu să uite lucrurile și cursul țării“²⁶) se răscumpără neputința față de împrejurările

¹³ *De neamul moldovenilor*, p. 242.

¹⁴ *Ibid.*, p. 244.

¹⁵ *Letopisețul*, p. 184.

¹⁶ *Viiața lumii*, p. 322. O formulare asemănătoare găsim și în niște versuri din *Cartea românească de învățatură* (1643): „Nu atăta grija și frica începutului, / căt' grija și primejdea svârșitului. / Hiece început de folos nevoința-l arăți, / iarî svârșitul a tot lucrul ia plăti (*Poezie veche românească*, antologie, postfață, bibliografie și glosar de Mircea Scarlat, Ed. Minerva, București, 1985, p. 82).

¹⁷ *Letopisețul*, p. 164.

¹⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 126, 195.

²⁰ „... sorocul lui Dumnedzău, amu orînduit așa, a-l clăti nu poate nime“ (*Letopisețul*, p. 158).

²¹ *Letopisețul*, pp. 142, 158.

²² *Ibid.*, p. 126.

²³ *Ibid.*, p. 138.

²⁴ *De neamul moldovenilor*, p. 243.

²⁵ Vezi *Letopisețul*, pp. 49, 56, 58, 64, 72, 83, 102, 115, 125, 129, 147, 160, 193.

²⁶ *Ibid.*, p. 42. Vezi, tot acolo, mai jos: „această puțină trudă a noastră, care amū făcut, să nu să treacă cumva cu uitarea de unde este părăsit“.

propriei existențe, scriitorul dovedindu-se mai puternic decât moartea, care anihilează ființa, dar nu și amintirea.²⁷

Dacă autorul, cronicarul în speță, compensează condiția sa de muritor prin perenitatea „scripturii“, omul este, în schimb, supus tuturor vicisitudinilor. Iar tabloul lumii înfățișate în *Letopisețul* lui Miron Costin este dominat de toate simbolurile fricii, așa cum s-au constituit ele în imaginarul colectiv medieval²⁸: evenimente cosmice (comete, „întunecări“ de soare), figuri înspăimântătoare de bestiar (invazia lăcustelor²⁹), obiecte malefice (săbii, topoare, spinzurători, țeapa, otrava), fapte agresive (cazaci, între care Timuș Hmelnițchi, cel cu „hirea de hiară“³⁰, tătarii, țiganul călău al lui vodă Tomsa³¹). În plus, Moldova — ca și Tara Românească și Transilvania de altfel — este în permanentă teatru unor confruntări militare între pretendenții la domnie sau între țările vecine rivale (Austria, Turcia și Polonia mai ales), ori implicată în ele, prin situarea geografică, ce o transformă în zonă de tranzit și aprovizionare pentru armate, sau prin obligația de a participa alături de turci la diverse campanii (în Ardeal, la Hotin și Camenița, în „țara nohaților“ s.a.m.d.). „Scaunul țării“ stă nu arareori „la mare amestecături și zarve“³², boierii se „împărechiază“, iar luptele se fac „cu mare vărsare de sînge“³³. După rarele momente de răgaz, cînd un domn, cum ar fi Radu cel Mare, sau, mai ales, Vasile Lupu, pare a se întemeia în oarecare ordine și măreție, prăbusirea este și mai dramatică: căci „precum munții cei înalți și malurile cele înalte, cîndu să năruiesc de vreo parte, pre cît sintu mai înalți, pre atîta și durit facu mai mare, cîndu să pornescu și copacii cei înalți mai mare sunetî fac, cînd să oboară, așea și casele cele înalte și întemeiate cu îndelungate vrîmi, cu mare răzspî pă purcegî la cădere, cînd cad“³⁴.

Numeroase sînt, în cronică, episoadele de „spaimă și turburare“³⁵, scenele de panică ce intervin, de obicei, pe neașteptate și în mod inexplicabil, în timpul unei lupte, sau al unui asediu, provocînd „glozoală“ și „amestecătură“ și răsturnînd, uneori în mod dramatic, sorții, ce păreau așezați, ai unor acțiuni. Miron Costin intuiește în aceste cazuri — ca și în acela al prezentării răscoalei de la sfîrșitul domniei lui Alexandru Ilișcu³⁶, sau al relatării represiunii de după revolta dorobanților și seimenilor³⁷ — specificul psihologiei mulțimii: iraționalitatea unor reac-

²⁷ Două secole mai tîrziu, romanticul Eminescu (vezi *Memento mori* sau *Scrisoarea I*) va arăta că și ideile mor, iar amintirea poate fi desfigurată ori sărăcită pînă la anihilare.

²⁸ Cf. J. Delumeau, *Frica în Occident (secolele XIV—XVIII). O cetate asediată*, I, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 36.

²⁹ *Letopisețul*, p. 166.

³⁰ *Ibid.*, p. 135.

³¹ *Ibid.*, p. 61.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ *Ibid.*, passim.

³⁴ *Ibid.*, p. 135.

³⁵ *Ibid.*, pp. 71, 72, 74, 84, 163.

³⁶ *Ibid.*, p. 98—99.

³⁷ *Ibid.*, p. 174.

ții, rapiditatea propagării unor stări de spirit, cruzimea instinctivă, stingerea uneori la fel de promptă, și fără vreo justificare vizibilă, a pasiunii.

Întreaga existență se simte în permanență amenințată, dacă nu de cauze materiale și deșinibile, atunci măcar de neșansă, sau de pedeapsa, meritată, a trufiei (vezi, de exemplu, comentariile cu privire la nefericirea țării în timpul unui domn aproape perfect, cum îl consideră Costin pe Radu cel Mare³⁸). Din această perspectivă, deși începutul și sfârșitul cronicii sînt determinate de cauze aleatorii, cititorul este tentat să le confere o semnificație simbolică: *Letopisețul* debutează cu o domnie calificată drept „cumplită“, „desfrinată“ și „nediriaptă foarte“³⁹ (cea a lui Aron Vodă) și se încheie cu descrierea bolii grele, „cu chipul ciumii“, a cărei „herbințeală“ îl face pe Ștefăniță Lupu „frănțic, adică buiguit de hire“ și-i curmă viața în trei zile⁴⁰. Între tiranie și nebulie, aceasta din urmă indusă de cauze somatice clare, dar imposibil de combătut⁴¹, existența țării și a oamenilor e mereu nesigură și dureroasă, iar timpul, oricum ireversibil, pare a evolua iremediabil către un „țenchiu și soroc de sfîrșire“⁴².

Temele recurente ale agresiunii, insecurității și abandonului au drept corolar inevitabil pe aceea a morții⁴³. Cititorul actual al *Letopisețului* este frapat de, nefirească pentru el, familiaritate a cronicarului cu ideea „pieirii“, atît în ipostaza ei individuală, cît și în cea colectivă, și de răceala pur constatativă a înregistrării diferitelor ei forme de concretizare. De fapt, în afară de cîteva excepții, ce devin cu atît mai expresive, Miron Costin nu dă detalii, nu „descrie“ moartea, ci o consemnează doar — fără interjecții și fără adjective — ca pe un fenomen absolut obișnuit și previzibil, indiferent dacă ea atinge pe capul statului, vreun mare dregător sau comandant, sau masa anonimă a oștenilor aflați în luptă, ori a locuitorilor unei cetăți cucerite. În cele din urmă, însă, tocmai această aparentă indiferență, combinată cu repetarea obsesivă a noțiunii, duce, pentru cititorul zilelor noastre, la obținerea unor efecte de-a dreptul cutremurătoare.

Din cele 161 de pagini ale *Letopisețului*⁴⁴, numai pe 35 (adică pe ceva mai mult de o cincime) nu figurează cuvîntul *moarte*, vreun sinonim al acestuia, sau alt element din familia sa semantică sau lexicală, lucru perfect explicabil, de altfel, dacă ținem seama de faptul că nu există capitol în care să nu se pomenească de vreo campanie militară, răscoală sau invazie. Pe celelalte pagini, în schimb, frecvența medie a acestor cu-

³⁸ *Ibid.*, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 200—201.

⁴¹ În *Istorie în versuri polone despre Moldova și Țara Românească*: M. Costin arată din nou că în vremea sa a fost îndurerat de „nemaiauzite scene de tiranie neroniană, prădăciuni, cruzimi de nepovestit!“ (p. 220).

⁴² *Letopisețul*, p. 42. În legătură cu concepția pesimistă asupra timpului în secolele XIV—XVIII, vezi și J. Delumeau, *op. cit.*, II, p. 52—53.

⁴³ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, I, p. 38.

⁴⁴ Ne referim, ca și pînă aici, la versiunea publicată în ediția P. P. Panaitescu din 1958.

vinte este de 3,09: în total, 389 de ocurențe, dacă avem în vedere nu numai cuvintele denumind pur și simplu dispariția, ci și pe cele — nu prea numeroase — legate de urmările și urmele ei: *trupuri* („cadavre“), *moștile* („morminte colective, edificate chiar pe cîmpul de luptă“), *oase* („rămășițe nămintesti“), *a îngropa*, *a astruca*. În diferite puncte ale cronicii există însă și zone de concentrare maximă⁴⁵, în care frecvența acestor elemente de vocabular atinge 9 pe pagină sau chiar 7 pe paragraf⁴⁶, într-o repetare aproape obsesivă și extrem de grăitoare pentru moravurile și mentalitățile epocii pe care o descrie Miron Costin. Semnificativ pentru atitudinea detasată a cronicarului față de moarte este și faptul că în inventarul lexical ce o denumeste predomină în mod net formele intransitive (verbe sau substantive), 237 din total; textul atestă, deci, frecvența fenomenului, înainte de a-i pune în lumină cauzele; deși frapantă, nu agresivitatea umană sau naturală e cea care domină, ci sugerarea implicită a esenței perisabile a vieții în sine. Probabil tot așa se explică și frecvența net superioară a cuvintelor din familiile lexicale ale mai abstractelor *moarte* și *perire*, față de vocabulele care ar fi implicat o anume „colorare“ afectivă sau concretizare.

Atotputernicia morții este sugerată încă de la începutul textului, din *Prédoslovie*, care se încheie cu premoniția unui „soroc de sfîrșire“ al țării, și din primele fraze ale textului narativ, în care se presupune că „răvășatul Urêche vornicul“ nu și-a încheiat scrierea pentru că „l-au împiedicat datorîia omenească, moartea“⁴⁷ (subl. n.); această idee permează întreg textul, care se termină cu fraza ce relatează cum pe Ștefăniță Lupu „l-au astrucat în mănăstirea fătîne-său, care se pomeneste pre numele Trei Svetitelei“⁴⁸ (subl. n.). Între prima și ultima frază care consemnează, respectiv, moartea unui cronicar și înmormîntarea unui voievod (indivizi ce reprezintă, unul forța gîndirii, celălalt puterea politică și militară) și sub amenințarea liminară a sfîrșitului țării, se desfășoară, deci textul *Letonisetului*, în care iminența dispariției tine sub umbra ei întreaga existență a unor personaje care adesea „îmblă cu dzilele amină“, urmăriți de „griea morții“ și „înpăimați“ de ea.

Atitudinea lui Miron Costin față de această realitate pare a fi însă mai curînd „arhaică“, apropiată de cea pe care, în două splendide cărți, Philippe Ariès o consideră specifică Evului mediu timpuriu⁴⁹. Cronicarul vede moartea ca o realitate a experienței de fiecare zi,

⁴⁵ pp. 56—57, 60—61, 72, 102—103, 119, 134, 140, 163, 174, 193.

⁴⁶ În cazul relatării represaliilor la care domnitorul Constantin Șerban i-a supus pe scimenii și dorobantii răsculați (p. 174).

⁴⁷ *Letonisetul*, pp. 42, 43.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁹ Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Éd. du Seuil, Paris, 1977; *L'homme devant la mort*, vol. I *Le temps des gisants*, vol. II *La mort ensauvagée*, Éd. du Seuil, Paris, 1985. În prima carte autorul observă: „Ainsi est-on mort pendant des siècles ou des millénaires. Dans un monde soumis au changement, l'attitude traditionnelle devant la mort apparaît comme une masse d'inertie et de continuité. L'attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose trop à la nôtre où la mort fait peur au point que nous n'osons plus dire son nom“ (p. 28).

nu se revoltă împotriva ei și nici nu-și pune întrebări în legătură cu soarta sufletului după desprinderea lui de trup. De fapt, existența acestuia este pomenită în *Letopiseț* numai de trei ori și atunci din rațiuni mai curind stilistice: de două ori pentru a face sensibilă graba cu care cei rămași în viață încearcă să profite de dispariția autorității pentru a-și atinge scopurile⁵⁰, iar o dată într-o expresie otărită, care traduce scriba cronicarului față de un voievod caracterizat prin „faptele sale cele mai multă decît păgînești”⁵¹. Altfel, cronicarul pare a neglija cu totul soarta sufletelor personajelor sale (sau, poate, e numai foarte sigur că ele se odihnesc?). Moartea apare ca un sfîrșit definitiv, o *perire* (cuvîntul e, de altfel, foarte frecvent, concurînd, cu 95 de ocurențe, familia lexicală a *morții*, care apare de 126 de ori în paginile *Letopisețului*); pe tărîm mundan ea încheie totul, bucuria ca și suferința, nutreala ca și supunerea. Rareori sînt pomenite semnele funerare: *movilele* ce acoperă trupurile unor oșteni răpuși în bătălie cruntă⁵², *stîlpul de piatră* ce marchează locul unde capul unui demnitar polonez „a stătut toată dzua într-o sulită înaintî corturilor lui Schinder pașea”⁵³, sau înhumarea, în cazurile lui Radu cel Mare, Miron Barnovski și Ștefăniță Lupu⁵⁴. Consemnările respective se datorează, în general, caracterului de excepție al personajului sau al împrejurărilor decesului, fără să se poată, totuși, stabili vreo regulă: de pildă, moartea lui Vasile Lupu, domnul „cu hire înaltă și împărătească”⁵⁵, care s-a sfîrșit, ce-i drept, în exil, nu este pomenită decît în treacăt și fără nici un fel de informații ceremoniale.

Cronicarul nu se răzvrătește în fața morții și nici nu o deplînge. De cele mai multe ori ea are loc în luptă, unde e firească și impresionantă, eventual, doar prin mulțimea victimelor. Această idee e, de obicei, exprimată prin formularea sintetică „mare vărsare de sînge”, devenită, prin repetare stereotipă, relativ lipsită de expresivitate. Uneori însă, apar și consemnări cu un sporit grad de concretete: la un an după lupta de la Berestecico, într-o nouă confruntare cu cazacii și tătarii, „așea au perit de rău oastea leșască / ... / cît nici hatman, nici un cap, nici un suflet oi dzice, la 8000 de oaste pedestră ce era, n-au hălăduit”⁵⁶; în lupta ungurilor cu seimenii răsculați din Țara Românească „trupurile dzăcea polog pre șleah și spinii pe laturi plini de trupuri omenesti”⁵⁷; sau, într-o luptă a tătarilor cu oastea pretendentului Constantin vodă, „era trei iazuri de trupuri, cum sta trei rinduri de pedestrime, unul preste altul

⁵⁰ „Încă nu ieșise sufletul din Matei vodă deplin, cînd săimenii și dărăbantii / ... / au rădicat pre Constantin vodă domn și au dat cu pușcile și cu sinétele de veselie” (p. 168—169); „Turcii agalarii de Tighinea, cum au audzit de moartea lui Ștefăniță vodă, încă nu era ieșit sufletul, s-au înglotit și au venit să ia ce or găsi / ... /” (p. 201).

⁵¹ E vorba de Mihnea vodă care, fugit în Ardeal, „și-au borit curund și sufletul în prăpăștile iadului” (p. 193).

⁵² *Letopisețul*, pp. 46, 50—51.

⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 92, 104, 201.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 172.

de pe supt mal, până în pîrîul Bahluiului⁵⁸. Om de arme el însuși, Miron Costin acceptă cu seninătate sacrificiile impuse de războaie și consemnează, cu aceeași imparțialitate, și situațiile în care ostilitățile se termină cu puține pierderi, atît de o parte cît și de alta. Moartea în luptă e, într-un anume sens, o moarte curată, normală, în firea lucrurilor și de aceea, deși dură, nu produce regrete exagerate.

Ceva mai multă emoție — stăpînită însă și ea și exprimată cu foarte multă economie de mijloace — îi stîrnesc morțile năprasnice cauzate de jocul ambițiilor politice. Asasinatele și execuțiile, care nu sînt rare nici ele, sau uciderile din timpul unor revolte, implică mai totdeauna o componentă de cruzime (mobilul lor e, într-un fel sau altul, răzbunarea), pe care cronicarul, mai rar în mod explicit, aproape totdeauna implicit, o condamnă. Cea mai evidentă caracteristică a felului cum au loc aceste morți este, probabil, graba: pe Batiște Veveli, mulțimea întăritată „fără de nice o milă, de viu, cu topoară l-au făcut fărîme⁵⁹”; cuprins de o adevărată furie omucidă, Ștefan Tomșa nu vrea să țină seama că un diac „eră foarte de treabă la scrisoare”, ci „au răspuns: «Ha, ha, ha. Mai cărturară decît dracul nu este altul». Și totuși l-au omorît și pre acela⁶⁰; Schinder pașa „au pus îndată de l-au întăpată pre Bucioc săracul, acela carile pururea sfătuiē pre Gașpar vodă spre bine⁶¹ ș.a.m.d. „Vinovalii”, reali sau numai păruți, sînt dați pe mîna călăului fără prea multe deliberări, adverbele *îndată* și *în loc* însoțind frecvent consemnările de acest fel⁶². Decapitarea și țepa sînt pedepsele cele mai frecvente⁶³, alături de care figurează otrava⁶⁴, înecul, spînzurătoarea, „giunghierea” și sugrumarea⁶⁵ (aceasta practică, pare-se numai de turci). Dacă mai adăugăm și formulările cu caracter oarecum mai impersonal (legat de războaie) *a pune supt sabie, a intra cu săbiile, mesérniță* („măcel”) sau cele care, dimpotrivă, tind să concretizeze o idee de primejdie inițial mai abstractă, cum ar fi *a plăti cu capul, a mînca capul* și *a-și pune capul*, avem un inventar aproape complet al experienței morții, așa cum devenise ea familiară pentru cronicar și contemporanii săi.

Execuțiilor li se adaugă uneori cruzimi suplimentare. În situații deosebite, cadavrele sînt azvîrlite ca netrebnice sau, dimpotrivă, expuse vederii pentru a-i înspăimînta pe eventualii acoliți. Alexandru Iliș „oblicind de moartea lui Gașpar vodă că au fostă pîcîna Șeptelici hatmanul și Goia postelnicul, i-au omorît și trupurile lor le-au aruncat în ieșitoare⁶⁶; fiind vorba de doi trădători de domn, cronicarul consideră că „cu cale le-au făcut, că după scîrnave fapte, scîrnave morți vină⁶⁷. O

⁵⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 60—61.

⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁶² Vezi și pp. 46, 49, 56, 63, 67, 174.

⁶³ În *Letopiseț* sînt înregistrate 15 execuții prin tăierea capului și 6 prin „întăpare”.

⁶⁴ Cu 7 atestări în cronică.

⁶⁵ Cu cite 1 (primele două), 2, respectiv 3 atestări fiecare.

⁶⁶ *Letopisețul*, p. 75.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

pedeapsă, post-mortem, asemănătoare, suferă și boierii plecați, cu sprijinul lui Radu vodă din Muntenia, să-l pîrască pe Tomșa la Poartă: „îndată le-au tăiat capetele și le-au aruncat trupurile în Siretiu”⁶⁸. De o răzbunare cruntă au parte și Răzvan, căruia Ieremia vodă „după cîtăva muștrare, i-au tăiat îndată capul și l-au pus într-un pară împotriva cetății”⁶⁹, sau Mihai Viteazul, căruia asasinii „i-au tăiat capul și l-au dus la Baște Giurgiu, iară trupul pînă a triia dzi au stătut la vederea tuturor, neîngropat”⁷⁰. Nici în aceste cazuri, Miron Costin nu manifestă vreo compasiune deosebită, deoarece îi consideră pe amîndoi voievozii, într-un fel, niște uzurpatori⁷¹. Cu o anume satisfacție malignă sînt consemnate și represaliile ce au durat „vro doi ani” împotriva dorobanților și seimenilor răsculați, de trupurile „înăpate” ale cărora era „plîn cîmpul și pre lîngă București și pe lîngă alte orașe”⁷². Filosofia politică a lui Miron Costin (căreia, printr-o ciudată — și, poate, nedreaptă — justiție imanentă îi va cădea și el victimă) se concentrează în formulările: „Domnul, ori bun, ori rău, la toate primejdiile ferit trebuiește, că oricum este, de la Dumnedzau este” și „cu cale să fie frică celor mai mici de cei mai mari”⁷³. Atunci cînd „nestătătoare și niceodată încredințate lucrurile a lumii”⁷⁴ aduc pe oameni să încalce aceste precepte, tragedia izbucnește.

Ea nu se referă, însă, numai la indivizi, ci poate atinge, cu aceeași lipsă de milă a destinului implacabil (căci „firșitul dzilelor trage cu de-a sila pre om”⁷⁵), grupuri profesionale (precum arată încercarea lui sultan Osman de a-i „stînge” pe ieniceri⁷⁶), familii (exemplele din cronică se referă la „casele” lui Ieremia Movilă și Vasile Lupu), sau chiar țări întregi („crăia leșască”, ori țara Moldovei, după răscoala cazacilor de sub Bogdan Hmelnițchi și pînă în zilele autorului). Cronicarul se folosește în aceste pasaje de un inventar lexical specific (*perire*, *sfirșire*, *pustiitate*, dar mai ales *stîngere* și *răzșipă*) creind imagini atotcuprinzătoare, de o calitate, am zice, apocaliptică, după cum dovedește pasajul referitor la căderea lui Vasile Lupu, citat ceva mai sus în altă ordine de idei. Evenimentele dramatice, care pun sub semnul întrebării existența unui întreg neam (fie că înțelegem prin aceasta „familie” sau „popor”), sînt și ele, chiar mai mult decît cele ce-i privesc pe indivizii izolați, rezultatul voinței și justiției dîvine, urmare a unei vine ce poate fi identificată de cele mai multe ori cu *Hybris*-ul: „...care țări să suie prè la

⁶⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁷¹ E cunoscut comentariul său sec: „Și așa Mihai Vodă, vrînd să dobîndească Ardealul au pierdut și Țara Muntenească” (p. 55). De altfel, moartea lui Mihai este prevăzută cu două capitole mai înainte: „că apoi peste nu îndelungată vreme așa au pătît și Mihai Vodă de Baște Giurgiu, cum au făcut el lui Bator Andreieș” (p. 49).

⁷² *Ibid.*, p. 174.

⁷³ *Ibid.*, pp. 72, 98—99.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁵ După cum dovedește și încercarea lui Miron Barnovschi de a ocupa a doua oară tronul Moldovei (p. 100 sqq).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

mare bivşuguri, zburdează hirea omenească peste măsură şi zburdăciunea naşte păcatul şi pre păcatul urmadză minia lui Dumnedzau⁷⁷. Căci divinitatea lui Miron Costin este mai ales Dumnezeuul *Vechiului Testament*, puternic, gelos de autoritatea sa, justiţiar fără milă, ţinându-şi ascunse scopurile şi motivele, modificându-şi pe neaşteptate deciziile, pretinzînd supunere şi ascultare, într-un cuvînt, mai curînd ameninţător, decît liniştitor⁷⁸.

Şi totuşi, în ciuda atîtor imagini sumbre şi motive de deznădejde, concluziile pe care *Letopiseul* le înculcă cititorului nu sînt disperate. Viaţa devenită „scrisoare“, prin puterea abstractizantă a cuvîntului, se debarasează de balastul său de suferinţe, ascuţişul durerii se toceşte, gîndul se eliberează de teamă, iar moartea nu poate corupe limpezimea imaginii verbale. Cruzimea realităţii este transsubstanţiată de arta literară, spaimile sînt lămurite în expresia cumpănită, înţelepciunea se materializează în acceptarea destinului şi în urmărirea demnităţii morale şi intelectuale a fiinţei. Disciplina clasică a frazei, stilul nici încărcat, nici proliferant, înşolit, totuşi, prin utilizarea hiperbatului şi a perioadei, dar în măsura strict necesară pentru a-l înzestra cu solemnitatea cerută de apartenenţa textului la zona superioară a culturii scrise, toate acestea conferă *Letopiseţului* lui Miron Costin nu numai originalitate, dar şi o calitate şi o valoare cu totul deosebite în cadrul literaturii române vechi.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 120. „Păcatul“ soţiei sale îl urmăreşte pe Jeremia Movilă (p. 64), după cum „zburdăciunile“ „pre peste cale“ ale nepoţilor lui Vasile Lupu atrag şi ele „osînda“ asupra întregii case (p. 120).

⁷⁸ Vezi, în acest sens, şi una dintre concluziile *Vieţii lumii*: „Vacul nostru cu-mprumut dat în datorie; / Ceriul de gîndurile noastre bate jocurie“ (p. 322).

G. BOGDAN-DUICĂ — PROFESORUL

ION DRĂGOTOIU

ABSTRACT. *G. Bogdan-Duică — the Teacher.* The article intends to be an evocation of the personality of prof. G. Bogdan-Duică, first a teacher of Romanian literature and German language in different secondary schools in Romania's towns; then between 1919 and 1934, a professor at the Dept. of Modern Languages of the Cluj University.

The critic, literary historian and publicist G. Bogdan-Duică, was in the first row a teacher — a complete one, a remarkable presence for his disciples, informed in detail, with a special power to work, and a vaste stock of informatins, worthy to the envy of his contemporaries.

His activity as a teacher was completed with didactic studies; he elaborated universitar textbooks for didactic studies, published numerous articles referring to problems of teaching.

The evocation of this eminent teacher at the aniversary of 125 years from his birth, offers an exemplary model, worthy to be followed, for the young generation of teachers.

În galeria profesorilor Universității românești de la Cluj, înființată după Marea Unire din 1918, G. Bogdan-Duică se impune ca o personalitate de prim rang, atât prin calitățile sale de dascăl, cât și prin extraordinara putere de muncă, prin acribia cercetării și volumul impresionant de studii și articole risipite prin mai toate publicațiile importante ale vremii.

Cînd a venit — în 1919 — la Universitatea clujeană, ca titular al catedrei de literatură română modernă, G. Bogdan-Duică aducea cu sine o bogată experiență didactică, cîștigată în calitate de profesor la mai multe licee bucureștene și o bogată activitate de cercetare și publicistică la gazete din toate provinciile românești, cuprinzînd domenii diverse: literatură, estetică, filosofie, pedagogie, sociologie, istorie, etnografie, folclorică, politică etc.

Dintre toate componentele activității sale, activitatea didactică este cea dominantă, G. Bogdan-Duică dovedind o adevărată vocație pentru profesia de dascăl. Elogiindu-l în 1934 — la trecerea sa în eternitate — Sextil Pușcariu îl situa în galeria dascălilor ardeleni ce au contribuit la dezvoltarea învățămîntului din toate provinciile românești, avînd drept cap de serie pe Gh. Lazăr. „Lipsa oricărei note regionale caracterizează toată activitatea lui Bogdan-Duică. Cînd a trecut în Bucovina și cît timp a trăit la București, el s-a simțit o zală din lanțul cel puternic al dascălilor al căror dascălitor a fost Gheorghe Lazăr, apostoli ai panromânismului, preocupat să propage cunoașterea despre frații așezați în incinta Carpaților și să deslușească în ea rostul pentru românismul integral.“ (Sextil Pușcariu, 1935)

Născut la Braşov la 21 decembrie 1865 (2 ian. 1866) el este al doilea din cei 11 fii ai lui Ion Bogdan şi Elenei (n. Munteanu), toţi fraţii afirmându-se în cultura noastră (fratele mai mare este slavistul, acad. Ion Bogdan). Studiile şi le face la Gimnaziul Mare din Braşov, la Budapesta, Viena, şi Iena, pentru că în 1897 să-şi ia licenţa în istorie, apoi şi în litere şi filosofie la Universitatea din Bucureşti.

Încă din perioada studiilor se afirmă în publicistică împrăştiind de-a lungul anilor numeroase articole, foiletoane, studii şi recenzii în paginile diverselor publicaţii, fapt ce-l îndreptăţea pe Sextil Puşcariu să afirme: „Puţini dintre învăţaţii neamului nostru au risipit cu atita dărnicie partea cea mai bună a timpului lor şi atîtea bogăii sufleteşti în efemerul articol de gazetă ca G. Bogdan-Duică” (idem).

Munca didactică a fost o componentă esenţială a activităţii sale. Avea pentru ea şi chemarea şi pregătirea necesare. Amintindu-şi-l ca profesor de germană în unul din liceele capitalei, Eugeniu Speranţia (fost elev al magistrului) nota: „De la primele lecţii ne-a surprins şi ne-a încîntat o trăsătură originală, care dezvăluie o latură din concepţia lui pedagogică, dar şi ceva din adîncurile psihologiei lui. Îşi lua scaunul de la catedră, venea în mijlocul sălii de clasă şi ne cerea să tragem băncile în jurul lui. Se simţea astfel parcă mai aproape de sufletul elevilor. O intimitate părintească se stabîlea între el şi noi. Persoana lui inspira tot respectul dar şi o mare afecţiune. Aceasta era calea prin care înţelegea să-şi menţină autoritatea” (Eug. Speranţia, 1967, p. 21).

La această notă caracteristică a personalităţii sale se adaugă informaţia mereu la zi, asociată cu spiritul caustic în analiza materialului prezentat. Ion Breazu, amintindu-şi prima întîlnire cu profesorul universitar Bogdan-Duică la cursul acestuia despre V. Alecsandri nota: „Alecsandri mi-a părut atunci, pentru întîia oară, un uriaş care a purtat pe umerii lui destinul sufletesc al unui neam: dar un uriaş mi-a apărut şi profesorul, de-o apariţie singulară, de pe catedră. În tot cursul lecţiunii am avut senzaţia de plăcere, amestecată cu teamă, a înălţimilor. Plăcerea mi-o dădea perspectiva nebănuît de largă asupra specialităţii, pe care ne-o deschidea profesorul; iar teama spiritul lucid, sprinten, caustic şi mai ales bogăţia de cunoştinţe pe care nu ştiam cum să le înfrunt la examen.” (Breazu, 1935, p. 20).

Aceleaşi note caracteristice sînt remarcate şi de I. Clopoţel, referindu-se la cursurile profesorului Bogdan-Duică. „Practica o expunere reţinută, simplă, deobicei severă, fără efuziune, concentrată, predominant scurtă, grăbit să încheie schiţa de portret ori reflecţiile critice asupra unei cărţi.

Sub acest aer de obiectivitate concisă, se zbătea însă un temperament foarte aprins, aprig, polemist, muşcător, vindicativ, întorcîndu-se împotriva oricui... Dacă era contrazis izbucnea în minie nestăpînită. De aceasta se leagă instabilitatea de opinii şi atitudini de o viaţă întreagă, peregrinarea îndelungată, schimbînd catedrele profesionale şi redacţiile de ziare şi reviste.” (I. Clopoţel, 1973, p. 186—187).

Interesul lui G. Bogdan-Duică pentru profesia didactică și pentru dimensiunea educativ-formativă a personalității umane se manifestă încă de la primii lui ani de profesorat*.

Ea se accentuează îndeosebi sub impulsul reformelor lui Spiru Haret, Bogdan-Duică fiind unul din susținătorii și animatorii mișcării haretiste, atât în calitate sa de secretar de redacție la „Revista Generală a Învățămîntului” (înființată de Spiru Haret, care a reunit forțele didactice din toate ținuturile românești) cit și prin numeroasele articole, studii, recenzii, traduceri, imbrățișind o problemă didactică vastă (teorii pedagogice, didactică modernă, istoria învățămîntului românesc, pedagogie comparată, cartea didactică, programe și proiecte de organizare a învățămîntului etc.). Toate acestea sînt fie adunate în volume, fie risipite în paginile revistelor pedagogice și culturale din primele decenii ale secolului nostru.

Cunoscător al mișcării pedagogice din Germania sfîrșitului secolului al XIX-lea, G. Bogdan-Duică traduce și recenzează numeroase cărți didactice, face raportări la manualele școlare germane atunci cînd analizează sau recenzează manuale de la noi (vezi „Părerii despre Abeccdar”, 1905).

Astfel, dintre traduceri merită să fie semnalate: „*Principiile didactice ale școlii herbartiene în școlile secundare*”, traducere prescurtată, precedată de comentarii și publicată în mai multe numere din 1898 ale revistei „Școala modernă” (Școala modernă, an II, 1898, p. 55—58; 69—72; 88—91; 105—108) precum și lucrarea lui Adolf Matthias, „*Pedagogia practică pentru școlile secundare*”, publicată în mai multe ediții la editura „Casei Școalelor”. L-a atras spre această din urmă lucrare nu numai dorința de a îmbunătăți practica didactică din școlile noastre secundare (în special cele normale, care pregăteau viitorii învățători) ci și corespondența părerilor sale cu cele autorului cu referire la personalitatea și menirea profesorului. Astfel, după Matthias, „nu cărțile ci oamenii au înriurit și vor înriuri totdeauna mai puternic pe oameni” și ca urmare, e necesară existența unor personalități puternice în rîndul cadrelor didactice. Căci, afirmă autorul, tehnica și metodologia, ca și cunoștințele ce trebuie transmise capătă valoarea numai dacă sînt aplicate de un profesor cu cunoștințe bogate, minte limpede și caracter tare care, îndemînat fiind, își propune să le aplice într-un spirit bun. La aceasta s-ar adăuga cunoașterea și internalizarea idealurilor și posibilităților reale de realizare a dezideratelor carierei didactice: consecvența, idealismul sănătos, cultura științifică mereu la zi, dublată de cultivarea inimii și formarea caracterului — elemente definitorii ale unei deontologii profesionale.

Referitor la autoritatea dascălului pe Bogdan-Duică: se pare că l-a atras părerea pedagogului german că: „Adevărata autoritate se

* Își începe activitatea didactică la Brașov. Apoi după un an de lucru în Bucovina la „Gazeta Bucovinei”, funcționează ca profesor la Focșani, Galați și apoi la București, la gimnaziul D. Cantemir și la Liceul Mihai Viteazul. Între 1919—1934 este profesor la Universitatea din Cluj (decan al Fac. de Litere, rector al Universității).

întemeiază pe superioritatea întregii personalități" și că aceasta se impune numai „dacă ai o voință hotărâtă, clară și bine întemeiată, dacă-ți pui toată puterea ființei și simțirii tale pentru ca să-ți realizezi voința, dacă elevii bagă de seamă că nu ești înclinat să te lași ținut în loc pe drumul către scopul tău, dacă ei observă că-ți păstrezi liniștea și că te stăpânești, că simți în tine și ai bunăvoință pentru ei, dacă mai ai și rivna de a deveni un caracter desăvârșit armonic, cu o concepție limpede despre lume, cu convingeri bine întemeiate și cu privire ageră, cu simțire caldă pentru ce-i bun și frumos" (A. Matthias, 1907, p. 38). În afara acestor traduceri, Bogdan-Duică recenzează numeroase cărți din literatura didactică germană.

Cele peste 100 de studii și articole pe teme didactice sînt publicate în reviste ca: „Revista Generală a Învățămîntului”, „Școala modernă”, „Satul și școala” și în alte ziare și reviste. Unele din aceste studii au fost publicate și în broșuri.

Tematica abordată este diversă și de cele mai multe ori răspund unor nevoi stringente ale școlii românești. Astfel, acordă o atenție deosebită manualelor pentru școala primară și secundară, recenzează cărți de pedagogie și metodică (Gr. Patriciu, Ana Conta-Kernbach), manuale de limba română pentru clasele secundare (Lambrior, Adamescu, Haneș) dar și manuale de geografie, istorie, limba germană. Dedică numeroase recenzii și un studiu amplu abecedarelor (*Părerii despre abecedar*, 1905) analizînd, prin numeroase raportări la abecedare străine, structura și conținutul primei cărți pe care o ia în mînă orice școlar.

Unele articole și studii se opresc asupra trecutului învățămîntului românesc evocînd personalități care au contribuit la afirmarea școlii românești (Gh. Lazăr, G. Munteanu, I. H. Rădulescu, Grigore Pleșoianu ș.a.).

În centrul atenției sale se află figura lui Gh. Lazăr referitor la care publică mai multe volume și broșuri adunînd numeroase documente. Ceea ce-l atrage spre dascălul din Avrig e nu numai înrudirea de destin ci și faptul că: „orientînd prin ideea de naționalitate pe care și-a luat-o drept călăuză întreaga noastră viață intelectuală din secolul trecut, a ajuns să fie astăzi considerat ca un simbol al culturii noastre naționale. De aceea el a fost, mai ales în ceea ce privește școala, farul călăuzitor în orbecăirea și bîjbîiala începuturilor noastre culturale și, fără îndoială, a contribuit mult la crearea acelui suflet unitar care și-a dat roadele de abia după o sută de ani de la descălecarea în Țara Românească a dascălului de la Avrig” (G. Bogdan-Duică, G. Popa-Lisseanu, 1924).

Se preocupă de istoricul școlilor românești din Brașov, Blaj sau de teologii români de la Ungvár.

Un loc aparte în cercetările sale didactice îl ocupă studiul limbii și culturii germane în școala românească (Bogdan-Duică a predat limba germană la licee bucureștene). Referindu-se la lecțiile sale de limba germană, Sextil Pușcariu remarcă faptul că ele „deveneau adesea adevărate cursuri universitare, cînd după citirea unei poezii de Goethe,

profesorul spunea elevilor să închidă manualul și plimbându-se prin clasă reînvia figura geniului care l-a creat pe Faust.“

În planul investigației teoretice el se ocupă de „Grillparzer în liceul român“, de modul în care se fac referiri la cultura germană în manuale românești (*Poetica* lui G. A d a m e s c u) sau în programele școlare.

Ancorînd în actualitate, în calitate de director al Liceului Mihai Vi-teazul din București el elaborează un amplu studiu, pe care îl înaintează Ministerului Instrucțiunii (studiu publicat și în volum) în care prezintă date istorice dar și de actualitate asupra liceului, studiul constituind o adevărată radiografie a situației învățămîntului liceal românesc la începutul secolului al XX-lea. Directorul, B o g d a n - D u i c ă se dovedește a cunoaște nu numai problemele de ansamblu ale școlii pe care o conduce ci și capacitatea fiecărui cadru didactic și chiar pe fiecare elev al liceului. Ancorat în problemele curente ale școlii, el scrie chiar un studiu despre problematica orarului școlilor bucureștene adunînd și utilizînd un bogat material prin anchete, chestionare etc. pentru a-și argumenta părerile.

În dorința de a contribui la perfecționarea învățămîntului românesc, G. B o g d a n - D u i c ă publică numeroase articole de informare referitoare la învățămîntul din alte țări (Germania, Franța, Austria, Italia, Japonia s.a.), prezintă cărți de pedagogie și manuale școlare elaborate pe alte meleaguri detinînd la „Revista Generală a învățămîntului“ o rubrică intitulată: *Idei și fapte pedagogice* sau *Glose pedagogice*.

Sfera preocupărilor didactice ale autorului cuprinde aproape toate problemele — de actualitate pentru atunci — ale învățămîntului românesc.

Un spațiu larg acordă problemei formării dascălilor (învățători și profesori) în două studii ample (*Școala normală — cum este și cum ar trebui să fie*, publicat în mai multe numere din „Convorbiri literare“, 1910—1914 și *Seminarul pedagogic-notițe și propuneri*, Buc. 1905) și în numeroase alte articole. Ideile expuse în aceste studii, bazate pe o analiză profundă, sînt, multe dintre ele, de o pregnantă actualitate și ar merita o tratare separată.

Ca profesor la Universitatea clujeană, G. B o g d a n - D u i c ă își concentrează atenția spre cercetarea literară (publicînd un curs de literatură română modernă și diverse studii) dar nu neglijează preocupările didactice. Reia în unele articole problema Seminarului Pedagogic, se ocupă de Extensiunea Universitară (înființată la Cluj, în 1924). În calitate de conferențiar vorbește — în cadrul Extensiunii, aproape în toate orașele provinciei, limpede, erudit și convingător despre teme diverse: istorice, literare și nu în ultimul rînd, pedagogice. Ține cursul de literatură română modernă și din 1930 și pe cel de Estetică.

Activitatea didactică a profesorului este dublată de cea a cercetătorului, permanent la zi cu informația în cele mai diverse domenii. B o g d a n - D u i c ă reprezentînd tipul profesorului erudit, „tobă de carte“. Sextil Pușcariu, în articolul menționat, și-l amintea permanent în tovărășia cărților, indiferent de locul unde s-ar fi aflat, erudiția fiindu-i armura grea de oțel“.

În ceea ce privește originalitatea cercetărilor lui în domeniul pedagogiei — așa cum constata biograful său, D. Petrescu — cu greu se poate vorbi de o contribuție originală — dar nu i se poate nega intervenția promptă, documentată, salubrizantă în problemele de actualitate ale școlii românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, punctul său de vedere fiind totdeauna incitant, îndemnând la reflecție, spărgând clișee, într-un domeniu în care inerția și clișeele tind să se statornicească.

Adăugind la aceasta faptul că la Universitatea clujeană G. Bogdan-Duică, a reușit să creeze o „școală” și să-și formeze numeroși discipoli, avem imaginea unei personalități complexe a dascălului care tinde spre împlinirea deplină a propriei personalități, servind drept model pentru generațiile următoare.

BIBLIOGRAFIE

- A. Din studiile și articolele referitoare la învățământ și educație
1. *Viața și opera lui Gheorghe Lazăr*, București, Jokey Club, 1924 (cu G. Popa-Lisseanu)
 2. Grigore Plesoianu, *Notițe despre un dascăl cechiu*, în „Omagiu lui C. Dumitrescu — Iași”, București, 1904
 3. *Ardeleni ce ne-au venit de dincolo ...*, „Națiunea”, Cluj, 1929, nov. 12 an III, nr. 246
 4. *Principiile didactice ale școlii herbariene în școlile secundare*, de dr. O. Fric, traducere precedată de o notiță cu comentarii, în „Școala modernă”, București, 1989
 5. Dr. Adolf Matthias, *Pedagogia practică pentru școlile secundare*, traducere liberă cu prefață și note de..., București, 1907
 6. *Seminarul pedagogic—Notițe și propuneri*, București, Tip. Gobl, 1905
 7. *Școala normală — cum este și cum trebuie să fie*, în „Convorbiri literare”, București, 1910-1911, 1914
 8. *Școala sătească*, în „Telegraful român”, Sibiu, 1934, nr. 38, 23 sept.
 9. *Orarul antemeridian în gimnazii și licee*, București, 1915
 10. *Grillparzer în liceul românesc*, în „Școala modernă”, București, 1899
 11. *Doză manuale de pedagogie* (Gr. Patriciu, *Didactica generală...*, Ana Conta-Kernbach, *Elemente de metodică...*), în „Revista generală a învățământului”, an I, București, 1905
 12. *Literatura germană în gimnaziul român*, în „Convorbiri literare”, an XXXVI, 1902
 13. *Literatura germană în „Poetica” d-lui Adamescu*, în „Școala modernă”, an II, București, 1899
 14. *Reforma programelor liceale*, în „Revista generală a învățământului” an III, București, 1907
 15. *Monopolul cărților didactice*, în „Revista generală a învățământului”, an IV, București, 1909
 16. *Părerii despre Abecedar*, Tip. Carol Gobl, București, 1905
 17. *Cărțile de citire oficiale*, în „Nona Revistă Română”, an VI, București, 1907
 18. *Cărțile de citire de curs primar...*, în „Revista generală a învățământului”, an IV, București, 1909
 19. *O carte de carte...*, în „Tribuna”, an VII, Sibiu, 1890
 20. *Geografia României de Const. Calmuskii*, în „Școala modernă”, 1899
- B. Despre autor
1. Dumitru Petrescu, *G. Bogdan-Duică-Studiu monografic*, Ed. Minerva, București, 1978
 2. Ion Breazu, *G. Bogdan-Duică — critic și istoric literar*, în vol. „În memoria lui G. Bogdan-Duică”, Cluj, Tip. „Cartea românească”, 1935
 3. Sextil Pușcariu, *G. Bogdan-Duică — profesorul*, idem
 4. Eugeniu Speranția, *Figuri universitare*, Ed. tineretului, București, 1967
 5. Ion Clopoșel, *Amintiri și portrete*, Ed. Pacla, Timișoara, 1973
 6. Radu Brateș, *Cameni din Ardeal*, Ed. Minerva, 1973
 7. Ion Breazu și Ioachim Crăciun, *Bibliografia G. Bogdan-Duică*

POËTICA ALVEOLARULUI

— Proza lui M. Blecher —

ALINA PAMFIL

RÉSUMÉ. Poétique de l'alvéolaire. Dans l'horizon du roman roumain de l'entre-deux-guerres, la prose de M. Blecher représente les derniers avatars de la formule romanesque classique.

L'article discute, à partir des trois romans de M. Blecher, le statut inédit de la fiction, le problème de la perspective narrative et la configuration spatio-temporelle du discours autant que la temporalité et la morphologie de l'espace du monde refiguré. On souligne le dynamisme du regard du narrateur et l'attribut de réflexivité de ce regard qui, dans des sections à valeur métatextuelle, dévoile la dérision et les distorsions de la perspective narrative. Le texte suit le contour des moments d'absence du moi du héros-narrateur, morts passagères par lesquelles il connaît l'expérience tragique du néant vers lequel l'entraîne irrémédiablement une existence décevante.

Dans la spatio-temporalité discontinue et informe du monde recréé on retrouve reflétés ou préfigurés les avatars de l'image de l'art moderne: l'émergence de l'onirique et l'hallucinante sursaturation matérielle de l'image surréaliste, le fragmentaire manifeste et l'ambiguïté du contour cubiste, la monotonie des arrière-plans monochromes suprématises et l'agressivité de l'informel tachiste.

În orizontul romanului românesc interbelic, așa cum apare el din perspectiva spațio-temporalității, opera lui M. Blecher reprezintă ultimele avataruri ale formulei clasice a discursului românesc. Formele acute ale destructurării viziunii (distorsiunea perspectivei narative, fragmentarea temporalității, emergența poeticului în câmpul discursului narativ etc.) sînt dublate de imaginea unui univers dominat de terifiante anamorfoze.

Proza lui M. Blecher constituie un caz particular al statutului de ficțiune al discursului românesc, ce configurează, de regulă, un univers secund desprins din și îndreptat înspre un Hinterland real. La autorul *Intîmplărilor în irealitatea imediată* filtrele transfigurării nu se mai situează în interstițiul ce separă cele două lumi, astfel încît irealizarea să definească doar teritoriile universului secund, ci modulează și deformează imaginea universului prim: destructurarea și refigurarea nu mai aparțin privirii mediate, ci celei imediate, realul fiind trăit ca ficționalitate și „viziunea” ca realitate.

Tipul de discurs ce poate cuprinde dramatica aventură a unui eu cufundat în deruta unui univers unde veghea și coșmarul își pot întrepătrunde în mod halucinant orizonturile este jurnalul (formulă epică ce refuză ficțiunea), un jurnal-roman însă, întrucît imaginarul se revarsă,

cu iluziorul său, în spațiile ce i-au fost străine¹. Emergența imaginarului în real, ce aduce cu sine ambiguitatea și/sau interferența unor teritorii distincte „coexistă, în mod paradoxal, cu autonomia și discontinuitatea momentelor trăite/imaginate, închise în contururile unui prezent efemer („...ne imaginăm în fiecare clipă viața și viața rămâne valabilă pentru aceea clipă și numai cum o imaginăm atunci“, *V.l.*, p. 58), momente independente și comutabile („...este suficient ca într-un moment tragic să închidem ochii și regăsim o independență interioară atât de strictă și de hermetică încât putem plasa în întunericul ei orice amintire, orice gând și orice imagine vrem, putem plasa în momentul tragic o glumă, o anecdotă ca și un titlu de carte sau subiectul unui film de cinematograf“, *V.l.*, p. 58). Discontinuități, osmoze și fuziuni alături de divergențe sau izolări hermetice, lichefierii și rarefierii ale materiei alături de împietriri sau densificări definesc o viziune pentru care esența realității este „o vastă confuzie de diversități fără sens și fără importanță“ (*V.l.*, p. 58).

În formulările sintetice și explicite din *Vizuina luminată* prozatorul prezintă coordonatele și motivează geneza acestei viziuni: „Tot ce am săvârșit înainte de a cădea bolnav, avea pentru mine un înțeles bine definit și un anumit sens în viață care îmi plasa acțiunea mea de toate zilele pe rețeaua unui vast tablou al cărui contur și subiect trebuia să apară la urmă. Știu acum că nu există nici rețea, nici contur, nici subiect și că faptele vieții mele se petrec oricum într-o lume care și ea este oarecare“ (*V.l.*, p. 71); și „Cred că s-au născut în calm și plenitudine infinite mai multe opere care au rămas decât în durere și în scrișniri de dinți.“ (*V.l.*, p. 72). Fragmentele au o valoare poetică: cele două vârste ale viziunii celui care scrie sînt și două vârste ale discursului românesc. Tabloul coerent și organizat în „rețea“, cadrat, centrat de un subiect, cu profunzimii și contururi, generat de „calm și plenitudine“ se opune imaginii născute în „scrișnire de dinți“, descentrate și discontinue a unei „lumi oarecare“. Pierderea identității, ordinii și consistenței nu vizează numai eul, ci întreaga viziune românească, definitorie nu numai pentru creația lui Blecher, ci pentru avatarurile artei contemporane în general.

Dezarticularea și echivocul lumii sînt nu numai contemplate, ci și asumate și transcrise: „...poate chiar nu este nici o diferență între lumea exterioară și cea a imaginilor mintale.“ (*V.l.*, p. 29). Scriitura devine astfel un cale al dezordinii funciare și incomprehensibilității lumii: („...pentru mine actul scrisului pînă acum rămîne profund incomprehensibil și subiectul unei mari uluiri“, *V.l.*, p. 69—70) și relatează disoluția unui univers și a unui eu, la început „bine încheiat“ prin „soliditate de conștiință“ (*V.l.*, 71—72), absorbit apoi de amorf și gol. Această dezintegrare este urmărită în toate romanele lui M. Blecher, texte ce debutează simptomatic prin imaginea unor căderi succesive în „spațiile blestemate“ (*I.ir.*, p. 5—15), prin imaginea ruperii axei vitale și prăbușirii în boală

¹ Considerăm *Inimi cicatrizate* un jurnal-roman transpus la persoana a treia, integrat perfect în „trilogie“ prin problematica amplă a căderii, prin structura spațiului alveolar și formele dezagregării viziunii.

(*I.c.*, p. 129, 133) sau prin cea a scufundării în zonele decolorate și ambigue ale amintirilor indiscernabile (*V.l.*, p. 15). Traectoria unui destin și a unei viziuni, reluată și amplificată în cele trei romane, este definită în ultimul: „...nu înțeleg nimic din ceea ce se petrece în jurul meu și continui să cad în viață printre întâmplări și decoruri, printre clipe și oameni, printre culori și muzici, tot mai vertiginos, secundă cu secundă, tot mai profund, fără sens, ca într-un puț cu pereții zugrăviți, constituind totuși ceea ce bizar și fără justificare s-ar putea numi a-mi trăi viața mea proprie...” (*V.l.*, p. 27—28). Fragmentul circumscrie o perspectivă dinamică (dinamismul nu este al lumii, ci al privirii, ce cade prin lume), singura pe care traectoria căderii o permite, perspectivă caracteristică întregii viziuni a lui Blecher, unde lucrurile și oamenii nu devin, ci ochiul se prăbușește printre ele.

Numai în finalul romanului *Inimi cicatrizate* eroul reușește să-și oprească prăbușirea cului și să întoarcă blestemul asupra lumii (ultimele pagini cuprind imaginea simbolică a orașului bolii și disoluției, care dispare în întuneric “ca un vapor ce se scufundă”, *I.c.*, p. 307). Imaginea finală a *Viziunii luminate* cuprinde și ea desprinderea de spațiul bolii, macerat de putreziciunea pe care o adăpostește: „În spatele meu, departe se întindea stîrvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit cu totul descompus. Cu coastele afară, foșnind de gândaci și de viermi care îi rodeau stîrvul...” (*V.l.*, p. 145). Eroul nu mai este însă un evadat, ci un captiv al propriei viziuni, închis în spațiul cavernos și halucinat al realității visate sau al vîșării reale: „Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul și uscatul gol al oaselor lui uscate. Era odaia mea o odaie oarecare? Erau crăpăturile pereților crăpături adevărate? În care colț mă uitam regăseam craniul, interiorul de ivory și oase, crăpăturile peretelui nu erau decît încheieturile cu care se strîngeau oasele...” (*V.l.*, p. 145). Trezirea totală, luciditatea și înțelegerea nu mai sînt cu putință, iar prăbușirea și disoluția s-au insinuat în zonele cele mai profunde ale eului: „Eram pe ciment, dîrdîiam, de frig și nu știam ce făc” (*V.l.*, p. 145). Imaginea căderii ireversibile o conține deja primul roman al lui Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată*. Visînd cum visează, trăind paroxistic un vis al visului, percepiînd trăirea ca adormire și cufundarea în somn ca trezire, eroul parcurge angoasa prăbușirii definitive într-un continuu coșmar: „Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, în altă viață, în viața mea adevărată. ... Mă zbat, țip, mă frămînt. Cine mă va trezi? În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde. Cine mă va trezi? Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna...” (*I.r.*, p. 120).

Rememorarea căderilor succesive (în *Întîmplări în realitatea imediată* și în *Vizuina luminată*) este posibilă numai prin cădere. Cele două texte debutează prin circumscrierea unor trăiri-cadru: disoluția „persoanei reale” în inconsistență (*I.r.*, p. 5), prin imobilizarea privirii într-un punct fix, fapt ce permite „parcurerea tuturor certitudinilor și incertitudinilor unei existențe” (*I.r.*, p. 7) sau anularea trăirii prezente, concrete și exterioare și cufundarea în spațiul intim și obscur al persoanei de „dincolo de piele”: „Cînd stau după-amiaza în grădină în soare și închid ochii,

cînd sînt singur și închid ochii, ori cînd în mijlocul unei conversații îmi trec mîna peste obraz și îmi string pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldută și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu...“ (V.L., p. 15).

Tema privirii și percepției lumii, sub semnul căreia se situează întreaga operă a lui Blecher, o întîlnim și în prima pagină a *Inimilor cicatrizate*. Aici privirea nu devine neclară prin imobilizare sau diviere, ci este absorbită de spectacolul vag al umbrelor: „Observă cu surprindere umbre parcurgînd odaia și descoperi subit că geamul din fund era în realitate un acvariu, în care pluteau lent pești negri, bulbucați și grași. Cîteva secunde rămase cu ochii mari deschiși, urmărindu-le alunecarea leneșă, uitînd aproape pentru ce venise“ (I.c., p. 125). Dacă pentru Emanuel desprinderea din lumea imaginilor fluctuante este posibilă, iar abandonarea înseamnă uitare, în *Întîmplări... și Vizuiina luminată* căderea este ireversibilă și face posibilă rememorarea. Captiv sau închis spre exterior, ochiul se întoarce înăuntru și urmărește spectacolul tragic al disoluției „feței cotidiene“ a eului și lumii, pentru că „numai în această dispariție subită a identității regăsesc căderile mele în spațiile blestemate de odinioară și numai în clipele de imediată luciditate ce urmează revenirii la suprafață lumea îmi apare în atmosfera neobișnuită de inutilitate și desuetudine“ (I.ir., p. 7). Întors dinspre realitatea imediată într-un spațiu de dincolo de ea (al irealității imediate), revenit apoi în realitatea imediată, ochiul parcurge înăuntru și în afară toate dramele, „crizele“, „întîmplările“ pe care realul, banal, divers și incomprehensibil le-a crescut în interiorul unui eu ce se întreabă zadarnic, dureros și crispat „cîne anume sînt?“ (I.ir., p. 6) sau „în ce anume constă importanța unei clipe?“ (V.L., p. 26). Experiențele rememorate sau trăite nu vor reuși să circumscrie decît un „cum anume nu sînt“ sau „în ce fel anume se dizolvă importanța unei clipe“, vorbind astfel despre așezarea unei existențe sub semnul tragic al vidului: „Și astfel trăim toate zilele vieții în neantul acesta sensibil, cu contracțiuni dureroase și neînțelegeri definitive. În vidul acesta creăm sentimente care sînt parcele de vid și care nu există decît în spațiul nostru imaterial și în vidul acesta credem că trăim în lume, în timp ce el absorbe totul pentru totdeauna“ (V.L., p. 136).

Structura discursului ce descrie traiectoriile căderii în gol este definit succint într-o frază cu valoare poetică: „Poate mai mult decît o înșirare de întîmplări, povestirea amintirilor și gîndurilor mele ar trebui să fie o înșirare de odăi cu lumini diferite, de cele mai multe ori mohorîte și nostalgice...“ (V.L., p. 138). Textele „amintirilor și gîndurilor“ parcurg încăperile claustrilor sau refugiilor succesive și „se împregnează, în structura lor profundă, de modelul spațiului alveolar.“ Întîmplările „unei ființe ce ascunde în „sacul de piele“ o stranie „vizuină luminată“ se petrec în „odăi cu lumini diferite“, izolate prin învelișul zidurilor de o lume materială halucinantă și agresivă (ea însăși încadrată în „marea încăpere a lumii“); „întîmplările“ se desfășoară în spații romanești separate între ele de membrane ce izolează imaginile autonome ale unei dureroase drame existențiale: „Toate evenimentele, erau astfel sortite să

apară în viața mea sacadat și brusc, fără putință de înțelegere, izolate în conturul lor de orice trecut" (*I.ir.*, p. 71) sau "... fiecare clipă a vieții mele, fiecare mișcare pe care o fac, fiecare durere pe care o simt, tot ce mi se pare că mi se întâmplă... nu este decît un atom pierdut în vastul ocean de evenimente al lumii" (*V.L.*, p. 71). Discontinuitatea propriei existențe și discontinuitatea lumii întregi se proiectează în configurația spatio-temporală a discursului. Există între alveolele discursului sincope spațiale și hiaturi temporale, marcate și grafic, tot așa cum între momentele izolate există fine rețele ce stabilesc o secretă comunicare semnificativă, care vizează nu raportul dintre ele, ci subordonarea lor unei viziuni paradoxal constante prin dezarticulare și incoerență. Dacă în *Inimi cicatrizate* se mai poate percepe un timp al istoriei, pe care discursul îl iluminează doar în clipele revelatorii pentru condiția tragică a eroului (ce va reuși în final să se smulgă de sub puterea înformului și golului), timp ce articulează secțiunile textului, integrîndu-le unui orizont spatio-temporal coerent, în *Întîmplări...* și *Vizuina luminată* cronologia se dizolvă într-o „pastă” de trăiri și evenimente, romanele urmărind doar momentele dezagregării unei viziuni. Din această perspectivă opera de debut și cea apărută postum își conțin propria lor formulă și pot fi citite și ca discurs despre discurs, ca discurs metatextual, ce dublează avatarurile eroului cu istoria avatarurilor viziunii românești. *Inimi cicatrizate* amintește de o altă vîrstă a romanului, întrucît reușește să oprească, printr-un efort de coerență perspectivală și temporală, disoluția formulei clasice a romanului, tot așa cum eroul, printr-un efort de voință a reușit să oprească prăbusirea ce părea a-l fi cuprins iremediabil. Traietoria trilogiei (*Întîmplări...*, *Inimi cicatrizate*, *Vizuina luminată*) este însă o traiectorie a căderii.

Destul de coerentă și densă în *Inimi cicatrizate*, temporalitatea discursului este dezarticulată în romanul de debut și cel apărut postum, unde discursul se va prezenta ca un conglomerat de temporalități alveolare, de momente izolate și independente, imposibil de proiectat pe un fundal al istoriei. Întîmplările nu se mai înlănțuie și nici nu se mai raportează unele la altele, ci rămîn distincte și izolate în propriul lor contur, redemonstrînd de fiecare dată că existența este o „bizară aventură”, în care esențială nu este devenirea, înlănțuirea momentelor, ci împlinirea pe care eroul o parcurge în fiecare moment. În cadrul acestor temporalități închise în propriul lor contur, poate fi sesizată de obicei desfășurarea epică a unei stranii întîlniri dintre eu și universul obiectual, întîlnire al cărei moment culminant îl constituie criza. Istoria este a unei căderi din realitatea imediată, din spațiul concret al contingentului, într-o irealitate imediată, într-o zonă situată dincolo de suprafețele nete, calme și ferme ale obiectualului. „Întîmplarea” (marcată de obicei prin adverbul „deodată” sau locutiunea adverbului „în alt rînd”) este declanșată de instituirea unei situații conflictuale între ochi și lumea neînsufățită. De fiecare dată între privire și realitate se instaurează o stare tensională și apoi are loc un impact repercutat în cele mai adînci zone ale eului. Dacă în romanul clasic situația conflictuală subîntindea raporturi între eroi sau dintre eu și sine, în proza lui B l e c h e r conflictul

definește raportul dintre ochi și lucruri. Lumea este agresivă, iar privirea stîrnește cu tenacitate universul obiectual, provocîndu-i agresiunea și provocîndu-și criza, o criză ce, din zonele percepției, pătrunde în cele ale conștiinței. Investit cu statutul unui erou proteic, obiectualul, prezență fascinantă și terifiantă în același timp, devine forța pe care o provoacă privirea și forța care provoacă deruta privirii.

Așa cum am afirmat, perspectiva romanească este la M. Blecher discontinuă (urmează aparițiile intermitente ale imaginilor lumii) și ambiguă (răstoarnă raporturile dintre vis și realitate). Ea are însă și atributul reflexivității. Privirea vede lumea dar în același timp se vede pe sine privind lumea, cuprinzînd, înfruntînd sau lăsîndu-se invadată și anulată de universul obiectual: „Crisele aparțineau în aceeași măsură mie și locurilor unde se petreceau“ (*Lir.*, p. 13). Fluctuația distanței dintre ochi și spațiu generează o permanentă instabilitate și derută pe care ochiul și imaginea o resimt deopotrivă. Distanța se anulează total în timpul crizei, eul și privirea atingînd astfel un „grad zero“, pentru ca apoi, reinstaurată, lumea să pară a se naște din neantul pe care l-a cunoscut, eul redobîndîndu-și integritatea, iar privirea, coerența și limpezimea. „Întîmplările“ (din primul și ultimul roman) sînt reiterarea unei experiențe existențiale, cea a cufundării și nașterii lumii din neant: ele transcend individualul și pătrund prin semnificație în sferele generalului unde postulează legile precarității ființei umane și lumii. În „*Intîmplări*“ ... eul se întîlnește cu propriul său neant, cunoaște căderea tragică ce-i definește întreaga devenire, dar trăiește și miracolul întoarcerii la existență. Căderea, ireversibilă, în vid este întreruptă și negată prin căderile reversibile pe care crizele le conțin. Eul cunoaște astfel neantul care îl va absorbi, dar trăiește, în același timp iluzia unui destin asemănător păsării Phoenix. „Gradul zero“ al eului și privirii este simultan deschidere spre neființă și ființă, spre nonexistență și existență pe care „bizara aventură de a fi“ le reunește.

Universul temporal al lumii, așa cum este ea văzută de M. Blecher, apare ca supus integral informului („Viața mea nu este decît o informitate în plus în pasta de evenimente a lumii, amorfă în totalitatea ei și indistinctă“, *V.L.*, p. 71) și a discontinuului („Este pustietatea întîmplărilor din lume care înconjoară orice viață, și orice viață rămîne singuratică și izolată în acest desăvîrșit deșert de fapte, care mereu și mereu se petrec“, *V.L.*, p. 71).

Nivelele temporale ale existentului, cel universal („vastul ocean de evenimente al lumii întregi“, *V.L.*, p. 70), cel cotidian și cel interior sînt impenetrabile. Temporalitatea lumii, temporalitatea unei vieți ca de altfel și momentele aceleiași vieți sînt independente și închise hermetic în propria lor membrană. Absența osmozei sau fluidității definește atît raporturile dintre duratele aceluiasi nivel temporal, cît și raporturile dintre nivele temporale distincte. Viața eroului-narator este o plîpîre intermitentă de „amintiri, viziuni și decoruri“, care se perindă „dincolo și dincoace de pleoape“ (*V.L.*, p. 66), care apar sacadat și brusc, fără putîntă de înțelegere, izolate în conturul lor de orice trecut (*Lir.*, p. 71) iar viața lumii este un conglomerat de fapte „înpăimîntător de multe, grămezi de

mişcări și de fapte și de oameni care vorbesc și alții care fumează, alții care beau ceai în cafenele și unii care dorm și visează...“ (V.L., p. 70). Între faptele aceleiași clipe, între momentele aceleiași deveniri, între vieți diferite, între timpul „din afară“ și cel dinlăuntrul „viziunii luminate“ confluența nu este posibilă. Eroul trăiește dramatic certitudinea existenței unor timpi paraleli, izolați de membrane temporale impenetrabile. Convingerea că într-o singură clipă se petrec în lume atâtea evenimente încît toate cuvintele rostite vreodată n-ar fi suficiente pentru a le descrie (V.L., p. 70—71) se desprinde ferm, din cîteva experimente dramatice: cea în care eroul, după o grea operație, trăiește bucuria frenetică de a bea apă, în timp ce în camera alăturată un bolnav moare (V.L., p. 26) și cele în care ascultînd povestea tragică a morții unor „frați de suferință“, eroul populează scena, „micul teatru personal“, cu „cea mai comică și excentrică echipă de mici animale de cauciuc...“ (V.L., p. 58, sau I.c., p. 150, 220). „Independența interioară strictă și ermetică“, ce permite situația oricăror amintiri, gânduri sau imagini (V.L., p. 58), este expresia unui vid interior, a unui spațiu disponibil ce poate fi populat oricînd cu orice. Temporalitatea interioară nu are fluiditate (trăirea clipei este integral prezentă, fără deschidere spre un „a fost“ sau „va fi“), nici consistență: ea este virtualitate, substanță diluată și informă, ce prinde intermitent contur, se transformă în durată prin percepție sau visare, pentru a se destrăma apoi și reveni la amorf și increat: „Cînd stau după-amiaza în grădină, în soare și închid ochii, cînd sînt singur și închid ochii, ori cînd în mijlocul unei conversații îmi întind mina peste obraz și string pleoarele, regăsese întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină călduță și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul persoanei mele de dincoace de piele“ (V.L., p. 15).

Temporalitatea alveolară a viziunii călduțe este temporalitatea extremei disponibilități, datorate atît precarității memoriei (care estompează reliefurile evenimentului petrecut și nu are puterea să-l încadreze nici într-o ordine cronologică, nici în una ierarhică), cit și inconsistenței „întîmplărilor“ eului. Clipele, ca de altfel viața întreagă, nu cunosc decît durata efemeridelor: „Clipele vieții noastre au însemnătatea cenușii care se cerne“ (V.L., p. 16) sau „Tot ce scriu a fost cîndva viață adevărată și totuși cînd mă gîndesc la fiecare clipă petrecută în parte și caut s-o revăd, s-o reconstitui, adică să-i regăsesc anumita ei lumină și anumita ei tristețe sau bucurie, impresia care se naște este înainte de toate aceea a efemerității vieții care se scurge și apoi a lipsei totale de importanță cu care se integrează aceste clipe, în ceea ce numim cu un singur cuvînt existența unui om. S-ar zice că amintirile în memorie se decolorează exact ca și acelea pe care le păstrăm în sertare“ (V.L., p. 15).

Configurația temporală, în textele semnate de M. Blecher, prezintă o structură fundamentală diferită de cea a lumilor refigurate în romanele de pînă la el. Dacă accentul a căzut pînă acum pe consistența temporală a evenimentelor exterioare sau interioare, pînza ecranului pe care s-au derulat fiind întotdeauna un plin de imagini, acum nu mai este esențială proiecția, ci ecranul care se dezvăluie din cînd în cînd în toată nuditatea

sa dezarmantă. Temporalitatea lumii re-create se naște din alternanța plinului cu golul, a prezentei cu absența imaginii. O forță nenumită dă formă latențelor și tot ea le redă vagului și informului: „Ne imaginăm în fiecare clipă viața și viața rămâne valabilă numai pentru acea clipă și numai pentru aceea și numai cum o imaginăm atunci“ (*V.L.*, p. 58) și „Și totuși în vidul acesta funcționează în locul ascuns al unui corp ceva ce doare și suferă fără a fi atins de nimic material, cu gânduri și sentimente venite din neant ce sînt neant și totuși torturează corpul acesta interior, și el gata să dispară și să se dizolve în aer“ (*V.L.*, p. 137). Temporalitatea aceasta alveolară a „corpului interior“, ecran pe care apar, ființează și dispar gânduri și sentimente, este integrată unei alte temporalități, în care ea însăși se naște, trăiește și moare nelăsînd, ca și imaginile care au locuit-o pasager, nici o urmă: „Tot ce facem, tot ce trăim, lăsăm să se topească în aer și aerul pe locul acela se reface fără urmă. Toată claritatea lumii absoarbe viața noastră“ (*V.L.*, p. 137). Emergența și evanescența, desprinderea *din* și reîntoarcerea *în* neființă definesc întreaga existență umană. Nici o posibilitate de a opri scufundarea inexorabilă nu există. Infirmă, amintirea nu păstrează conturul, precar, gîndul nu poate stabili ordinea și sensul. Ființei nu i se dă decît o șansă, aceea de a trăi neantul prin uitare și evanescență, aceea de a-l trăi intermitent și astfel de a-l cunoaște și de a se obișnui cu el. Sub acest semn stau crizele copilăriei. Temporalitatea lor are o configurație inedită, opusă momentelor banale. Non-existența nu mai este a marginilor evenimentului, ci a centrului. Criza este cădere provocată, împărtășire voită din neantul imanent lumii și ființei. Această „întîmplare“ esențială a eului este confruntare cu ceea ce-l neagă, cu ceea ce-i dislocă integritatea. Criza este o moarte pasageră prin care eul parcurge experiența neantului.

Temporalitatea crizei, cu momentul central de absență pe care îl include, se înscrie ea însăși în zonele unei absențe: „Cred că numai setea aceea arzătoare de a umple vidul zilelor, oricum și oriunde mă împinsese la această nouă aventură“ (*I.ir.*, p. 80). Golul zilelor se va umple paradoxal cu experiența căderii în gol. „Întîmplarea“ este ancorată în contingent. O descriere atentă a „spațiului blestemat“ ce o provoacă, leagă marginile întîmplării de spațio-temporalitatea lumii concrete. După acest moment al purei percepții, urmează „perioada de incubație“ (*I.ir.*, p. 9) în care o singură senzație se hipertrofiază, devine dominantă și invadează cu stridentele și amplitudinea ei ființa, care percepe carent lumea fie vizual, fie olfactiv sau tactil. Hiperbolizînd o singură dimensiune a contingentului, eul se desprinde de fața reală a lumii, trăind halucinant o viziune. Temporalitatea senzației se diluează și se dilată în același timp, perioada temporală nemaiputînd fi circumscrisă din interiorul acestei viziuni. Momentul suprem al crizei este simultan abolire a spațiului, timpului și eului, „plutire în afară de orice lume, plăcută și dureroasă în același timp“ (*I.ir.*, p. 11). Dinspre o reprezentare completă se alunecă spre o viziune parțială și apoi spre anularea ei, din realitate se trece astfel în irealitate, din temporalitate în atemporalitate, dinspre un „eu bine înțeles“, spre dezarticularea și disoluția lui. Momentul revenirii, al emergenței spre real, este o reîntoarcere la percepția integrală: „Cînd mă dezmeticeam pu-

țin, găseam lângă mine decorul intim și nespus de plăcut al grotei...“ (*I. ir.*, p. 9) sau „Într-un sfârșit mă recunosc pe mine însumi și regăsesc odaia. E o senzație de ușoară beție. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei și eu implacabil revenit la suprafața lucrurilor...“ (*I. ir.*, p. 6).

Dacă mișcarea pe care căderea în criză o conține este reversibilă, prăbușirea pe care traiectoria vieții o presupune, este implacabilă: „...continui să cad în viață printre întâmplări și decoruri, printre clipe și oameni, printre culori și muzici tot mai vertiginos“ (*V.L.*, p. 27).

Temporalitatea lumii în romanele lui M. Blecher prezintă o structură deosebit de complexă. Temporalitatea existenței, unul din nivelele temporale ale universului, este cea a căderii în gol, formată din momente intermitente, despărțite de goluri temporale, ele însele fiind de cele mai multe ori cufundare în atemporalitate, dar și deschidere spre un timp inițial în care neantul este absorbit de existență.

Lumea refigurată, așa cum apare ea în cele trei romane, prezintă trei nivele autonome: cel al „depozitului necunoscut al realității“, „plin de tenebre și de surprize“, „timp enorm“, discontinuu și mozaicat, ce definește „tabloul negîndit“ al „vieții universale în toată desfășurarea ei“ (*V.L.*, p. 67) și un timp al „eului cotidian“ și contingentului, la fel de discontinuu și incomprehensibil, pentru că scufundat mereu în timpul interior al unei „vizuini luminate“ intermitent. Incongruența definește nu numai un orizont al desincronizării și unităților de măsură variabile („...nimeni nu poate să măsoare trecerea timpului cu propriul său puls“, *I.c.*, p. 272), ci și imaginea spațiului, haotic și dezarticulat în diversitatea sa infinită: „...cînd amintiri, viziuni și decoruri mi se perindă astfel dincolo și dincoace de pleoape, mă întreb adesea cu mare emoție care poate fi sensul acestei iluminări interioare și a cîta parte din lume o constituie dînsa, pentru ca răspunsul, în mod inexorabil, să fie întotdeauna la fel de descurajant...“ (*V.L.*, p. 66). În această lume, aspectul și timpul lucrurilor sînt relative: decorurile, sub aparențe imboile, pasive, sînt agresive și tentaculare, iar timpul se contractă sau se dilată: „Timpul aici jos, era mai rar decît în realitate, el conținea mai puțină materie ca în înălțime și participa astfel la fragilitatea tuturor lucrurilor, ce păreau în jurul meu atît de dense și erau totuși atît de instabile“, „gata în orice moment să-și părăsească înțelesul și conturul provizoriu pentru a apărea în forma exactei lor existențe“ (*I. ir.*, p. 63) sau „Cîți ani de zile durase băutul apei? Era ca și cum s-ar fi scurs un timp lung, lung de tot, ca și cum o altă viață renăscuse în mine...“ (*V.L.*, p. 25). Elasticitatea și instabilitatea definesc și distanțele: pelicule subțiri de aer transparent închid „orizontul de zeci de kilograme, tăceri de ceasuri întregi, tulburări și vertigii de carne și sînge“ (*I. ir.*, p. 108) sau absorb și topesc acțiuni, trăiri, vieți (*V.L.*, p. 136).

Discontinuitatea și instabilitatea imaginii lumii (simptome prezente și în romanele lui Anton Holban) sînt însă semnele cele mai vagi ale dezintegrării viziunii, dezarticulată incurabil prin deformare („Există jocul acela copilăresc care se numește „poze de copiat“ și care, cînd nu e bine executat și hîrtia se deplasează puțin în timpul copiatului

figurile ies strâmbe și diforme“, *V.L.*, p. 73) și prin inconsecvența punctului de observație, ce provoacă răsturnarea și/sau ambiguizarea perspectivei („... ca în jocul acela care consistă în a vedea pe zugrăveala pereților un animal bizar oarecare, pe care într-o zi nu-l mai regăsim, pentru că vedem în locul lui și format din aceleași elemente decorative, o stațiune, o femeie, sau un peisaj...“ *Lir.*, p. 49). La M. Blecher deformarea și variația nu au însă nimic din dezinvoltura ludicului; ele sînt semne categorice ale tensiunii dramatice.

Inversarea sau modificarea punctului de vedere generează o imagine ireală, al cărei impact este cu atît mai puternic, cu cît fenomenul de distorsiune perspectivală afectează structurile profunde ale viziunii. Atunci cînd din spectator detașat, eroul devine actor implicat într-un spectacol străin (accidentul, *V.L.*, p. 49 sau filmul, *Lir.*, p. 40) revenirea în spațiul inițial este posibilă și ființa se poate sustrage fascinației imaginărilor, chiar dacă este convinsă de faptul că „nu există nici o diferență binestabilită între persoana noastră reală și diferitele noastre personaje interioare imaginare“ (*Lir.*, p. 40). Aparținînd unor teritorii demarcate net și avînd statut diferit, „persoana de carne și sînge“ și imaginea sa fotografică, atunci cînd sînt inversate, afectează structura de adîncime a viziunii: ochiul care vede nu mai este cel real, ci cel din imagine; din această perspectivă, viața „celui care stătea în carne și sînge dincolo de vitrină îmi apărui dintr-o dată indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi păreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eului fotografic“ (*Lir.*, p. 50).

Răsturnarea perspectivei va determina perceperea viului ca obiect și a obiectelor ca existente vii și agresive. Ființa devine „oaspete-mobilă“ (*Lir.*, p. 17), cu tăceri „blocuri de ghiață“, „blocuri compacte“ (*Lir.*, p. 267), cu „cuvinte nete și rotunde“ (*Lir.*, p. 275), cu „secrete-obiecte“ (*Lir.*, p. 26) bucurii — „esafodaje de obiecte eteroclite“ (*Lir.*, p. 19) sau „dureri-obiecte“ (*V.L.*, p. 76), cu gînduri materiale și imobile ce pot fi „scobite, sculptate și mîngîiate“ (*Lir.*, p. 17). Vitalitatea este transferată lumii obiectuale, pătrunsă astfel „de o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea severă“ (*Lir.*, p. 12). Agresivitatea acestei lumi investite cu o viață secretă, mascată sub aparențele pasivității, rupe membrana ce o separă de uman: „Între mine și lume nu există nici o despărțire. Tot ce mă înconjură mă invadează din cap pînă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită... Lumea își prelungea în mine toate tentaculele: eram străbătut de miile de brate ale hidroiei“ (*Lir.*, p. 13). Un eu permeabil, receptacol al lumii obiectuale, trăiește cu revoltă, exaltare sau asemănare teroarea spațiului-hidră. Forța lumii vii a obiectelor (rezultată în urma unui transfer de existență) este reificată, sfidată sau temută: „Într-un dialog interior ce cred nu se sfîrșea niciodată, sfidam puterile malefice din jurul meu, după cum, altădată, le adulam josnic. Practicam unele ritualuri stranii, însă nu fără rost“ (*Lir.*, p. 113).

Răsturnarea perspectivei inversează valoric și lumea visării cu cea a realității și are ca urmare aceeași „ciuruire“ a pericolului ce separă cele două orizonturi. Investit cu toate valorile realului, visul se prelungește tentacular și invadează zonele concretului. Nu numai că „viața reală, cea

de toate zilele“, devine tot atât de halucinantă și stranie ca cea a somnului (V.L., p. 29), dar imaginile visate interferează cu cele trăite. Ființele visate sînt întîlnite pe stradă (V.L., p. 40), grădina visată poate fi contemplată la marginea Berk-ului (V.L., p. 46), negustorul de înghețată visat este văzut în „spațiul blestemat“ de la marginea orașului (V.L., p. 31). Elementele celor două lumi devin intersanjabile: „Cîteva interferențe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credința într-o realitate bine încheată și sigură de dînsa (în care de altfel pot introduce oricînd schimbarea care îmi place, perfect valabilă, persistentă și sigură) și în același timp mi-au arătat adevăratul aspect somnambulic al tuturor acțiunilor noastre cotidiene“ (V.L., p. 40). Frontierele temporale sînt anulate și ele: ființe fără vîrstă par să străbată epoci diferite (V.L., p. 31) sau bătrîni „uimitor de asemănători“ repetă halucinant gesturi „făcute cu sute de ani înainte, aceleași atunci ca și acum, ca și întotdeauna“, (I.îr., p. 65). Permeabile sau distruse, membranele ce separă orizonturi distincte devin expresie a barierelor abolite într-un univers instabil și fluctuant, în care ilogicul este sinonim cu ineditul: „Tot ce se întîmplă este logic din moment ce se întîmplă și devine vizibil, chiar dacă se petrece în vis, după cum tot ce este inedit și nou este logic chiar dacă se întîmplă în realitate. De altfel nu acord nici o importanță acestei chestiuni...“ (V.L., p. 37).

În spațiile contingentului schimbarea perspectivei răstoarnă raportul dintre autentic și simulacru și, asociată deformării, realizează imagini stranii. În oglinzi tulburi, lumea străzii, zorile, noaptea sau întreg cerul apar imperfect dedublate (I.c., p. 277) sau multiplicat diform (I.c. p. 136), tot așa cum viața autentică se oglindește distorsionat în bilei, panoptic sau circ. În același mod în care universul obiectual devenise un spațiu referențial, la care umanul se raporta și de care se impregna, tot așa simulacrul invadează lumea cu spectacularul, desuetul și artificialul său: „În ansamblul său obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă urmărea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentări, factice și triste. Cînd scăpăm cîteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore, apăsătoare aspectul ei teatral, emfatic și desuet“ (I.c., p. 38—39). În mod paradoxal, simulacrul colorează, densifică și dă relief lumii incolore și autentice. Figuri de ceară (V.L., p. 16), arlechini (V.L., p. 121; I.îr., p. 57, 66, 67; I.c., p. 226), manechine (I.c., p. 182) invadează lumea devenită spectacol grotesc, proiectat pe un fundal de „munți teatrali și decorativi“ (V.L., p. 131), cu dialoguri și gesturi absurde (I.c., p. 173; I.îr., p. 72), cu mișcări mecanice, sacadate, desfășurate în locuințe-panoptic (I.îr., p. 53). Întreaga existență se impregnează de facticele acestei lumi paralogice: „Toate evenimentele erau sortite să apară în viața mea sacadat și brusc, fără putință de înțelegere...“ (I.îr., p. 71). Emergențele desuetului minează momentele cele mai tragice („Iată ce conținea lumea în momentele cele mai tragice: nasturi, ațe, sfori...“ I.îr., p. 95) ca și spațiile suferinței. Astfel curtea sanatoriului este văzută ca un „cub de sticlă“, ca o „fantastică vitrină cu trupuri schiloade, expuse într-un muzeu de ceară“ (I.c., p. 284), cu ființe — „statui cu totul hibride“, „stra-

nii combinații de piele și ipsos“ (*I.c.*, p. 182). Ca și în cazul universului obiectual sau imaginar, răsturnarea valorică este uneori absolută: „personagiile de ceară erau singurul lucru autentic din lume; ele singure falsificau viața în mod ostentativ, făcînd parte prin imobilitatea lor stranie și artificială din aerul adevărat al lumii“ (*I.îr.*, p. 43).

În morfologia universului simulacrelor, cercul/sfera — semne ale spațiului alveolar, devin figuri centrale; cuburi de sticlă, bule de cristal, mărgelile, dantele, arene sau săli de cinematograf se subordonează aceleiași forme generice, care închide fie un spațiu gol, fie spațiul lipsit de sens al spectacolului. Confuzia și interferența lumilor permite migrarea acestor forme din zonele artifexului în cele ale autenticului: „În jurul abajurului, roata de lumină stabili pe plușul întins o arenă minusculă de circ, în interiorul căreia florile colorate ale catifelei executau stranii acrobații imobile“ (*I.c.*, p. 257), „... umbra lor fină se desena celulară pe obrazul ei adormit“ (*I.îr.*, p. 75) sau „... dantela mușchilor și siragurile grele ale mărgelilor de grăsimi“ (*I.îr.*, p. 69) și „ieșeau astfel din materie cîteodată niste exeme fine cu suprafețe dantelate, vopsite ori sculptate“ (*I.îr.*, p. 78). Aceeasi putere de fascinație care a definit universul obiectual sau cel al visării este caracteristică și lumii simulacrelor; astfel adolescentul din *Intîmplări...* își plătește cu bani sau cu timbre bucuria de a contempla o „fisie de mătase cu dantelă foarte subțire pe margini“ (p. 43) iar eroul din *Viziunea luminată* organizează, pe scena micului „teatru personal“ interior, reprezentatii excentrice cu animale de cauciuc (p. 58).

Spuma („spume olfactive“, *V.L.*, p. 80 „barba ca o spumă nlină de goluri“, *I.îr.*, p. 63, apa „ca o rochie de bal înspumată de dantele“, *I.c.*, p. 257, „juluțuri bucălate ce umpleau odaia cu spuma lor rigidă“, *I.îr.*, p. 77 etc.) este dantelă transparentă, materie rarefiată și diafană, efemeră sau imobilă, „rețea celulară“ sau vagă irizare olfactivă. Spuma, ca și dantela, nu este altceva decît o expresie miniaturală și multiplicată a sferei. Ca și contur al unor goluri, al zonelor de rarefiere sau absență a materiei, spuma/dantela pot fi asociate umbrei, frecvent prezentă în universul lui Blecher.

Morfologia spațiului alveolar, expresie a obsesiei formei într-o lume a deformării, este deosebit de vastă și reunește odaia, salonul (*I.c.*, p. 212), cabina (*I.îr.*, p. 17), cusca sufletului (*I.îr.*, p. 79), pivnița (*I.îr.*, p. 30), grotă (*I.îr.*, p. 9) cu scobitura (*I.îr.*, p. 10, 37) fotoliul (*I.c.*, p. 125), scoica (*I.îr.*, p. 68), acvariul (*I.c.*, p. 125), craniul (*V.L.*, p. 145, *I.îr.*, p. 110), „cășuri beante“ (*I.îr.*, p. 9), orbite goale (*V.L.*, p. 144), ochi globuloși (*I.c.*, p. 256) sau corsete de gips (*I.c.*, p. 161). Funcțiile acestor semne sînt diferite, ambiguizarea contaminînd și morfologia spațiului alveolar; unele descriu zone de securitate și calm ca „odaia înaltă de umbre“, „în care se retrage cu Natty“ (*I.c.*, p. 286) sau „celula răcoroasă și secretă“ a custii suflerului (*I.îr.*, p. 81), altele sînt spații ce declanșează căderea și unde crizele ating paroxismul (*I.îr.*, p. 10, 30) sau spații-căncă ale claustrării (*I.c.*, p. 274), izolării (*I.c.*, p. 256) sau obsesiei (*I.îr.*, p. 68). Închiderea hermetică nu provoacă totdeauna prăbușirea în lumea obiectuală; alături de rolul de spațiu favorizant al disoluției eului (odăile

închise, gipsurile sau propriul craniu), ea poate trimite la imaginea stabilității și invulnerabilității: „Invidiam oamenii din jurul meu, închisi hermetic în hainele lor și izolați de tirania obiectelor“ (*I.îr.*, p. 12) sau „Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pământului. Tăcerea plutea în aer, veche și mucegăită“ (*I.îr.*, p. 81). Alături de formele închise perfect, definind un univers spațio-temporal izolat, al refugiului sau prizonieratului, există spații alveolare ce comunică prin „coridoare“, „tunele“, „canaluri“ sau „rețele“ cu lumea materială densă și agresivă. Imagini ample cuprind atât formele circulare cit și arterele fine prin care comunică: „În clipa în care scriu, prin mici canaluri obscure, în riulețe vii, șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne...“ (*V.l.*, p. 67) sau „În mijlocul cerului, norii se grupau și apoi se resfirau, lăsând între ei spații rare, ca niște coridoare pierdute la nesfârșit și altă dată goluri imense, ce arătau mai bine decât orice vidul sfîșietor care plutea mereu deasupra orașului“ (*I.îr.*, p. 88). Definind umanul, materia sau atmosferic, spațiul alveolar, simultan închidere și comunicare, este absolutizat în imaginea golului: după ce a spălat canaluri și cavități, sângele se varsă în „noaptea trupului“, tot așa cum străbătind odăi și coridoare ființa parcurge „o simplă traiectorie“ în vidul existențial (*V.l.*, p. 27, 28) sau cum cerul rarefiat este absorbit de golul sfîșietor (*I.îr.*, p. 88). Așezată la marginea vieții, ființa așteaptă să pătrundă, prin pelicula membranelor ce o separă de lume, „un val salvator“ care să o readucă în „plină viață și plină înțelegere a lucrurilor“ (*I.c.*, p. 256); ea este însă invadată, prin orbite „beante“, de forța agresivă a lumii (*V.l.*, p. 144) sau absorbită de gol (*V.l.*, p. 136, *I.îr.*, p. 96). Golul nu mai este acum semnul extremei disponibilități. El apare aici în ipostaza și cu funcționalitatea sa negativă, semnificând extrema rarefiere, punctul ultim al pulverizării conturului și distrugerii formei. Dacă diversitatea, concretul și densitatea materiei sint pervertite în gol, imaterialitatea și fluiditatea umbrelor vor fi metamorfozate în substanță și duritate. Momentul intermediar îl reprezintă întunericul „poros“ și sfîșiat: „Există calități diferite de întuneric cu vîrste deosebite ca straturile geologice, există un întuneric poros și ușor înainte de somn... Există un întuneric de cinematograf unde obscuritatea alunecă pe frînghii de lumină... și există un întuneric care nu conține nimic, uscat și dur ca un cărbune și care e la sfîrșitul coridorului prin care treci cînd ai respirat adînc cloroformul“ (*V.l.*, p. 122—123). Întunericul suprem și golul sint în viziunea lui M. B l e c h e r două forme ale neantului.

Universul său românesc cunoaște toate avatarurile eului și viziunii. Dezarticularea este o asemenea formă regresivă ce afectează atât ființa care trăiește dramatic fisurarea „axei de susținere a corpului“, devenind „păpușă de cîrpă“ (*I.c.*, p. 129), cit și lumca, construită din „cîrpe și vată“ (*I.c.*, p. 174). La polul opus, mișcarea sacadată, descompusă și reiterată se exprimă direct în imaginea păpușii mecanice (*I.îr.*, p. 101), la „radioului de fabricație“ (*V.l.*, p. 111) sau a dezarticulării structurii coerente a lumii în serii de obiecte: „Mă gîndeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei și nopți întregi mă zvîrcoleam,

agitat de serii de obiecte ce se înșirau în memoria mea, fără sfârșit, ca niște scări mecanice ce își desfășurau neîncetat mii și mii de trepte“ (*I.ir.*, p. 36—37). Coșmarul evoluției seriale poate fi întrerupt doar prin concentrarea privirii asupra unui singur obiect sau contur. Dar reiterearea sacadată este o forță ce dezintegrează continuu lumea, astfel încît conturile se multiplică devenind lanțuri de contururi (*I.r.*, p. 37).

Descentrarea și deformarea, dezarticularea și răsturnarea perspectivei produc efecte variate asupra conturilor. Obsesia conturului ca și cea a „punctului fix“ (*I.ir.*, p. 5, *V.l.*, p. 97) sau a formei circulare este, paradoxal, semn al dezagregării viziunii. Căutate cu obstinație ca forme ale stabilității, conturile sînt supuse acelorași legi ale derizivității. Astfel, proiectate pe fundaluri de aceeași textură și culoare, marginile obiectelor se estompează ca în imaginea monocromă a norilor, „cenușă pe fondul de cenușă al cerului“ (*V.l.*, p. 47), a piațetei din fața Casei de depuneri, „toată pînă în cele mai mici amănunte albă, cu totul și cu totul albă“ sau roșie (*V.l.*, p. 38—39). Diferențierile sînt acum datorate numai gradelor diferite de transparență pentru că „materia și-a păstrat însușirile și pietrele de pildă sînt de un alb mat, în timp ce geamurile de la ferestre sînt de un alb strălucitor...“ (*V.l.*, p. 30). Atunci cînd sînt menținute, conturile se ambiguizează și au ca efect inversarea golului cu plinul. Spațiul convex se răstoarnă în suprafețe concave, cavernele invadînd și dislocînd materia, tot așa cum materia umple spațiile goale. Această lege a proiecției în negativ a volumelor pervertește întreaga imagine a lumii: „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devină plin, iar actualele reliefuluri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut... Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi niște excrescențe multicolore și cărnioase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin“ (*I.ir.*, p. 38) sau „... oceanul retrăgîndu-se lasă în urma lui mii de șanțuri pline de apă, adînc săpate în nisip...“ (*I. c.*, p. 214). Agresivitatea formelor convexe nu este pe deplin anulată decît în sferele umanului, unde plinul devine „gol pur“, „simplu vid“. Lumea își inversează doar volumele, „păstrînd aspectul viscos și inform de pastă compactă a unei unice materii“ (*I.ir.*, p. 38).

Estomparea conturului, benefic și în cazul golului (golul limitat nu este agresiv), amenință lumea și ființa cu revărsarea haotică a substanței, întrucît „rigiditatea profilului“ lucrurilor și oamenilor este ultimul prag în calea dezordinii: „... lumea se subțiasse straniu. Conturul obiectelor mai exista încă, dar acest firîșor care, la fel ca pe un desen, înconjoară o casă pentru a face din ea o casă, sau stabilește profilul unui om, conturul acela... abia de mai ținea în limitele lui materia gata să se prăbușească“, „să se lichefieze într-o materie uniform de tulbure și de cenușie“ (*I.c.*, p. 135).

Atunci cînd anularea conturului este asociată dematerializării, imaginea cîștigă limpezimi abstracte ca în spectacolul rețelelor „lichidelor

vitale" (*V.l.*, p. 68), a rețelelor „de singe și foc" ale pământului (*I.c.*, p. 214) sau ca în imaginea personajului transparent, în „haine de celofan" din orașul „specificităților" (*V.l.*, p. 114). Conturul golului, umbra sau rețeaua sînt imagini purificate de „lava" densă și amorfă a materiei și produc senzații coerente și limpezi: „... și eu în mijlocul ei, inedit, proaspăt, fără greutate și fără organe, ca o simplă linie a propriului meu contur" (*V.l.*, p. 79).

Proiectate pe fundaluri din ce în ce mai ample dar structurate/identice, imaginile nu se mai detașează, ci se integrează și se contopesc. Formula construcțiilor monocrome este înlocuită cu cea a imaginilor izomorfe. Valurile propriului singe sînt astfel integrate „riurilor, cascadeelor și cavernelor obscure de singe din atîția și atîția oameni" și reîntegrate lumii lichide de „sevă și clorofilă a plantelor și copacilor" pentru a fi apoi înecate în „rumoarea vînturilor și plescăitul valurilor oceanului și în curgerea riurilor și fluviilor din toată lumea", în „imensa clamoare a planetei noastre în spațiu" (*V.l.*, p. 68—69). Imaginea lumii lichide este generată de o viziune fluidă, ce alunecă de la un regn la altul, de la un registru la altul, uniformizînd multiformul. Aceeași viziune compactă, prin hiperbolica ei desfășurare, derulează și imaginea lumii proiectată în orizontalitatea umbrelor: „lanțul tuturor umbrelor de pămînt, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții". De la „omul negru", culcat ca un voal peste iarbă, se trece la umbrele vapoare și la păsările cuprinse în „umbra solitară, pierdută în spațiu, a rotunde noastre planete" (*I.ir.*, p. 37). Construite în straturi succesive, imaginile acestea ating o stranie armonie prin dilatarea uniformă și ritmică a spațiului.

Abstractizarea formei conduce uneori la fascinante construcții simbolice ca cea a orașului „specializărilor" (*V.l.*, p. 107). Spațiul este aici purificat de impropriu și accidental și dobîndește un contur ce mulează perfect substanța: poșta are forma unei cutii de scrisori, librăria, cea a unei călimări sau volum etc., iar ființele poartă amprenta concretă a preocupărilor, gîndurilor și obsesiilor lor. Coerența perspectivală a acestor imagini menține în ordine și formă materia vie și agresivă a lumii, printr-o riguroasă eludare a diversului și banalului.

Viziunea lui Blecher cunoaște însă arareori liniștea unor structuri ordonatoare, a căror nostalgie difuză o poartă lumea inutilităților (*I.ir.*, p. 36), pustietăților (*I.c.*, p. 307) și simulacrelor (*I.ir.*, p. 45, 52, 59). Imaginea „copacului" concentrează întreaga problematică a melancoliei unei lumi coerente și stabile; ea corespunde imaginii tabloului centrat și organizat. Copacul exprimă o existență și o viziune ce se refuză eroului-narator, „o categorie de lucruri din care eram menit să nu fac niciodată parte... În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi și amplu, plin de viață și de puritate. Eu eram menit să rămîn veșnic în marginea lui, îmbîcsit de întuneric și de slăbiciuni de leșin" (*I.ir.*, p. 103). Aceeași semnificație o poartă imaginea „capului" din timpul halucinațiilor declanșate de boală; figura aceasta

pare, pentru un moment, să dea sens și stabilitate existenței: „Viața capătă atunci un sens precis, adevărat... Capul era odihna și beatitudinea mea, a mea personală. Poate că dacă ar fi aparținut lumii întregi s-ar fi întâmplat o cumplită catastrofă. Un singur moment de fericire deplină ar fi fost capabil să încremenească lumea pe veci.“ Dar nu printr-o stabilitate în exces se dezorganizează lumea lui Blecher, ci prin reversul ei, ce îmbracă formele diverse ale pulverizării sau lichefierii substanței. Imaginii unei „vieți sigure și bine definite“, verticale și viguroase, i se opune cea dezarticulată și diformă a unei materii în „prea mult“ sau „prea puțin“, a unei priviri de „prea departe“ sau „prea aproape“, a unei structuri în „prea plin“ sau „prea gol“ (*I.ir.*, p. 103). Rarefiată sau densificată, lichidă sau pietrificată, lumea lui Blecher se împregnează de această absență a măsurii. Obiect sau „mai puțin decât obiect“, în lucruri sau „dedesubtul lucrurilor“ (*I.c.*, p. 301) ființa nu este niciodată „copac“, niciodată viață viguroasă și verticală, ci „copac rupt“, „păpușă de cîrpă“ (*I.c.*, p. 129), iar sub privirea ei, lumea nu mai are „nici rețea, nici contur, nici subiect“ (*V.l.*, p. 71).

O formă acută a dezintegrării viziunii este pulverizarea imaginii în suprafețele discontinue și dispersate ale unui spațiu-agregat: „Îmi lipsea legătura lor vitală, firul acela care să-mi dea senzația că totul e încheșat și că eu trăiesc tot ceea ce se petrece în jurul meu. Era mai puțin decât a asista la ceva, era ca și cum bucăți de realitate cădeau pentru o clipă în odaie și apoi se evaporau...“ (*V.l.*, p. 23) sau „aceeași discontinuitate există în lumea aceasta în care stau cufundat cînd scriu, ca și în claritatea aceea a zilei în care se petrec bizarele și melancolicele fapte din vis. Mai mult melancolice într-adevăr decât bizare și mai mult neinteligibile decât halucinante, așa cum este tot ce fac și tot ce se întâmplă în viața mea“ (*V.l.*, p. 30). Incoerența este datorată incapacității de a cuprinde și de a cadra enorma diversitate a realului. Lumea formelor incongruente nu mai cuprinde fluidul unificator caracteristic spațiului-sistem, iar evenimentele, ființele și obiectele se înșiră dispersat și haotic, realizînd o imagine a spațiului-agregat: „În grădină o pasăre a zburat și a străbătut distanța dintre două crengi, și vîntul a suflat și o frunză s-a legănat, un cărucior de copil a trecut pe stradă cu un mic scîrțîit de roată, copilul a scîncit, un instrument ascuțit și strident a pătruns într-un corp tare, stolerul de peste drum a bătut într-o bucată de lemn, o vacă a mugit prelung... și mi-e imposibil să urmăresc tot ce se petrece în jurul meu, aici lîngă mine“ (*V.l.*, p. 70).

Perspectiva unificatoare încearcă încă o dată să anuleze diversitatea lumii, concentrînd privirea asupra unui singur element, dar materia irumpe tumoral în aglomerări izomorfe: „grămezi de mișcări și de fapte și de oameni“ (*V.l.*, p. 70), grămezi de gunoaie (*V.l.*, p. 127, 140; *I.c.*, p. 237, 247), de obiecte și trupuri bolnave (*V.l.*, p. 139), de flori și pești (*V.l.*, p. 80), de cărnuri (*I.ir.*, p. 69), aglomerări de sunete (*I.c.*, p. 268), de acțiuni sau mișcări (*I.c.*, p. 236, 246). Formele melodice ale materiei (florile, *V.l.*, p. 221), cele dense și mate (obiectele de lemn), emanațiile

ei sonore, multiplicat haotic redau încă o dată infinita și absurdă diversitate a unui real căruia i se refuză acum până și monotonia structurilor izomorfe. Aspectul unei „exacte banalități“ (*Lir.*, p. 11), „aspectul comun al lucrărilor“ (*Lir.*, p. 108, 161) de joacă toate strategiile prin care privirea a încercat să-l reducă: „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei, în mijlocul căreia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac... Pentru întâia oară îmi simțeam capul strins puternic în scheletul craniului. Îngrozitor și dureros prizonierat...“ (*Lir.*, p. 110). Eroul este nu numai prizonierul materiei („Materia brută — în masele ei profunde și grele... — ori în formele ei cele mai neînțelese... m-a ținut întotdeauna, închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om“, (*Lir.*, p. 36), ci și al propriei sale viziuni, care dezarticulează imaginile ființei și lumii, supuse unor „bizare“ aventuri.

Spre forma supremă și atroce a dezagregării — „noroiul“, „pasta“ — conduce atât densificarea aerului într-o „curgere cleioasă“, cât și lichifierea materiei. Dacă rarefierea apare de obicei ca formă superioară a metamorfozelor lumii, fiind semn al epurării și desprinderii din amorf, avatarurile ultime sînt exprimate prin imaginea lichidului viscos, semn al degradării organice a lumii („... noroiul intră în odăi triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmice. îl vedeam bine întinzîndu-se pe pereți, urcîndu-se pe oameni, suind scările și încercînd să escaladeze sîriul“) și ființei („... în lume nu există nimic în afara noroiului. Ceea ce luam drept durere nu era în mine decît un slab colcăit al lui, o prelungire protoplasmică modelată în cuvinte și rațiuni“). (*Lir.*, p. 115), sau „Aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de mușchi, jupuită pînă la noroi“. (*Lir.*, p. 89). Tragica experiență existențială pe care romanele lui M. Blecher o desfășoară, culminează în momentele de criză prin imaginea unei lumi în care „lava“ materiei „infesta aerul, irupînd în el cu abcese închistate ale pietrelor, cu scobiturile rănite ale copacilor...“ (*Lir.*, p. 79). Viziunea se concentrează acum spre zonele profunde și secrete ale spațiului, privirea trece dincolo de cavernele și „abcese“ suprafetei, spre substanța amorfă, densă, immanentă, a lumii. „Pasta de uniformă banalitate“ nu este decît emergența acestei structuri larvare, iar existența individuală, „o infirmitate în plus“ în „pasta de evenimente a lumii, amorfă în totalitatea ei și indistinctă. Este pustietatea întîmplărilor din lume care înconjoară orice viață, și orice viață rămîne singuratică și izolată în acest deșert de fapte care merou

² Edițiile folosite sînt: *Întîmplări în realitatea imediată* (*Lir.*). *Inimi cicatrizate* (*Lc.*), antologie și prefată de Dinu Pillat. Ed. Minerva, București, 1970 și *Vizuina luminată* (*V.L.*), Ediție întocmită și cuvînt introductiv de Sașa Pană, Ed. Cartea Românească, București, 1971.

și mereu se petrec" (V.L., p. 71). Pustiul apare la Blecher nu ca imagine a absenței și golului, ci ca expresie absolută a unui continuum amorf. Pragurile cele mai înalte ale acestei pustiiri de relief și contur, de viață și devenire, le ating imaginile grotești ale topirii simulacrelor (*Lir.*, p. 45), cele ale putrefacției realului însuși (*L.c.*, p. 145; V.L., p. 125, 144) sau ale căderii în gol (V.L., p. 27—28).

De la deformarea și răsturnarea perspectivei, prime simptome ale dezagregării viziunii, textele lui M. Blecher parcurg avatarurile imaginii artei contemporane — emergența oniricului sau halucinantă suprasaturare de concret a imaginii suprarealiste, fragmentarismul manifest și ambiguizarea cubistă a conturului, monotonia studiată a fundalurilor monocrome suprematiste sau agresivitatea „informalului” tașist — avataruri prelungite și modulate de proza contemporană.

Ion Șeuleanu, *Poezia Populară de Nuntă*, Ed. Minerva, București, 1985, Pp. 221.

This recent study of one of the richest domains of Romanian folklore has deservedly been hailed within that East European country as marking a milestone in the field of Romanian folkloristics. The author, professor of folklore at the Universitatea „Babeș-Bolyai” in Cluj-Napoca, takes dead aim at the problem of weaving together two different threads of indigenous folklore scholarship, what might be called „literary-aesthetic” and „descriptive-ethnographic,” through the warp of an anthropologically-informed commitment to social-cultural analysis. In terms of achieving this specific goal, in illuminating the meaning and significance of Romanian wedding poetry, the book is an unqualified success.

In a long first chapter devoted to a critical review of prior studies of this subject, Șeuleanu articulates the contributions of those various scholarly traditions in Romania. He pays special homage to B. P. Hașdeu founder of the first genuine school of Romanian folklore at the end of the 19th century, and to S. Fl. Marian, whose *Nunta la Români* long served as the standard work on the Romanian folk wedding. In their work, Șeuleanu sees in undeveloped form the „organic” and „contextual” vision of folklore that his own generation of folklorists has worked so hard to refine.

The author carries this nucleus to a second chapter in which he constructs a broad and balanced perspective for analyzing wedding poetry. In his typically synthetic fashion, Șeuleanu draws upon both important currents in western anthropological thought (expressed in works of scholars as diverse as Lucy Mair and Claude Lévi-Strauss) and the considerable strengths of 20th century Romanian scholarship. In terms of the latter he cites the great contributions of the interwar „sociological school”, whose members (such as H. H. Stahl and Traian Herseni) them-

selves carried out rigorous ethnographic studies of Romanian rural communities using a sophisticated and integrated concept of culture. As the author makes clear, though, he and other members of the „new generation” of Romanian folklorists (including, among others, Mihai Coman, Pavel Ruxăndoiu, Nicolae Constantinescu, Ion Cuceu, A. J. Olteanu) owe a special debt to Dr. Mihai Pop, who effectively brought his students of the '60s and '70s into contact with those Western intellectual developments: the „functionalist” heritage, semiotics, structuralism, symbolic anthropology — and encouraged their application to Romanian materials.

The clear reflection of this can be seen in Șeuleanu's central characterization of the entire wedding „process” as the unfolding of a complex rite of passage of great collective, familial, and psychological significance. This recognition of the events' several levels of meaning and relevance, as well as their syntagmatic structure, is lucidly drawn into his later analysis of the poetic texts.

After providing a general overview of the place of the repertoire of wedding poetry in the ceremonial and artistic life of the village community, Șeuleanu moves to a piece by piece analysis of the different poetic expressions in ordered sequence: the „calling” of guests to the wedding, the lyrical songs accompanying the groom's ritual shaving, the bride's song of separation, the several different „orations”, and finally the variety of „shouted verses”. In each case the author underscores the linkage between content, textual aesthetics, and the immediate context of folkloric performance, seen, again, in terms of the unfolding of the entire wedding process. Texts are scrutinized closely to demonstrate the sometimes subtle, sometimes bold differentiation in character among the various expressions, differences tied to such variables as the identity of the performer(s), the mood and „intent” of the given moment, the nature of the

audience. The „shouted verses of the dance“ (*strigături de joc*), for example, are directly contrasted on all of these points with the „wedding shouted verses“ (*strigături de nuntă*), revealing their important functional differences in the context of the wedding.

Șeuleanu makes it clear that the wedding with the bride at its center, is an event for fundamental importance to the life and maintenance of the village community. Accordingly, he places special emphasis on the functioning of much of the oral arts as an expression and reinforcement of social norms and expectations, the voice of the collectivity presenting approved models for behavior. Yet the author, recognizing the complex social dynamics of the real village community, also calls to our attention the other voices being raised (and other interests being asserted) in the texts: those of the couple's immediate families (necessarily engaged in a relationship of both alliance and conflict), those of the unmarried young women and their male counterparts, and even within the constraints of their role as paragons of the community, those of the brides themselves.

In spite of its author's anthropological commitment, *Poezia Populară de Nuntă* will likely appear to have a literary and text-bound character to the fieldwork-oriented American anthropologist/folklorist. The analysis, however insightful, is indeed rarely linked concretely to any specific village context, to particular people and events. The social-sacral-ceremonial functions so neatly laid out in chapter two remain general and abstract, assumed to hold true across a wide range of historical and regional variation. As a result, there is a distinctive absence of ethnographic immediacy in this book. The author's dependence upon texts and descriptions drawn from the works of other Romanian scholars, many of whom were little interested in the

questions he poses, puts severe limits on the „thickness“ of his own description. Although an intriguing portrait is painted of the place of the wedding within the Romanian village, its colors are muted, lacking the vibrancy and illumination that a greater dependence on his own considerable field research would have provided.

Also potentially troubling to American and Western European scholars is the absence of many comparative and historical framework for the understanding of Romanian wedding poetry. Although Șeuleanu confidently considers problems of regional variation within Romania, he makes no attempt to breach essential issues of intercultural dynamics. The complex history of this area of Europe, with its abundance of ethnic and political entanglements influencing the form and structure of the „village context“, is essentially bracketed out. The reader is thus left with the soothing, if much too simple, image of a uniquely Romanian assemblage of folk tradition, touched by the forces of history only in terms of a gradual breaking down of a unitary and primordial cultural pattern.

Yet *Poezia Populară de Nuntă* must itself be understood within the context of contemporary Romanian scholarship, in terms of dominant concerns and genuine restraints. Read in this light, it can and should be appreciated as a significant and ground-breaking effort. One must hope Professor Șeuleanu's valuable study, rich in both theoretical suggestions and methodological implications, will help spur contemporary Romanian scholars to study Romanian social and cultural realities in ever greater depth and breadth, and to communicate their discoveries in ever greater clarity and authenticity to an international audience eager to learn more.

JOEL MARRANT



Tiparul executat la Imprimeria ARDEALUL Cluj-Napoca
B-dul 22 Decembrie nr. 146 Cd 110

In cel de al XXXVI-lea an (1991) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filosofie (semestrial)
sociologie-politologie (semestrial)
psihologie-pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)

In the XXXVI-th year of its publication (1991) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
philosophy (semesterily)
sociology-politology (semesterily)
psychology-pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)

Dans sa XXXVI-e année (1991) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie-politologie (semestriellement)
psychologie-pédagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)

43 871

LEI 200