

P.506

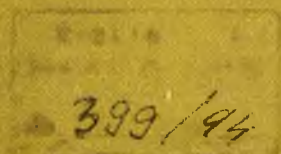
STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1-2

1992



CLUJ-NAPOCA

REDACTOR ȘEF: Acad. prof. I. HAIDUC

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI: Prof. A. MAGYARI, prof. A. MARGA, prof. I. A. RUS

COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: Conf. M. BÎRCILĂ, 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. LAZĂR (secretar de redacție), lector E. POPESCU

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1-2

 Redacția: 3400 Cluj-Napoca, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 11 61 01

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — TARTALOM

DOCTOR HONORIS CAUSA

- Un mare lingvist contemporan (M. BOCILĂ) 3
 R. COȘERIU, Principiile lingvisticii ca știință a culturii 5

STUDIA LITTERARIA

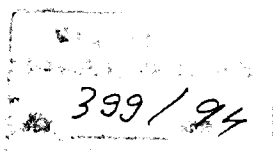
- J. RUDHARDT, Le statut du mythe d'après le préambule de la theogonie hésiodique 13
 D. BURLACU, Titu Maiorescu și critica dogmatică ● Titu Maiorescu et la critique dogmatique 23
 V. FANACHE, „Tablourile” lui Bacovia ● Les „Tableaux” de Bacovia 33
 I. COZEA, Biografie și viață „artistă” în creația Olgăi Caba ● Biography and “Artist” Life in Olga Caba's Work 43
 C. MUNTEANU, Sentimentele familiale în proza lui Marin Preda ● Domestic feelings with Marin Preda's prose 57

STUDIA LINGUISTICA

- I. BACIU, Ellipses solidaires ● Solidary Ellipsis 69
 C. MILĂȘ, Neologismul între uzaj și sistem ● New words between usage and system 73

DIDACTICA

- A. VIEHMANN, Tehnica jocului și a simulării în predarea limbii române ca limbă străină ● Le jeu et la simulation comme techniques dans l'enseignement du roumain-langue étrangère 83
 V. MIHĂESCU, O abordare semantică a adjectivelor. Sugestii pentru predarea acestora la studenții străini ● Les adjectifs dans l'enseignement du roumain-langue étrangère: une approche sémantique 89
 M. GOGA, Proprietăți pentru o prelucrare a pronumelui reflexiv la studenții străini ● Comment peut-on enseigner le pronom réfléchi aux étudiants étrangers 97
 A. STANCIU, Paremiile într-un curs practic de limbă română pentru studenții străini ● Parenies in a Romanian Practical Course for Foreign Students 103



P. OȘIANU, Intensitatea comparativă și noncomparativă într-un manual de limba română pentru studenți străini ● Approach of Comparative and Non-Comparative Intensity in a Romanian Language Textbook for Foreign Students .	109
M. PENTTINEN, Soumaa ulkomailla ● Predarea limbii finlandeze în străinătate	115
I. DRĂGOTOIU, Probleme ale învățămîntului și educației în atenția lui Liviu Rebreanu ● Teaching and Educational Problems in Liviu Rebreanu's Attention . . .	119

MISCELLANEA

Creația eminesciană și universul folclorilor românești (DUMITRU POP)	127
Gondolatok egy nem mindennapi könyvről (MÁTÉ GÁBOR)	129
Făt-Frumos din lacrimă (Bel-Enfant de la larme) conte éminesceien — quelques remarques (ION ȘEULEANU)	131
Langue française (LIGIA—STELA FLOREA)	133

LIBRI

Liana Pop, Le roumain avec ou sans professeur. Romanian with or without a teacher (VICTORIA MOLDOVAN)	135
Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch, textes réunis par Marianna Lederer (MANUELA CHIEȘCHEȘ)	135
Annie Mounerie, Le français au présent. Grammaire. Français langue étrangère (LIANA POP)	137
José Ma Folgar de la Calle (coordinator), María Dolores Gómez, María Jesús Pérez, María IL Requeijo, Gramática española para extranjeros (ILEANA MUREȘANU)	137
Catherine Barnous, Évelyne Sirejols, Entraînez-vous. Grammaire. Exercices niveau débutant (ILEANA MUREȘANU)	138
Anuarul Arhivel de Folclor, VIII—XI (1987—1990), (ELENA PLATON) .	139

DOCTOR HONORIS CAUSA

UN MARE LINGVIST CONTEMPORAN

Profesorul Eugenio Coseriu, de la Universitatea din Tübingen, și-a dobândit un loc cu totul privilegiat în cadrul lingvisticii contemporane. Pentru a atesta prestigiul de care se bucură acest mare savant ar fi suficient să ne referim la alegerea sa în fruntea unor organisme și foruri științifice internaționale (cum sînt : Societatea de Lingvistică Europeană, Societatea de Lingvistică Romanică, Asociația Internațională a Cercetătorilor din Științele Umane Moderne), la alegerea sa ca membru sau membru de onoare în prestigioase academii de știință din diverse țări (Germania, Italia, Spania, Norvegia, Brazilia, Moldova, România și al Academiei Europene din Londra), la titlul de *doctor honoris causa* care i-a fost decernat de circa 15 universități din mai multe țări ale lumii ș.a.

Acest prestigiu se întemeiază, firește, pe ampla difuzare și recunoaștere a operei sale științifice, care a fost tradusă în numeroase limbi (germană, spaniolă, portugheză, italiană, japoneză, engleză, rusă, franceză, finlandeză, cehă, greacă, coreeană, română). O dovadă elocventă a considerației cu care este înconjurată această operă, în comunitatea științifică internațională, o constituie, între multe altele, impozantele culegeri de studii omagiale dedicate Profesorului Eugenio Coseriu, care întrunesc (într-un mod fără precedent în acest domeniu) 9 volume de cca 4300 de pagini, înmănușind colaborările a 240 de cercetători (lingviști, filosofi, istorici și critici literari) din peste 25 de țări ale lumii.

Cu toate acestea, evaluarea contribuției și a adevăratei semnificații a operei lui Eugenio Coseriu în domeniul lingvisticii și, în general, al științelor umane contemporane este, încă, departe de a fi încheiată. Multe din exegezele de pînă acum (de la cea a britanicului N.C.W. Spence, pînă la cea a lui I. Iordan, fostul său profesor de la Iași) înclină să definească aportul specific al operei coseriene prin contribuția acesteia la realizarea unei „sinteze” (sau „medieri”) teoretice între principalele direcții antitetice din lingvistica secolului nostru. Alți exegeți eminenți (între care germanii H.H. Christman și J. Albrecht, cehul J. Šabršula, finlandezul L. Seppänen, japonezii T. Miyasaka și T. Kamei) relevă, cu dreptate, subdomeniile și zonele problematice majore în care învățatul nostru și-a adus o contribuție originală și de importanță decisivă.

După înțelegerea noastră, evaluarea globală a operei Profesorului Eugenio Coseriu va trebui să ia în considerare însă, la un nivel mai aprofundat, și impactul acesteia asupra inșei fundamentelor teoretice pe care s-a clădit „știința pilot” a domeniului umanist al secolului nostru. Împăr-

tășim, astfel, convingerea că, prin aportul temeinic al savantului român de la Tübingen, se prefigurează, de fapt, o mutație radicală a orizonturilor actuale ale lingvisticii și o reîntemeiere a acestei discipline pe baze de principii net consolidate.

„Principiile lingvisticii ca știință a culturii” apar, acum, pentru prima oară, elaborate în mod coerent și sistematic. În filigranul prezentării lor într-o formă extrem de simplă și de accesibilă se pot descifra, dacă nu ne înșelăm, semnele acelei adevărate și profunde „r e v o l u ț i i ” a disciplinei lingvistice, cu consecințe incalculabile pentru evoluția ulterioară a întregului domeniu al științelor umane.

MIRCEA BORCILĂ

PRINCIPIILE LINGVISTICII CA ȘTIINȚĂ A CULTURII

EUGENIO COSERIU

Dacă vorbim de principiile lingvisticii ca știință a culturii, înțelegem, prin aceasta, principiile lingvisticii la care vrem să contribuim, principiile care ne călăuzesc și ne-au călăuzit pînă acum în cercetare, principiile pe care am încercat să le aplic în tot ce am putut realiza pînă astăzi.

Aceste principii sînt foarte puține, sînt numai cinci și sînt principii simple, dar după părerea mea aceste cinci principii, cu corolarele lor, sînt fundamentale.

1. Principiul obiectivității. Primul principiu este un principiu care depășește lingvistica și toate științele, fiindcă se aplică, explicit sau implicit, de către toate științele. Este vorba de principiul obiectivității, datorită căruia orice știință prezintă sau tinde să prezinte obiectul în obiectivitatea sa, așa cum este el *ca obiect*. Acest principiu a fost formulat de Platon, în dialogul despre „*Sofist*”, cu celebra formulă $\tau\acute{\alpha} \acute{\omicron}\nu\tau\alpha \acute{\omicron}\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$, i.e. „a spune lucrurile așa cum sînt”. Spunea, acolo, Platon că aceasta este trăsătura caracteristică, esențială, a *logosului adevărat*: $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota \delta\grave{\epsilon} \acute{\omicron} \mu\acute{\epsilon}\nu \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\acute{\eta}\varsigma (\lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\varsigma) \tau\acute{\alpha} \acute{\omicron}\nu\tau\alpha \acute{\omicron}\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$, pe cînd *logosul* neadevărat spune lucrurile cum *nu* sînt sau cum sînt numai dintr-un punct de vedere sau cum au fost sau cum sînt numai într-un moment determinat ș.a.m.d..

S-ar părea că este principiul cel mai simplu și mai ușor de aplicat: ne uităm la lucruri, le examinăm și le descriem așa cum sînt. În realitate, este principiul cel mai greu de aplicat, fiindcă nu vedem niciodată lucrurile în toate contextele lor, în toate conexiunile lor și nici măcar în toate conexiunile lor necesare; tindem deci să parțializăm, tindem să considerăm lucrurile în sine așa cum sînt lucrurile văzute dintr-o anumită perspectivă și de multe ori uităm să spunem — ceea ce ne-ar putea salva în știință! — că e vorba de o viziune dintr-o anumită perspectivă și cu anumite limitări care nu pot fi eliminate, nu pot fi ignorate.

Ce înseamnă însă principiul obiectivității, sau „a spune lucrurile așa cum sînt”, pentru o știință ca lingvistica?

Dacă în general acest principiu se aplică tuturor științelor și dacă, din acest punct de vedere, știința oricum e universală în fiecare caz — chiar dacă te-ai ocupa de detalii, de lucrurile cele mai particulare —, fiindcă e vorba de universalitatea lucrurilor ca atare, în cazul lingvisticii acest principiu al obiectivității, implică [și] un al doilea principiu, cel al umanismului.

2. Principiul umanismului. Acest principiu e impus de faptul că în lingvistică este vorba de un obiect care este o activitate liberă, o activitate a omului, și anume o activitate liberă în sensul filosofic al acestui cuvînt — adică o activitate al cărui obiect e nesfîrșit, e infinit. E vorba deci de o ac-

tivitate permanent creatoare, într-o măsură oarecare, o activitate ca activitatea artistică sau ca cea religioasă sau ca cea științifică și filosofică. Este vorba adică de o activitate de genul celeia pe care o numim *cultură* sau, uneori, spirit — spiritul nefiind, în realitate, altceva decît această activitate de creație ca atare, adică *enérgeia* ca atare, care se realizează în aceste forme istorice pe care le numim, ca forme concrete, realizate în istorie, *cultură*. Spiritul este activitatea și înseși aceste forme realizate de activitate sau activitatea însăși realizată în istorie, i.e. cultura. Între toate aceste forme, una dintre ele și forma fundamentală — ceea ce nu putem discuta mai îndelung aici — este tocmai *limbajul*.

Ce înseamnă principiul umanismului pentru lingvistică și, în realitate, și pentru celelalte științe ale culturii?

Mai întii de toate, acest principiu înseamnă că, în aceste științe, nu avem nevoie de ipoteze, fiindcă nu avem nevoie de ceva pe care să-l punem „dedesubtul faptelor”, pentru a le putea interpreta. Aceasta deoarece, aici, faptele le cunoaștem într-un fel prin ceea ce se poate numi „*știința originară*” sau chiar „*știința originară*”, în sensul lui Husserl, adică prin acea cunoaștere pe care omul o are despre sine însuși și despre tot ceea ce face ca subiect creator și liber. Această cunoaștere este, fără îndoială, intuitivă, dar ea este tocmai baza și punctul de plecare pentru fiecare știință a culturii, deci și pentru lingvistică. De aceea, de la începutul activității mele, am vorbit tocmai de intuiția subiectului vorbitor. Atunci cînd, mult mai tirziu, s-a început să se vorbească, în lingvistică, și în America de Nord, despre „intuiția subiectului vorbitor”, aceasta nu era, în realitate, aceeași „intuiție originară” la care mă gîndisem eu și s-a văzut că ea nu putea servi, de fapt, ca bază, fiindcă se confunda știința originară intuitivă a vorbitorului cu o știință deja reflexivă a vorbitorului *ca lingvist*, a vorbitorului care vorbește despre limbă, — pe cînd acea intuiție la care mă refeream eu era intuiția care se arată în activitatea de a vorbi și care are numai această justificare: „așa se spune în limba mea”, nimic altceva (aceeași intuiție care se arată „și” în interpretare, în înțelegere și în acceptarea sau respingerea fără alte motivări a vorbirii altora).

Aceasta înseamnă că, în lingvistică și în alte științe ale culturii, plecăm de la ceea ce știu deja vorbitorii ca vorbitori și încercăm să justificăm, să explicăm intuiția care e la baza activității vorbitorilor înșiși. Într-o formulare care, uneori, a părut (unora) paradoxală, spuneam, și susțin și astăzi, că limbajul nu funcționează prin și pentru lingviști, ci prin și pentru vorbitori. Ca lingviști nu trebuie să uităm niciodată acest lucru! Lingvistul trebuie să plece deci de la vorbitor sau chiar de la sine însuși, dar ca vorbitor, ca subiect de limbaj. Spus într-o formă mai generală, în lingvistică — și în celelalte științe ale culturii — e vorba de această trecere de la ceea ce este „*bekannt*”, adică „cunoscut intuitiv”, în sensul lui Hegel, la ceea care să fie „*erkannt*”, adică „cunoscut în mod justificat, *cu bară* sau *intenciat*”. De aceea am întrebuințat de multe ori această formulă a lui Hegel — „trecerea de la *bekannt* la *erkannt*” — sau am încercat să situez lingvistica în cadrul distincțiilor de grade ale cunoașterii la Leibniz. În *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), Leibniz vorbește despre cunoașterea ca

știință, deci *cognitio adequata* a ceea ce este la vorbitor o *cognitio confusa*, adică o cunoaștere cu totul clară (căci „confusa”, la Leibniz, nu se opune lui *clara*), însă care nu are justificare. Ceea ce trebuie să facă lingvistul, în schimb, este să justifice această cunoaștere intuitivă.

La acest principiu se va putea obiecta: „Bine, principiul în cauză este, fără îndoială, valabil pentru tot ceea ce este universal, dar nu putem cunoaște, prin știința originară pe care o avem cu privire la noi înșine, datele istorice, de exemplu, din trecut. Nu putem cunoaște faptele particulare, nici cele de astăzi. Nu putem învăța, prin știința originară, japoneza de exemplu”. Fără îndoială, așa este. Știința originară se aplică numai la ceea ce este universal. Adică, prin știința originară înțelegem ce este limba, care este funcția limbii, ce este o unitate lingvistică, dar nu vom ști care este [funcția sau unitatea respectivă] în fiecare caz. Însă tocmai de aceea și în interpretarea faptelor particulare, și în interpretarea faptelor istorice, aceeași știință originară pe care o are omul cu privire la el însuși constituie baza interpretării. Se crede, de multe ori, că interpretarea istorică, de ex., a faptelor este o interpretare care n-ar trece prin subiect și prin această intuiție a subiectului. În realitate, fiecare interpretare în acest domeniu — unde nu avem alte ipoteze decât pe acelea pe care le putem gândi noi cu privire la noi înșine — este o explicație *din punctul meu de vedere*. Prin acest proces hermeneutic, extrem de greu, ne asumăm personalitatea și condițiile istorice ale persoanelor de care vorbim, ca să justificăm faptele lor, să ne întrebăm pe noi înșine ce am fi făcut noi în aceste condiții și de ce noi am fi făcut în aceste condiții același lucru. Un filosof englez, care a fost câțiva timp destul de uitat, din cauza unei orientări diferite a filosofiei în Anglia, dar care în ultimii ani e din ce în ce mai prețuit — Collingwood —, zice că atunci când ne întrebăm de ce l-a ucis Brutus pe Cezar, în realitate ne întrebăm de ce eu — în condițiile istorice din timpul lui Brutus și Cezar — l-aș fi omorât pe Cezar. Nu numai că așa *trebuie* să facem, zice Collingwood, ci așa *face*, într-adevăr, orice istoric, chiar dacă el crede că nu [face astfel]. Deci și în istorie — fiind vorba însă de o interpretare tot sincronică — se reconstruiește toată situația în măsura posibilităților și ne întrebăm: „în această situație de ce aș fi făcut eu asta sau asta”. Tot așa [procedăm și] pentru explicarea schimbărilor lingvistice. În realitate, întrebarea este aceeași: *de ce aș fi adoptat eu acest lucru?* Se înțelege că trebuie să arătăm, să dovedim că într-adevăr așa este, să avem argumente pentru asta. Faptul că aceste argumente sînt, uneori, greu de găsit, nu înseamnă că putem aplica altă metodă, că am putea ajunge la rezultate mai valabile cu ajutorul unei alte metode. Cum spuneam undeva, tocmai vorbind de aceste interpretări în istorie, fără îndoială, interpretarea estetică a unui roman poate prezenta anumite riscuri, dar asta nu înseamnă că în loc de interpretarea estetică putem citări romanele pentru a le stabili valoarea; fiindcă această citări nu are absolut nimic de a face cu valoarea estetică. Și susțineam că tocmai exactitatea științelor umane, a științelor culturii, depinde de acest *știut originar*, de ceea ce omul știe cu privire la sine însuși.

Există mai multe corolare ale principiului umanismului. Nu putem vorbi de toate, însă unul ni se pare cu totul fundamental. Este vorba de *uni-*

teia permanentă -- în lingvistică și în alte științe ale culturii, însă în lingvistică în mod particular, fiindcă aici au existat atâtea devieri — *între teorie și studiul empiric*.

Nu are nici un sens, dacă aici plecăm de la ceea ce este *bekannt*, să construim teorii independente de fapte și să se spună, cum s-a spus uneori, că dacă teoria nu se aplică realității, *tant pis pour la réalité*; nu, de vină în acest caz, este, oricum, teoria și nu realitatea. Filosoful spaniol Ortega, vorbind despre această aberație, a teoriilor inaplicabile, spunea: „Una teorie que no se aplica no es una teoría, es una estupidez”.

Și pentru fapte, aceasta înseamnă același lucru: nu există, în realitate, studiu empiric fără o teorie, cel puțin intuitivă, la bază. Un studiu empiric bine făcut, bine realizat, este deci și o contribuție la teorie, așa cum teoria este întotdeauna teorie a faptelor, teoria nefiind altceva decât recunoașterea universalului în particular, în concret. Și printre multe lucruri pe care le-am învățat de la Hegel, acesta este poate cel mai important din punctul de vedere pragmatic, al cercetării: faptul că teoria este viziunea universalului în faptele ineseși și nu în afara faptelor, nu construcție de modele abstracte care apoi se aplică.

3. Principiul tradiției. Dacă baza studiului lingvistic rezidă de fiecare dată în acest *știul originar*, în această *cunoaștere originară*, aceasta înseamnă că și alți oameni, ca toți oamenii, pot fi — într-un sens — lingviști, cel puțin lingviști începători; aceasta, desigur, dacă vor să treacă de la intuiție la reflexivitate. De aici derivă al treilea principiu — *principiul tradiției*.

Eu nu fac nici o deosebire între „lingvistica modernă” și „lingvistica tradițională”, „veche”, „preștiințifică”, cum s-a spus de multe ori. În toată tradiția găsim aceste treceri de la intuiție la reflexivitate, care fără îndoială au neajunsurile lor istorice și, de multe ori, metodologice, dar asta nu înseamnă că trebuie să le respingem și ca idei, ca propuneri de soluții, dacă sînt într-adevăr, în acest sens, *autentice*.

Spunea Menéndez Pidal, alt lingvist de la care am învățat mult (tot ca atitudine): „en la cultura lo primero es la tradición, e dentro de la tradición lo nuevo y lo revolucionario”, i.e. „*cultura este mai întâi tradiție, iar în această tradiție este faptul nou și revoluționar*”. Exact același lucru se aplică, se înțelege, și obiectului, în cazul acesta obiectul cultural care este limbajul / limba: limba este mai întâi de toate tradiție, iar noutatea este uneori primul fapt de limbă revoluționar în cadrul tradiției.

Accasta ne ajută să înțelegem *schimbarea lingvistică*, ceea ce s-a numit „*evoluția limbilor*”, ca o schimbare internă, datorată unui dinamism intern al limbilor, care nu sînt în realitate sisteme statice, de lucruri deja create, făcute, ci sisteme de virtualități, sisteme de procedee pentru a vorbi și nu numai sisteme vorbite. Aplicînd acest principiu la o limbă în particular, putem spune că limba română nu este numai limba română realizată pînă acum în texte, ci este limba română cu posibilitățile ei, deci tot ce se poate prezenta în viitor ca limbă română, pe baza aceluiași virtualități, aceluiași posibilități.

Acest principiu are și o aplicație importantă cu privire la corectitudinea limbii ș.a.m.d. : este corect tot ceea ce este bine făcut și e necesar pentru în anumite necesități sau condiții expresive.

Spuneam că principiul tradiției se aplică obiectului și se aplică și științei obiectului, deci se aplică și la istoria lingvisticii. De aici provine interesul meu particular, care nu s-a înțeles uneori, pentru istoria lingvisticii și punctul de vedere pe care l-am adoptat în istoria lingvisticii : adică, să văd în fiecare caz ce a fost productiv, care a fost intuiția adevărului obiectiv și ce a putut fi preluat și a putut fi obiectiv dezvoltat. Asta, de la Aristotel până la Humboldt și mai departe, în fiecare caz. Această activitate „a mea” se baza pe o încercare de a înțelege toată lingvistica și toată filosofia limbajului din trecut ca activități care prezintă aceleași probleme. Această premisă a mea depinde de încrederea mea nemărginită în om și posibilitățile lui : e premisa după care oamenii au fost întotdeauna inteligenți și deci, dacă s-au întrebat în mod sincer și autentic ce este cutare sau cutare lucru, atunci au încercat să dea și soluții care pot fi cel puțin parțial valabile. Iar dacă n-au reușit să dea soluții valabile în întregime, ceea ce trebuie să facem în istorie, în istoria unei discipline, ca, în general, în interpretarea unei științe sau în interpretarea interpretărilor, este să căutăm simburile de adevăr, în loc să criticăm ceea ce este greșit, ceea ce e caduc, ceea ce nu a avut nici o urmare și nici nu putea avea nici o urmare. E bine să semnalăm și să înțelegem neajunsurile, dar această activitate de a semnală neajunsurile este cu totul neproductivă pentru progresul științei. Pentru progresul științei este productiv tocmai să vezi, în ciuda momentului istoric și în ciuda neajunsurilor datorate condițiilor istorice, care este totuși intuiția adevărată, care este totuși simburile de adevăr conținut într-o teorie, într-o explicație, într-o interpretare.

4. Principiul antidogmatismului. Această înscamă [să recunoaștem] cu privire la diferitele lingvistici, la diferitele puncte de vedere asupra lingvisticii, asupra limbajului, un al patrulea principiu -- *principiul anti-dogmatismului*.

Uneori a fost interpretat ca un fel de opțiune eclectică a mea faptul că eu am încercat să găsească de fiecare dată ce e bine în fiecare teorie, în fiecare descriere, și să aleg tocmai ceea ce era, după părerea mea, adevărat sau cel puțin parțial adevărat. Mă bucură că aici, la Cluj, în interpretările de care am pomenit, s-a remarcat și s-a subliniat tocmai faptul că nu e vorba de eclecticism, ci că e vorba de raționalism critic ; deci de a recunoaște adevărul sau intuiția chiar numai parțial adevărată, acolo unde se prezintă, fără a face nici un fel de concesii, fără a renunța la o unitate de viziune, la o unitate a teoriei.

Acest aspect îl exprim, vorbind cu elevii mei, într-o formulă mai simplă : nici o greșeală nu e *numai* greșeală, deci chiar și greșelile pot fi interpretate în ceea ce au ca simburile de adevăr sau cel puțin ca punct de plecare valabil, apoi deviat prin parțializare, prin arbitrar ș.a.m.d..

Dacă vrem să formulăm același lucru la un nivel mult mai înalt, atunci ne putem referi la ceea ce spunea Leibniz despre *sistemele filosofice*. El spunea că toate sistemele filosofice sînt adevărate în ceea ce afirmă și

sînt false în ceea ce neagă. De aici decurge această generozitate pe care o consider ca datorie a savantului și a omului de știință, această generozitate cu privire la fiecare orientare a lingvisticii. Și chiar atunci cînd ajung să resping în bloc o teorie, această respingere nu este o respingere înainte de încercarea de a o înțelege și [a ajunge la] o înțelegere, cum spun eu, *dinăuntru*: care sînt motivele ei, *de ce* s-a făcut cutare sau cutare greșală.

[...] Cred că putem aminti, aici, cel puțin două interpretări curente referitoare la două orientări în lingvistică.

De multe ori s-a respins, fără alte argumente, concepția lingvistică a lui Hjelmslev, acest mare lingvist danez, [numai] fiindcă se spunea că ceea ce propune el este o „algebră a limbajului”, că el face deci matematică și nu face lingvistică și că, de altfel, nici nu se înțelege. [Mai întîi], cînd se spune că ceva „nu se înțelege” ar trebui să ne dăm seama că aceasta este, de cele mai multe ori, o autocritică: asta înseamnă: „*eu* nu înțeleg”, „*eu* nu sînt capabil să înțeleg”; iar răspunsul ar fi aici: „atunci încearcă să înțelegi ...”. Referindu-ne însă la faptul celălalt — că se poate spune că lingvistica nu trebuie să fie o știință de acest fel —, trebuie să înțelegem, întîi, de ce era necesar și chiar inevitabil, pentru Hjelmslev, ca lingvistica să fie această „algebră a limbajului”. Hjelmslev considera că limba *ca limbă* este numai forma, fără substanță și independentă de o anumită substanță; și el înțelegea deci că studiul limbii *ca limbă* este un studiu pur formal. Se poate discuta [poziția lui Hjelmslev], însă atunci trebuie să discutăm principiul însuși, nu putem spune: „respingem pur și simplu această idee”. Și va trebui să luăm în considerare, atunci, și faptul că Hjelmslev viza studiul limbii *ca limbă*, și nu studiul limbii ca limbă realizată, ca vorbire ș.a.m.d.. Dimpotrivă, Hjelmslev era și directorul unui institut de fonetică și acolo făcea fonetică experimentală și făcea studiul empiric al sunetelor ș.a.m.d..

Celălalt exemplu este exemplul lui Leonard Bloomfield. În cazul lui Hjelmslev e vorba de o anumită concepție a limbajului care impune o anumită metodă. În cazul lui Bloomfield s-a spus: „ce ne facem cu o lingvistică ce nu se ocupă cu semnificația sau care nu ne poate spune nimic despre semnificație?”. Se poate discuta acest principiu, însă trebuie întîi să-l înțelegem și să înțelegem că pentru Bloomfield această eliminare a semnificației era un sacrificiu pe care îl credea cu totul necesar pentru a asigura obiectivitatea totală, radicală a lingvisticii. El știa foarte bine că — și toate definițiile de la început din *Language* sînt — „forma lingvistică este o formă cu semnificație”, „cutare este o formă cu semnificație”. Deci [el era conștient că] toată gramatica și lexicologia sînt „*semantice*”. Dacă se admite însă că semnificația e ceva care se află numai în conștiință, nu putem studia semnificația, fiindcă conștiința nu se prezintă ca intersubiectivă; și deci, din cauza acestei concepții a științei, știința obiectivă trebuie să constate numai ceea ce se poate constata în mod intersubiectiv, ceea ce și un aparat (sau o mașină bine făcută) ar putea constata. Această concepție a științei exclude introspecțiunea, exclude faptul de a vorbi despre ceea ce lingvistul, ca vorbitor, știe foarte

bine. Era vorba deci de un sacrificiu și trebuie să-l înțelegem, atunci, ca atare sau, dacă îl criticăm, să îl criticăm spunând de ce nu poate fi așa și de ce nu putem renunța, totuși, la studiul semnificației: adică trebuie să arătăm că tocmai obiectivitatea științifică cere să studiem semnificația, fiindcă în acest caz obiectul se recunoaște ca obiect numai când îi atribuim o semnificație. Altfel, dacă nu-i atribuim nici o semnificație, nu e nici semn, nu e cuvânt.

5. Principiul utilității sau răspunderii publice. În sfârșit, cel de-al 5-lea și ultimul principiu, *principiul utilității publice* sau *principiul răspunderii publice* decurge din faptul că atunci când vorbim de limbaj și de limbă, vorbim de ceea ce toți vorbitorii ca vorbitori știu în mod intuitiv, și vorbim de o activitate permanentă a omului, de o activitate care pe om îl interesează, îl duce de multe ori la pasiuni politice și este pentru om și o activitate instrumentală — faptul de a învăța alte limbi, pentru a lua contact cu alte culturi, sau chiar numai, în viața practică, de a lua contact cu alte comunități ș.a.m.d.. Lingvistica, înțeleasă în acest sens umanist, nu poate rămâne într-un turn de fildeș, nu poate ignora problemele pe care și le pun, cu privire la limbaj și la limbă, vorbitorii. De aici decurge, mai întâi, în cazul meu — și ceea ce încerc aici este tocmai să arăt care este unitatea între toate formele de activitate în cadrul domeniului lingvisticii din partea mea — interesul pentru aplicarea la traducere, la învățarea și predarea limbilor. Asta nu înseamnă, în realitate, „a te coborî de la teoria frumoasă și înaltă în văile de jos ale Iosafatului”. Nu; e vorba aici de o datorie pe care o are omul de știință. El trebuie să înțeleagă că are o răspundere publică: dat fiind faptul că există, de ex., această activitate a traducerii, lingvistul trebuie să explice traducerea și să ajute în această privință și pe traducători, ca și ei să treacă de la o cunoaștere numai intuitivă la o cunoaștere reflexivă. Dacă se prezintă problema predării limbilor și se prezintă, mai ales în epoca actuală, într-un mod atât de acut, peste tot, fără îndoială că avem nevoie de o înțelegere a predării limbilor, și anume de o înțelegere teoretică pe care să o putem, în același timp, și aplica. Așa se motivează unele serii ale mele, care ar părea cu totul numai practice, dar care sînt practice tocmai fiindcă vin de la o teorie care cere aplicarea. Ca s-o spunem, din nou, cu cineva care înțelegea și teoria, și practica — cu Leibniz, pe care l-am citat tocmai în aceste lucrări, despre predarea limbilor și despre predarea limbii naționale: *scientia quo magis theorica, magis practica*, i.e. „știința cu cît e mai teoretică cu atît e mai practică”. Nici un fel de dispreț deci pentru problemele practice, dimpotrivă!

De aici decurge, tot așa, interesul pentru problemele politice ale limbajului. Se înțelege că limba — mai ales limba comună și limba exemplară — reprezintă și o problemă politică pentru o anumită comunitate. Însuși faptul de a adera la o anumită limbă, de a recunoaște o anumită alteritate ca dimensiune proprie, e deja un act politic. Lingvistul trebuie să explice și acest sens politic al limbii și al limbajului. El trebuie să explice cel puțin care e sensul așa-zisei „lupte între limbi”, care este sensul „planificării lingvistice” ș.a.m.d..

În sfârșit, pentru vorbitor, limba este în același timp un instrument al său (al vorbitorului) și al comunității, care cere o anumită realizare după anumite norme. Iar această conștiință a normelor există la fiecare vorbitor și, în realitate, în tot ceea ce facem ca subiecte conștiente în orice domeniu. Vorbitorul vrea, așadar, să vorbească mai bine sau vrea să vorbească corect, fiindcă vede tocmai această normă, care nu e numai a lui, ci e o normă a comunității, o normă a limbii înseși. El se întreabă, deci: „e bine așa în limba română?”. El nu afirmă, doar: „așa spun eu”, ci se întreabă dacă e bine ceea ce [cum] spune. De aici provine interesul pentru problema corectitudinii, pentru problema limbii exemplare, pentru tot ceea ce îl interesează în realitate pe vorbitor, și pentru constituirea tradițiilor literare și a tradițiilor de limbă comună, pentru toate problemele practice, deci și de „planificare lingvistică”, cum spuneam. Nici o problemă nu e prea mărunță, nici un fapt nu e prea neînsemnat, dacă problemele și faptele sînt considerate cu bază științifică solidă și din punctul de vedere al unei teorii universaliste și, în același timp, umaniste.

Prelegere rostită cu ocazia decernării titlului de *doctor honoris causa* al Universității din Cluj (11 Martie 1992; transcriere de pe banda magnetică -M.B.). Referirile din text la „interpretările” de la Cluj, pomenite de autor cu această ocazie, trimit la: Mircea Boreilă, *Eugenio Coseriu și orizonturile lingvisticii* și Aurel Codoban, *Eugenio Coseriu, un filosof al limbii pentru secolul XXI*, amîndouă în „Echinox”, XX, 1988, nr. 5, p. 1, 3' 4-5.

STUDIA LITTERARIALE STATUT DU MYTHE D'APRÈS LE PRÉAMBULE
DE LA THÉOGONIE HÉSIDIQUE

J. RUDHARDT

Selon l'enseignement d'Hérodote¹, les premiers habitants de la Grèce, les Pélasges, sacrifiaient aux dieux, parce qu'ils voyaient en eux les auteurs de l'ordonnance universelle, mais ils les invoquaient collectivement. D'Égypte, ils reçurent ensuite de nombreux noms, propres à désigner individuellement chacun des dieux; ils les adoptèrent, sur le conseil d'un oracle. Lorsque les Grecs se sont établis dans le pays, ils recueillirent sur ce point l'héritage pélasgique; Homère et Hésiode attribuèrent enfin une figure et des actions aux dieux que les dénominations d'origine égyptienne permettaient de distinguer; du même coup, ces poètes tissaient entre eux des relations de parenté, et définissaient l'organisation de la société divine. Hérodote se trompe sans doute en concevant l'origine et les premiers développements des religions helléniques de cette façon. Quoique nous pensions de sa théorie, nous devons cependant admettre qu'elle était intelligible à ses lecteurs et que ceux-ci ne devaient pas éprouver de difficulté majeure à l'accepter. Les Grecs sont donc prêts à croire que des poètes ont façonné les images qu'ils se font des dieux. En fait ce sont des poètes qu'ils appelleront un jour *théologoi*², c'est à dire théologiens. C'est pourquoi les textes propres à éclairer la nature de l'activité poétique me semblent revêtir une importance particulière pour l'historien des religions. Hésiode lui-même est l'auteur de l'un des plus importants d'entre eux. Nous le trouvons au début de sa Théogonie.

Dans la Théogonie, vous savez qu'Hésiode raconte la naissance du monde et des dieux. Il dit comment parurent les premières entités à la fois divines et cosmiques, comment elles enfantèrent puis comment, leurs descendants procréant à leur tour, le nombre des êtres grandit. Devenant de plus en plus divers au cours des temps, les uns naissent plus clairement cosmiques, les autres, plus personnels et transcendants. Le poète raconte d'autre part les conflits qui opposent les générations entre elles, jusqu'au moment où, les êtres étant suffisamment divers pour coexister, Zeus attribue un rôle à chacun d'entre eux et confère une ordonnance à l'univers. Avant d'exposer le système remarquablement cohérent dans

¹ Hdt. I, 52—53.² Arstt. Metaph. 1000 a, 8, ss.; 1071 b, 26.

lequel il ordonne ainsi plusieurs des grands mythes véhiculés par la tradition grecque, Hésiode écrit un préambule. Chose sans exemple dans la littérature antique, ce préambule compte plus de cent vers.

Hésiode évoque tout d'abord les Muses de l'Hélicon et raconte qu'elles lui ont un jour adressé la parole, enseigné l'art du chant, enjoint de louer les dieux, en lui demandant de les chanter elles-mêmes en premier lieu (1—34). Obéissant à ces divinités, le poète leur consacre un hymne. Il les évoque dans leur activité olympienne, célébrant les dieux, pour charmer l'esprit de Zeus. Il dit ensuite la naissance des Muses, raconte comment elles s'installèrent sur l'Olympe et y chantèrent pour la première fois. Il énumère enfin les bienfaits qu'elles apportent aux hommes (35—103). Dans une prière ultime, le poète sollicite leur aide pour accomplir l'oeuvre qu'il entreprend (104—115). Cette prière achevée, il commencera à raconter la Théogonie. Usant d'un ton personnel rare dans la poésie épique, Hésiode me paraît, dans ce préambule, nous donner des enseignements capitaux.

* * *

Le premier est difficile à admettre pour un esprit moderne. Le poète vient d'évoquer les Muses, telles qu'elles sont présentes sur une montagne de son pays, où elles reçoivent un culte ; il poursuit :

Un jour, elles apprirent à Hésiode le bel art du chant,
alors qu'il menait paître ses troupeaux, au pied de l'Hélicon divin.
Cet Hésiode, c'est moi ; les déesses m'adressèrent en premier lieu les paroles que voici,

les Muses Olympiennes, filles de Zeus Porte-égide :
„Pâtres qui passez vos nuits dans les champs, tristes objets d'opprobre,
vous qui vous réduisez à des ventres,
nous savons dire des mensonges semblables à des propos véridiques
mais, quand nous le voulons, nous savons aussi chanter des vérités.”
Ainsi parlèrent les filles du grand Zeus, de leur langue habile ;
elles me donnèrent en guise de sceptre un rameau de laurier vigoureux
qu'elles avaient coupé, très beau ; cependant elles m'insufflèrent une
voix

divine, afin que je chante ce qui sera et ce qui fut,
et m'ordonnèrent de célébrer la race des bienheureux dont l'existence
n'a pas de fin ;
elles me disaient aussi de les chanter elles-mêmes en premier et en
dernier lieu³.

L'esprit d'Hésiode est certes façonné par une tradition qui lui pré-existe ; pour dire ce qu'il ressent, il use d'un langage connu de ses contemporains et qu'il n'a pas inventé. Les dieux dont il parle, les Muses elles-mêmes, sont des personnages déjà familiers à l'esprit des Grecs. Ils s'en font des images et leur vouent un culte. D'autre part, de nombreux peuples possèdent des récits évoquant l'inspiration divine de prophètes ou de chantes ; la Grèce a peut-être bien connu de tels récits avant Hé-

³ Th. 22—34.

siode. Le fait qu'il a donc probablement suivi des modèles anciens ou subi leur influence ne nous autorise pourtant pas à mettre en doute sa sincérité. Le caractère personnel de ses propos, la brutalité des paroles adressées aux pâtres par les Muses, brutalité peu conforme aux usages littéraires mais compréhensible chez celui qui stigmatisera les vices de la race de fer, dans les Travaux et les Jours, ces deux traits nous incitent à prendre son discours au sérieux. Il a vécu l'expérience dont il parle, en utilisant des images et des mots propres à son temps; cette expérience va modifier sa conduite. Les déesses l'ont investi d'une charge que symbolise le sceptre d'olivier, insigne de devins et de prêtres; elles lui ont insufflé une voix nouvelle, lui ont prescrit de chanter les dieux. S'éloignant de la simple vie pastorale, il répondra à cette vocation, qui est à la fois vocation poétique et vocation théologique.

Quelques vers des Travaux et des Jours⁴, un poème postérieur à la Théogonie, rappellent cette intervention des Muses dans la vie d'Hésiode. Il participa, raconte-t-il, à un concours de poésie à Chalcis, lors des funérailles d'Amphidamas. Vainqueur, il se rendit ensuite sur l'Hélicon pour y consacrer aux Muses le trépied, insigne de sa victoire, „dans les lieux mêmes où, pour la première fois, „elles m'avaient mis sur la route des chants harmonieux”. Pendant longtemps, le poète conserve donc un souvenir assez vivant de sa rencontre avec les déesses héliconiennes, pour leur témoigner sa reconnaissance par un acte rituel. Un tel geste ne peut pas ne pas confirmer la réalité de l'expérience qu'il dit avoir vécue jadis, cette expérience serait-elle restée purement intérieure.

Revenons à notre prologue, pour considérer la prière qu'Hésiode adresse aux Muses à la fin de son préambule.

Salut, enfants de Zeus! Donnez moi un chant plein de séduction.

Célébrez la race sacrée des Immortels dont l'existence n'a pas de fin,

ceux qui naquirent de la Terre et du Ciel toilé,
de la Nuit obscure et du Flot marin plein de sol,

.....
et les dieux qui, de ceux-là, sont nés, dispensateurs de bienfaits.

Racontez comment ils se partagèrent les richesses, se distribuèrent les honneurs et les charges,

comment ils s'assurèrent pour la première fois la possession de l'Olympe aux multiples vallons.

Ces événements, dites-les moi, Muses qui habitez les demeures olympiennes,

en commençant par le début. Dites-moi ce qui, parmi ces êtres, vint à l'existence en premier lieu⁵.

Pour chanter, comme les Muses le lui ont prescrit, le poète sollicite donc leur collaboration. Il définit lui-même l'ordonnance de l'oeuvre qu'il a l'intention de composer mais cette oeuvre, les déesses la lui dicteront. Ce sont elles qui vont chanter; d'une certaine façon, il répétera leur

⁴ Hes. Op. 630—659.

⁵ Th. 104—115.

chant à l'intention des hommes. Ainsi le poète théologien, le *théologos*, est un inspiré. Dans les premiers vers de l'Iliade et de l'Odyssée, lorsque l'aède prie : „Chante, ô déesse, la colère d'Achille...”, „Dis-nous, Muse, l'homme aux mille tours...”, ce ne sont point là de vides formules littéraires. Il sollicite réellement une assistance divine. Dans l'Odyssée même⁶, parlant de l'aède Démodocos, Ulysse dit avec insistance l'étroite relation qui unit le poète à la Muse ; c'est elle qui lui enseigne son oeuvre ; il chante un poème, porté dans l'élan que la divinité lui communique. Platon écrira plus tard que les poètes et les devins sont des personnages possédés ; un dieu les habite et parle par leur bouche. Ainsi la parole des poètes, à commencer par celle des plus anciens d'entre eux, est une parole divine. La Grèce ne possède pas de livre révélé, pas de bible unique, mais la tradition religieuse qui conserve pour eux le souvenir de multiples enseignements poétiques est une tradition inspirée.

* * *

Considérons maintenant ce qu'Hésiode nous dit des Muses. Imaginées comme des jeunes femmes gracieuses, qui dansent et chantent dans des vallons boisés, elles sont filles de Zeus et de Mnémosyne⁷. Le nom de Mnémosyne signifie Mémoire. Ainsi le mythe nous donne un enseignement clair : l'inspiration poétique n'est pas issue de rien, ce qu'elle produit n'est pas dénué de toute relation avec une expérience passée ; l'inspiration naît de la mémoire. Cependant les Muses sont aussi filles de Zeus, le dieu souverain. La parole qu'elles inspirent a de l'autorité. Le roi favorisé des Muses est persuasif ; il sait dire la justice, apaiser les conflits, écrit Hésiode⁸. Notons une autre chose. Soeur d'une vieille déesse de la Justice, Thémis, Mnémosyne appartient à l'une des premières générations divines, celle des Titans ; régnant sur le monde présent, Zeus en assurera toujours la permanence. Solidaire de la mémoire et du passé, l'inspiration concerne cependant l'actualité.

Ajoutons une remarque. Thémis s'unit à Zeus, elle aussi ; elle lui donne pour enfants les Moires, déesses des destins, et les Heures dont les noms sont Équité, Justice et Paix⁹. Les Muses sont proches de ces divinités plus ou moins collectives qui, de par leur naissance, unissent comme elles le passé au présent et qui, de par leur fonction, contribuent à l'équilibre des sociétés humaines. Elles sont aussi cousines des Charites¹⁰, les Grâces filles de Zeus et d'une Océanide, et qui sont pleines de séduction. Quelle que soit la gravité de leur chant, les Muses conservent en effet du charme et de la

⁶ Hom. Od. 8, 479—500 ; cf. 8, 44—45.

⁷ Th. 53—63 ; cf. 915—917.

⁸ Th. 80—92.

⁹ Th. 901—906.

¹⁰ Th. 907—911. Proximité Charites-Muses, cf. Th. 64.

légèreté. La grâce de leurs danses en est l'illustration. Hésiode dit explicitement : l'esprit libre de chagrin, elles sont nées pour apporter une trêve dans les soucis. Celui qui les entend oublie ses peines¹¹.

* * *

Examinons de plus près le langage utilisé par les Muses. En abordant Hésiode, elle lui font une déclaration surprenante que j'ai déjà citée :

„Nous savons dire bien des mensonges semblables à des propos véridiques

mais, quand nous le voulons, nous savons aussi chanter des vérités.”

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύχοισιν ὀφειῶν

ἴδμεν δ'εἴτε ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.¹²

Bien que ces deux vers aient donné lieu à de nombreux commentaires, je ne crois pas que l'on en ait parfaitement dégagé le sens. Les Muses y distinguent deux types de discours qu'elles sont également capables de tenir. On comprend habituellement que le premier est mensonger, tandis que le second est véridique. Une telle interprétation n'est pas fautive mais elle est incomplète. Deux traits caractérisent le premier des discours : il est mensonger mais il est fait de paroles qui semblent énoncer des vérités. Le second s'oppose exactement à lui ; deux traits symétriques doivent également le définir. Il énonce des vérités mais les faits qu'il évoque paraissent peu vraisemblables.

Deux observations confirment cette conclusion. Comme plusieurs auteurs l'ont déjà noté, nous lisons dans l'Odyssée une formule extrêmement proche de la formule hésiodique. Ulysse „sait dire de nombreux mensonges qui ressemblent à des propos véridiques”. Ἰσχε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύχοισιν ὀφειῶν¹³. „ Nous le voyons en effet s'attribuer une fausse identité et déclarer à Pénélope qu'il a rencontré son époux en Crète, alors que celui-ci y abordait, dérouter par les vents. Les événements racontés par Ulysse sont fictifs mais ils n'ont rien d'extraordinaire ; ils ressemblent en tout point à des événements réels. Ils sont vraisemblables, même s'ils n'ont jamais eu lieu. Tel est le caractère distinctif du premier type de discours dont parlent les Muses. Le modèle du second nous est fourni par les chants que les Muses profèrent sur l'Olympe à l'intention de Zeus et par celui qu'elles enseignent à Hésiode. Nous y voyons racontés les malheurs d'un ciel châtré, celui d'enfants avalés par leur père puis régurgités vivants, des combats où la terre brûle et gémit, où les eaux de l'Océan se mettent à bouillir, tandis que se déchainent des géants dotés de cent bras ; de tels événements ne ressemblent à rien de ce dont nous pouvons être témoins. En les évoquant, le poète et les Muses nous font cependant connaître une vérité. Le récit d'événements qui peuvent ne pas être vraisemblables est un juste instrument de leur enseignement.

Comme nous ne possédons à peu près rien de la poésie contemporaine d'Hésiode et d'Homère, il ne nous est pas possible de dire quelles sont

¹¹ Th. 55 et 61.

¹² Th. 26—27.

¹³ Hom. Od. 19, 203.

exactement les oeuvres vraisemblables mais mensongères évoquées par Hésiode. Puisque les Muses en parlent immédiatement après avoir dénoncé la grossièreté des pâtres, nous pouvons supposer que ce sont des oeuvres auxquelles ils se complaisaient et qui satisfaisaient Hésiode lui-même, quand il menait paître ses troupeaux avant sa rencontre avec les Muses. En inspirant de tels chants, les déesses remplissent sans doute une de leurs fonctions — elles charment et divertissent — mais, sans cesser d'être plaisantes, elles savent aussi tenir un rôle plus grave. Elles usent alors d'un langage particulier, qui peut recourir à des images invraisemblables, pour énoncer une vérité.

Sur ce langage paradoxal, Hésiode nous fournit une information essentielle. Lorsque les Muses chantent sur l'Olympe pour charmer Zeus, dit-il, elles célèbrent d'abord la race des dieux à partir de son origine, les enfants du Ciel et de la Terre puis leurs petits-enfants, dieux dispensateurs de tous les biens ; elles parlent enfin de la race des hommes et de celle des géants¹⁴. Elles chantent donc une théogonie ou situent du moins les dieux dans une séquence de générations ; partant de l'origine des choses, elles descendent dans le temps jusqu'à l'apparition des races mortelles. Relatant ainsi une histoire, elles traitent d'événements anciens. Or Hésiode définit aussi le sujet de leur chant d'une manière différente et plus synthétique. Les Muses réjouissent l'esprit de Zeus, dit-il,

εἰσέουσιν τὰ τ' ἔσονται τὰ τ' ἐσσομένα πρό τ' ἔσονται

„en exposant ce qui est, ce qui sera et ce qui fut”¹⁵.

Lorsqu'elles évoquent des événements très anciens, le chant des Muses concerne donc le présent, l'avenir et le passé. Soyons plus précis. Hésiode ne mentionne pas les trois divisions du temps d'une manière abstraite ; employant des formes du verbe être, il parle de la réalité ; plus concrètement encore, usant de participes au neutre pluriel, il ne se réfère pas à l'être d'une manière générale mais à des événements concrets, à des choses qui sont, qui seront ou qui ont été. Soyons en outre attentifs à l'ordre de succession des temps. Le premier participe est au présent ; le discours des Muses concerne essentiellement ce qui est ; il concerne en second lieu ce qui sera, en troisième lieu seulement, ce qui fut. Ce que le chant des Muses éclaire véritablement c'est, permanent à travers la durée, le sens de tout ce qui est.

Quand, après leur naissance, les Muses montent sur l'Olympe et se présentent à Zeus pour la première fois, leur chant n'est pas très différent de celui qu'elles lui chanteront ordinairement par la suite et dont je viens de parler. Plus bref, toutefois, il va plus directement à l'essentiel. Sans remonter à l'origine des choses ni traiter des races les plus récentes, elles disent d'emblée, en faisant l'éloge de Zeus, l'acte par lequel il donne à la théogonie son aboutissement. Elles vont vers lui ...

qui règne au ciel,

¹⁴ Th. 43 — 52.

¹⁵ Th. 38.

détenant en personne le tonnerre et la foudre brûlante, après avoir par la force vaincu son père Cronos ; et il a réparti toutes choses avec exactitude entre les Immortels et défini leur apanage.

Voilà ce que chantaient les Muses ...¹⁶

Le poète se réfère ici à un complexe d'événements centraux dans la mythologie divine de la Grèce. Ils aboutissent à une répartition des *timai* entre tous les êtres. Tel est le mot que je viens de traduire par apanage. Il s'agit à la fois des honneurs que les dieux reçoivent, du culte que les hommes leur rendent, des charges dont ils sont revêtus, des fonctions qu'ils remplissent à l'intérieur du monde. Dans le préambule que nous analysons, Hésiode présente la répartition des *timai* comme un aboutissement oeuvre de Zeus ; son récit de la Théogonie la situe en effet au terme de la Titanomachie et semble montrer en elle l'acte décisif accompli par le nouveau souverain des dieux, au début de son règne. Dans le cours de l'épopée, faisant allusion au commencement de la Titanomachie, le poète nous apprend toutefois que plusieurs dieux ont déjà reçu des *timai* dans des périodes mythiques antérieures ; Zeus se contentera de les valider plus tard, s'ils luttent à ses côtés dans le dernier des grands conflits divins. D'autre part, à la fin du poème, après avoir dit la victoire de Zeus et de ses alliés, Hésiode énumère encore les dieux de la dernière génération, enfants de Zeus ; il faudra bien que ces divinités nouvelles reçoivent des *timai* à leur tour. La répartition des *timai* n'est donc pas le produit d'un acte unique. Elle s'accomplit en plusieurs temps. De fait, les principaux mythes divins en racontent des épisodes ; les événements que ces mythes relatent la complètent, l'affinent ou la réajustent¹⁷. Sous le règne de Zeus, alors que les grands principes de l'ordre universel sont déjà établis, plusieurs dieux s'affrontent encore et luttent entre eux, de manières diverses, pour conquérir des privilèges et des fonctions qui resteront les leurs ; Zeus est toutefois l'arbitre de ces conflits individuels ; il en admet ou non les résultats. En bref, s'il n'est pas toujours l'auteur unique de la répartition des *timai*, il y préside dans les autres cas ; il en entérine les résultats. C'est donc bien lui qui assure finalement cette répartition, menant ainsi la cosmogonie à son aboutissement ultime ; voilà ce qu' Hésiode nous apprend, en termes brefs et synthétiques.

Il dit une chose semblable d'une autre manière, quand il termine son récit de la naissance des Muses.

... en faisant entendre de leur bouche une voix charmante, elles chantent ; elles célèbrent les lois et les sages règles de conduite de tous les dieux — en faisant entendre une voix charmante¹⁸.

On le constate, les événements anciens racontés par les Muses aboutissent à l'instauration d'un ordre, sous la domination de Zeus, et à

¹⁶ Th. 71-75.

¹⁷ Quelques exemples : mythes racontés dans les grands Hymnes Homériques (notamment Hymnes à Déméter et à Hermès) ; récit Athénien du conflit opposant Athéna et Poséidon, pour la possession de l'Acropole.

¹⁸ Th. 65-67.

l'institution de règles divines permanentes. C'est en partie pourquoi leur récit peut concerner le présent et l'avenir, comme il a concerné le passé. On observera toutefois que ces règles ne sont jamais énoncées en termes explicites. On en pressent la nature, en considérant les événements qui aboutissent à leur instauration. Or beaucoup de ces événements sont invraisemblables, comme nous l'avons déjà observé. En les évoquant, les Muses nous laissent entrevoir ce qui peut conférer une intelligibilité au monde, comme à la vie des sociétés humaines ; elles aident ainsi chaque individu à y trouver sa place. Il apparaît donc que le sens de tout leur discours se situe au-delà de son contenu apparent.

* * *

Après avoir considéré le langage des Muses, portons notre attention sur celui du poète. Nous avons dit qu'il interprète à l'intention des mortels le chant que les Muses lui inspirent. Son poème doit donc ressembler aux leurs. Si nous lisons la Théogonie d'Hésiode, nous constatons en effet qu'il traite de sujets semblables à celui que les déesses exposent à l'intention de Zeus. En relisant attentivement le préambule de la Théogonie, nous noterons pourtant qu'Hésiode signale deux différences importantes entre le chant divin et celui des hommes.

Sur l'Olympe, nous savons que les Muses disent „ce qui est, ce qui sera et ce qui fut”. Or, lorsqu'elles indiquent sa tâche au poète, elles ne parlent plus du présent ; elles lui prescrivent seulement de chanter „ce qui sera et ce qui fut”¹⁹. Le terme essentiel dans la définition du chant divin, „ce qui est” a disparu de celle du chant humain. Tout se passe comme si l'esprit des hommes pouvait saisir ce qu'ils espèrent ou craignent et ce qu'ils ont déjà vécu mais non point ce qu'ils vivent et qui toujours fuit ; comme s'il fallait être à tout jamais, pour saisir l'instant qui passe ; seule l'immortalité donne au présent sa plénitude. La disposition du texte d'Hésiode me paraît confirmer cette interprétation. A la formule „ce qui sera et ce qui fut”, qui termine le premier vers, répond, à la fin du vers suivant, la tournure „les bienheureux qui sont à tout jamais”. Il semble donc que la connaissance de l'être dans sa permanence soit inaccessible au mortel.

Le préambule me paraît signaler une autre différence entre le chant des Muses et celui du poète. Nous avons constaté que les Muses disent les lois et les règles de conduites propres aux dieux. Le poète ne parle pas explicitement de ces règles et de ces lois ; il mentionne en revanche les *timai* attribuées par Zeus à chacun des dieux. Selon West, un des derniers commentateurs de la Théogonie, les formules „*timai*” et „règles et lois” seraient équivalentes²⁰. Je crois que cette équivalence est partielle. Les *timai* comprennent en effet les activités que les dieux exercent parmi les hommes et les honneurs cultuels que les hommes rendent aux dieux ; ces choses étant accessibles aux mortels, le poète peut parler de *timai*.

¹⁹ Th. 32.

²⁰ M. L. West, *Hesiod Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary* by, Oxford 1971, p. 178.

Mais celles-ci comprennent en outre les règles et les lois célébrées par les Muses, règles et lois qui concernent proprement le monde divin ; elles échappent aux hommes ; le poète ne peut rien en dire.

* * *

Il n'en reste pas moins que son chant concerne quelque chose de l'être. Cela nous permet de comprendre un paradoxe. Les filles de Mnémosyne, avons-nous vu, sont nées pour donner l'oubli du malheur. Comment donc un oubli peut-il être un produit de la Mémoire ? Quand une homme plongé dans l'affliction entend un poète chanter la geste des dieux, il oublie peines et soucis, dit Hésiode²¹. Certes le chant du poète a du charme mais pourquoi donc la commémoration d'aventures anciennes contribue-t-elle d'une façon spécifique à l'apaisement du malheureux ? Ne serait-ce pas que le récit mythique, en évoquant un passé où se révèle le sens de l'avenir, relativise la souffrance du moment présent et vous aide à la comprendre ?

Adapté aux possibilités de l'esprit humain, le chant du poète théologien n'a pas exactement la même portée que celui des Muses mais les deux chants sont bien de même nature. Ils racontent des événements anciens, pour éclairer une action tournée vers l'avenir. Leur enseignement ne se limite donc pas à ce que disent immédiatement les mots par lesquels il est donné.

Nous nous rappelons que les Muses tiennent deux types de discours. Quand elles mentent à la façon d'Ulysse, racontant des événements vraisemblables mais fictifs, les mots qu'elles emploient disent immédiatement ce qu'ils signifient, même si la chose dite ne correspond à aucune réalité. Nous constatons maintenant que leur langage fonctionne d'une façon différente, lorsqu'elles parlent des dieux et font connaître une vérité. Cette vérité se situe au-delà des événements qu'elles racontent ; ces événements eux-mêmes sont vrais, non en vertu de leur historicité, mais en considération de leur sens.

La dualité des types de discours tenus par les Muses et la complexité du second d'entre eux me paraît expliquer les jugements contradictoires que les Grecs ont portés sur le mythe. Dans leur langue, ce mot signifie d'abord la parole ; il s'applique ensuite à tout récit puis, plus particulièrement, au récit fabuleux que nous appelons „mythe” aujourd'hui. Dans ce dernier emploi, il désigne aussi bien le discours mensonger des Muses que leur discours véridique.

Dans le discours fictif des Muses, nous avons constaté que le mot signifie seulement et d'une manière immédiate ce qu'il dit ; il est donc univoque ; il en résulte que deux propositions contradictoires y sont incompatibles entre elles. Serait-il véridique, c'est aussi le cas dans le discours vraisemblable que les Muses inspirent au poète lorsqu'il traite des activités humaines actuelles, comme Hésiode le fait souvent dans „Les Travaux et les Jours”. C'est pourquoi nous ne trouvons aucune contradiction, dans

²¹ Th. 98 — 103.

de très longues séquences de vers homériques ou hésiodiques. Ce n'est plus le cas dans le discours véridique mais invraisemblable que les déesses inspirent au poète, lorsqu'il traite des dieux. Le sens d'un récit se situe alors au-delà de ce qu'il raconte, le poète peut dire des choses apparemment contradictoires, si les images qu'il évoque orientent l'esprit de son auditeur dans des directions convergentes. C'est ainsi que, sur un même sujet, nous pouvons lire deux choses profondément différentes, dans la *Théogonie* hésiodique²². Voici la première : Après s'être unis l'un à l'autre, les dieux Océanos et Téthys ont enfanté Styx ; cette fille prestigieuse fut la première à répondre à l'appel de Zeus, lorsqu'il convoqua les dieux sur l'Olympe pour lutter contre les Titans. Pour la récompenser, il a fait d'elle la garante des serments divins les plus solennels. Voici la seconde : Styx est un cours d'eau souterrain où s'écoulent un dixième des flots du fleuve Océanos ; les dieux prennent un peu de l'eau de ce cours souterrain et la répandent en libation, lorsqu'ils prêtent serment ; elle a un tel pouvoir qu'un parjure entraînerait ensuite pour eux des conséquences terribles. Ces deux séries de propositions ne sont pas contradictoires aux yeux des lecteurs de la *Théogonie*. Elles évoquent sans doute des types d'événements différents mais ces événements étant vrais en considération de leur sens symbolique, ainsi que nous l'avons constaté, les Grecs peuvent les percevoir comme parfaitement compatibles entre eux, dans toute la mesure où ils orientent correctement leur esprit vers les divinités d'Océanos et de Styx, divinités qu'ils ne peuvent ni concevoir, ni se représenter d'une manière adéquate.

Dans le préambule de sa *Théogonie*, Hésiode me paraît ainsi caractériser d'une manière tout à fait remarquable ce que, par commodité, j'appellerai le mythe divin, outil du poète théologien, langage propre à ce que les Grecs appellent *hiéroï logoi*, c'est à dire „récits sacrés”.

²² Premier récit : Th. 361 ; 389--401.

Second récit : Th. 775--806.

Même si le second récit est le produit d'une interpolation, comme certains éditeurs le supposent, les deux récits ne sont contradictoires ni aux yeux de l'interpolateur, ni à ceux de ses lecteurs.

TITU MAIORESCU ȘI CRITICA DOGMATICĂ

DORU BURLACU

RÉSUMÉ. Titu Maiorescu et la critique dogmatique. 1963 représente pour la critique littéraire roumaine l'année de la résurrection de Titu Maiorescu. L'apparition de l'article du professeur Liviu Rusu — *Insemnări despre Titu Maiorescu* — dans les pages de la revue „Viața Românească”, a remis en discussion plusieurs problèmes épineux comme celui du rôle joué par cette personnalité marquante de la littérature et de la culture roumaine, ou bien celui de l'importance, et de la valeur de son action et de son oeuvre.

Au nom de la vérité qui a gouverné toute la vie de Titu Maiorescu, le professeur L. Rusu a eu le courage de s'attaquer aux mystifications que la critique littéraire dogmatique des années '50- '60 avait accréditées aux yeux du grand public. Les pages qui suivent essayeront d'offrir l'image et l'analyse d'un étrange débat littéraire.

Criticul (tînăr) care are curiozitatea de a parcurge confruntările de opinii din presa literară românească a deceniilor cinci-șase pe marginea personalității și activității lui Titu Maiorescu, încearcă sentimente din cele mai contradictorii, de la revolta abia stăpînită, ce riscă a se dezlănțui în invectivă, pînă la resemnarea sceptică a conștiinței dezgustate de fariseismul caracterelor.

Este greu de imaginat și acceptat atîta lipsă de moralitate, de probitate profesională, etalate în disprețul absolut al celui mai elementar simț al relativității judecăților. Siguranța cu care se aștern pe hîrtie sentințe, fără nici cea mai vagă bănuială de ridicol, fermitatea cu care se sacrifică nume și se mutilază epoci de însemnătate din istoria noastră literară, sînt de-a dreptul uimitoare.

Cei mai mulți dintre interpreții angajați în dispute în vremea aceea au continuat nestîngheriți să scrie, să-și consolideze pozițiile, să se impună drept notorietăți într-un domeniu în care unii tronează și azi cu seninătate. Toți aceștia au trăit, dacă nu neapărat într-o candidă ignorare a culpei faptelor trecutului, cel puțin disimulînd cu abilitate dimensiunea reală a vinei lor, minimalizînd-o pe cît posibil. Cu inteligența oportuniștilor de carieră, ei au știut să alterneze registrele critice în funcție de direcția de bătaie a „vîntului” ideologic. Așa s-a ajuns la un moment dat ca acuzații și acuzatorii, călăii și victimele (în rîndurile celor din urmă încadrîndu-se și marea masă a cititorilor) să fraternizeze într-o horă promiscuă, dănuind pe muzica funebă a culpei generale.

Toți sîntem vinovați! Așa suna unul dintre sloganele cele mai vinurate după revoluția decembristă a anului 1989. E drept, în sfera literelor, de greșit nu au greșit decît cei neostracizați dintr-un început, cei cărora dreptul la semnătură nu le fusese încă retras. Important era să reușești să faci cît mai puține, ori neînsemnate compromisuri. Performanță greu de stabilit! Îndeosebi pentru cei tineri, pentru care claustrarea, cu

mirajul unui viitor „dezgheț” care să le înlesnească afirmarea, risca să devină, cum s-a și întâmplat în multe cazuri (vezi promisiunile infirmate ale așa-zisei literaturi „de sertar”), vis steril. Că un Sadoveanu, Călinescu s-au plecat — domeniul operei lor era deja prea vast, prea bine fortificat, spre a mai putea fi cucerit și pingărit. Iar de trăit, trebuiau și ei să trăiască; și nu oricum! Disprețul nu i-a ocolit însă nici pe aceștia!

La fel de adevărat este însă și faptul că e ușor să judecăm o perioadă tulbure ca aceea la care ne referim, din perspectiva libertăților prezentului. Dar când reacționarii și dușmanii poporului mișunau pe la tot pasul prin zonele și așa vulnerabile ale literaturii, când „vînduții” burghezo-moșierimii continuau să disprețuiască cu nerușinare subiectele atât de „dragi” și de „necesare” clasei muncitoare, era firesc ca vigilența cerberilor templului noii culturi să fie pusă la încercare prin intervenții prompte, la obiect, necruțătoare, cu atât mai de dorit cu cît erau vizați „idoli” spirituali ai defunctului sistem, între care T. Maiorescu era ținut la mare cinste. Și ce le răminea de făcut bieților condeieri din cancelaria literelor decît să se execute. Cu mai mult sau mai puțin talent, cu mai mici sau mai mari profituri, fiecăruia după puteri.

S-ar putea replica la un moment dat că, la urma urmelor, totul e explicabil, că scuze se pot găsi ușor, nu trebuie decît căutate. Mai greu e să *uși* și să *ierți*. Pentru că nu orice poate fi dat uitării, după cum nu oricine poate uita ori ierta. Tristul spectacol al prostituării unora dintre conștiințele noastre literare în faza dogmatică și, mai apoi, în cea dictatorială a comunismului a exasperat pînă la paroxism. Și, dacă *greșelile* — umane, ale unora — au putut fi iertate, *zezul* altora a rămas culpabil. Căci, tristă, dezgustătoare, revoltătoare nu e atît esența argumentației care nu depășește decît în rare cazuri adevărul *literal* al textelor debătute, cît tonalitatea de ansamblu a demersului interpretativ, șarjat pînă la grotesc printr-o prea zeloasă aplicare a unor imperative extraliterare.

La fel de îndreptățită ar apărea și remarcă potrivit căreia în cadrul unui subiect cu o tematică bine circumscrisă precum aceea anunțată prin titlu, nu se prea vede rostul unui preambul de genul celui desfășurat pînă acum. O precizare se impune, așadar. Dacă e știut că epoca asupra căreia am poposit o clipă a fost îndeajuns de bine disecată la vremea sa în cadrul unor campanii concertate și abil regizate de forurile tatelare, tot atît de adevărat e că oricînd un memento e binevenit, mai ales atunci cînd încearcă să pondereze tendințele „vindicative” ale interpretului actual, gata să se năpustească, prin caricatură, zelemă ori chiar ofensă asupra unora dintre intervențiile consemnate în paginile revistelor literare ale timpului. Altfel spus, se simte nevoia de a tempera sensibilitatea ultragiată a criticului actual, și nu neapărat de a ajunge la compromisuri culpabile. În felul acesta se va putea spune că focul polemic întreținut cu atîta ardoare de cei coboriți în arenă, a avut poate mai puțin de a face cu fondul real al chestiunilor luate în discuție, importantă fiind epatarea potentatului tolănit în tribună, de la care urmau să vină recompensele. Pentru că e greu de crezut că voci critice ca ale lui Savin Bratu, Horia Bratu, Paul Cornea sau Paul Georgescu — ca să-i numim doar pe ce

mai importanți — nu au înțeles artificialitatea poziției adoptate, nu au întrevăzut măcar, ridicolul, pentru posteritate, al condiției de simpli pioni avansați pe tabla de joc a ideologiei culturale a unui sistem care s-a născut și a viețuit, în suprema-i înfatuare, cu iluzia stupidă a eternității. Că un I. Vitner, C. I. Gulian ori N. Tertulian pot fi ignorați în filipicele lor împotriva lui Maiorescu, cei dintii prin absoluta obtuzitate a viziunilor propuse (cf. vol. *Critica criticii*, 1950), iar cei din urmă prin invocarea statutului de simbriași-filosofi, angajați să demoleze cu orice preț maiorescianismul ca ideologie politică și culturală reacționară, s-ar mai putea înțelege, dar cînd critici literari precum aceiași deja amintiți se precipită cu atîta patos devorator asupra mentorului *Junimii*, împroșcîndu-l cu tot felul de invective, calificîndu-l în fel și chip, cu formulele-șablon ale vocabularului politic la modă, e nu doar uimitor, dar și revoltător, gîndindu-ne la cota de credibilitate ce le mai poate fi acordată unora dintre ei astăzi, atît ca profesioniști ai literelor, dar și ca simpli indivizi umani.

Spre a ne face o idee chiar și aproximativă asupra imaginii pe care perioada anilor '50—'60 o avea despre T. Maiorescu ne oprim la două articole, unul aparținînd lui N. Tertulian, apărut în numărul 2 al *Vieții Românești* din februarie 1956, articol intitulat, în maniera directă a vremii, *Caracterul reacționar al 'autonomiei esteticului'*, și un altul, semnat Savin Bratu, publicat în cîteva numere succesive ale *Gazetei literare* din 1958, purtînd titlul *Fantoma lui Maiorescu*. Un ideolog, așadar, și un critic literar.

Pe urmele lui I. Vitner, care scria în 1950 că „După Ibrăileanu și mai ales după prima sa etapă de critică al culturii, în zăgazul ridicat cu trudă pentru o clipă de Gherea, se produce o breșă adîncă, prin care apele tulburi ale subiectivismului maiorescian inundă critica literară”, semnalînd necesitatea imperativă de a lămurii un adevăr elementar, și anume acela potrivit căruia „critica noastră literară (cu excepția lui Gherea și a unei părți din activitatea critică a lui Ibrăileanu) a fost expresia conștiinței de clasă a coaliției burghezo-moșierești, ale cărei interese precise le-a apărut în acest domeniu”, decadența spiritului critic nefiind decît „o consecință firească a decăderii bazei sale materiale și sociale”¹, N. Tertulian și S. Bratu minuiesc cu dezinvoltură — șase, respectiv opt ani mai tîrziu — același set de argumente. Așa de exemplu, pentru cel dintîi „meritul lui Gherea și nu mai puțin al continuatorului operei sale, Garabet Ibrăileanu, este (...) de a fi spulberat mitul atitudinii 'strict estetice' a lui Maiorescu, de a fi demonstrat că dincolo de profesarea teoriei 'artă pentru artă', a 'autonomiei esteticului' și contemplației dezinteresate, dincolo de *oroarea* (subl. n.) lui Maiorescu față de pătrunderea tendințelor politice, a sentimentelor sociale și patriotice în artă, dincolo de *grimasele* (subl. n.) sale estetice, se ascunde pur și simplu nu estetismul său intransigent, ci o concepție mărginită, interesată, de clasă”². Eran

¹ I. Vitner, *Critica criticii*, apud. Domițian CĂSĂREANU, „Critica și sociologismul mecanic” în *Permanente ale criticii*, Ed. Tineretului, 1968, pag. 22.

² N. Tertulian, *Caracterul reacționar al teoriei „autonomiei esteticului”* în *Viața Românească* nr. 2, februarie 1956, pag. 218.

demascați „colții junimistului reacționar”, era dezvăluită „reacțiunea camuflată, interesată, nedivulgată și de aceea învăluită în rațiuni 'strict estetice'” (subl. n.) a omului contrariat în catehismul vederilor sale politice³. Aflăm tot cu acest prilej că pentru Maiorescu „cultura reacționară a făcut tot ce i-a stat în putință spre a-i ascunde înfățișarea unui 'zoon politikon' de cea mai pură speță și a-l prezenta drept un 'homo aestheticus' pur”⁴. Unde se puteau oare ascunde „tendențele de grup și ambițiile de castă” dacă nu „sub masca 'impersonalității' și 'obiectivității' estetice a lui Maiorescu”⁵. Un lucru este însă cert pentru întreaga perioadă — acela că „Maiorescu încerca să arunce discreditul asupra ideilor democratice folosindu-se de abuzurile și ticăloșiile partidului liberal de la putere”. Scopurile lui Maiorescu și ale acoliților săi era acela de a obține anularea „pînă și a celor mai cinstite drepturi democratice, pentru a asigura astfel întărirea puterii discreționare a marilor proprietari funciari”⁶. Întreaga acțiune critică (culturală) a mentorului junimist era dedusă din practica sa politică. Abia acum se explicau resentimentele sale față de intruziunile politicii în artă, ca și aversiunea sa față de idealurile generoase ale revoluției de la '48, respectiv producțiile artistice ale acesteia.

Pe urmele lui Gherea și sprijinit copios cu citate din Ibrăileanu, N. Tertulian ține să ne lămurească cu orice preț (uitînd că a mai spus-o) că T. Maiorescu, departe de a fi fost acea „conștiință estetică pură” pe care a simulat-o cu atîta abilitate nu a făcut decît să acționeze „dominat de simpatiile și antipatiile sale de clasă”. Nu el este acela care a „cenzurat pînă tăcere” versurile poeziilor lui Goga — *Rugăciune* și *Clăcașii* — doar pentru că ele traduceau revolta maselor? Chiar și în problema tipologiei literare, Maiorescu, aplicînd estetica sa idealistă, nu a urmărit decît să-și impună și pe tărîm artistic „scopurile sale de clasă”. După N. Tertulian, Maiorescu l-ar fi imaginat pe artist ca pe un *medium* inert, ce primește „iluminarea” ideii pe care o așterne mai apoi pe hîrtie: „... Maiorescu introduce ipoteza *fantastică* (subl. n.) după care din cerul platonice ar descinde în conștiința artistului o idee, un prototip absolut (...), o esență impersonală (...) Maiorescu consideră tipurile literare Luceafărul sau Werther, nu ca o generalizare ideală a unor procese de viață reale, nu ca pe expresii ideale ale concepțiilor și atitudinilor reale, personale ale artistului — așa cum sînt în realitate, ci răsturnînd raporturile reale ale lucrurilor, le transformă în esențe cu o existență ideală, într-un 'obiect', o 'idee platonice'... Toate aceste artificii și prestidigitații ale unui scamator care minuieste idei 'celeste' în loc de panglici terestre, nu are drept scop decît să întunece adevărul că tipurile literare se creează ca o reflectare subiectivă a unor procese obiective din viață etc”⁷.

În general, pentru comentatorii perioadei sociologizante sînt greu — dacă nu chiar imposibil — de pătruns subtilitățile delimitărilor maio-

³ *Idem.*, pag. 218

⁴ *Idem.*, pag. 218

⁵ *Idem.*, pag. 219

⁶ *Idem.*, pag. 224

⁷ *Idem.*, pag. 233

resciene, dinamica aparte și semnificațiile majore ale acțiunii sale critice, implicațiile ei profunde în configurarea tabloului culturii și literaturii române moderne, văzute în devenirea lor, chiar așa tensionată, contorsionată, dar structurată finalmente într-un tot organic, în al cărui echilibru fiecare element component își are rosturile sale precise. Și le este greu ori imposibil pentru simplul motiv că le este interzisă (îndeosebi la propriu) citirea fără parti-pris-uri a textelor operei maioreștiene. Ca purtători de cuvânt ai comandamentului esteticii marxiste, comunicatele lor nu pot trimbița decât decesul estetismului de sorginte maioreșciană.

Nu intră în intenția noastră de a angaja o polemică peste decenii cu „direcția” sociologizantă. Au făcut-o, la timpul lor, alții. Totuși, e bine să reamintim că punctele de vedere avansate de criticii dogmatici ai vremii, interesați doar de dimensiunea ideologică a operelor, de coordonata istorică a acestora, au interzis creației artistice posibilitatea de a se valorifica sub unghiul diferenței specifice, generând regretabile confuzii. Vînturînd (și vulgarizînd) principii care trebuiau și puteau să participe la constituirea unei judecăți critice, comentatorii sociologizanți, fără a ține seama de „valoarea reală a operei, de circumstanțele în care a apărut, de tipul de creație și de sensibilitate, de particularitățile formulei”, se complac în a căuta peste tot „semne sigure și, mai ales, limite. A apărut în clip fatală o literatură a limitelor artistice și ideologice, sociale politice, reale și ireale, formulate cu o violență ce azi, la o lectură liniștită, amuză. Cine parcurge comentariile nu prea vechi despre Eminescu, Maiorescu, Macedonski, Goga, Bacovia, Blaga, Barbu etc. rămîne surprins de unicitatea limitelor lor, încît încolțește bănuiala că scriitorii n-au răcut altceva decât, timp de aproape un secol, să-și transmită unul altuia grave erori și, mai ales, limite, spre desfătarea exegetului necruțător”⁸.

În cazul lui T. Maiorescu nu a fost (sau nu a putut fi) remarcată schimbarea de registru din critica sa, renunțarea la absolutul normelor înscrise în *Cercetarea...* de la 1867 și plierea pe specificul individual al valorilor. Comentatorii de genul celor amintiți pînă acum nu au putut înțelege că, dacă Maiorescu nu s-a apucat precum Ghera ori Ibrăileanu să răscolească puzderia de factori ce concură, alături de estetic, la realizarea operei artistice, nu a făcut-o nu pentru că nu ar fi putut sau le-ar fi ignorat complet rostul. Pentru spațiul literar românesc Maiorescu este nu numai posesorul, inițiatorul și susținătorul competent și consecvent al spiritului critic judicios, dar și acela care a avut în vedere, deși cu accente diferite, cele două componente esențiale pe care s-a fundamentat întreaga critică literară românească, chiar dacă uneori, din prea mult zel, continuatorii au optat pentru soluții extreme. Evident, asemenea aserțiuni pot apărea, dacă nu neapărat aberante, cel puțin teribiliste, forțînd, prin sincretism, nota interpretării, făcînd în felul acesta maioreșcianismul responsabil de toate fanatisme care au bîntuit critica noastră literară, de la hiperbolizările estetizante ale unui M. Dragomirescu și pînă

⁸ Eugen Simion, *Autoritatea criticii* în *Viața Românească* nr. 1, 1967, apud. D. CÎSEREANU studiul amintit.

la exagerările iorghiste, Dar, dacă este un fapt recunoscut astăzi că textul *Criticilor* maioresciene nu permite decât prin deviere interpretarea dogmatică a principiului autonomiei esteticului (fanteziile unui M. Dragomirescu, care s-a considerat cel mai fidel continuator al liniei lui Maiorescu, fiind repudiate de însuși patronul său spiritual), s-a convenit de mult că acceptarea politicului în artă, teoretizările conceptului de specific național și, în prelungirea acestuia, a formulei romanului poporan, și chiar discuțiile în marginea problemei moralității artei, a tendințelor acesteia, nu s-au constituit atât în „contraziceri”, cât în obiectivări ale unor potențialități ale criticii maioresciene. Că, în faza de început a acțiunii sale, accentele trebuiau puse pe estetic, acesta fiind singurul capabil să instituie un autentic sistem de valori în degringolada avânturilor necenzurate ale „formelor fără fond”, e adevărat. Terenul trebuia însă curățat de uscăturile ce împiedicau apariția noii vegetații literare, și o critică analitică, de tip foiletonistic, nu era posibilă. Nu la fel au stat lucrurile după 1886, când pe nedrept s-a pretins că Maiorescu ar fi decretat decesul criticii. Rapoartele academice au dovedit contrariul; dacă nu neapărat apetența, cel puțin disponibilitățile analitice ale lui Maiorescu și, nu în ultimă instanță, deschiderea de noi porți sferelor artisticului. Concesiile făcute sămănătorismului nu trebuie interpretate imediat drept semne ale oportunismului maiorescian, ori „înfrângeri acceptate”⁹, cât mai degrabă probe ale unei lucidități critice conștiente că realitățile literare sint altele. Evident, e greu de stabilit cât de „jenantă” a fost — dacă a fost — acomodarea acestea, sau dacă Maiorescu a trăit cu iluzia subordonării tacite a tendințelor la modă. Dar, dacă e adevărat că Maiorescu „a creat statutul criticii așezînd criteriul esteticului în centrul actelor apreciatore”, după cum la fel de just e că Gherea e acela care „a inaugurat modalitatea analitică în critica modernă românească, semnalînd necesitatea considerării — în judecata de valoare — a tuturor factorilor care intră în universul particular al operei”¹⁰, toate acestea nu ne îndreptătesc să negăm faptul că, vorbind despre opera literară împlinită estetic, Maiorescu nu a privit-o în abstract, în afara unei spiritualități, a unei limbi, a unui cadru geografic precis determinat. Că, în evaluarea creației artistice, la început, nu a luat în considerare toți acești factori, pentru că nu le-a văzut rostul într-un asemenea demers, iar, mai apoi, când a realizat transformările survenite în peisajul literar românesc al vremii, orgoliul său de întemeietor nu i-a mai permis schimbări radicale de poziție, e un fapt real, care poate fi calificat chiar limită a unei viziuni critice, dar nu probează ignorarea de către Maiorescu a elementului extraestetic din structura operei de artă. „Niciodată — spune Pompiliu Constantinescu, teoreticianul estetismului în critica noastră n-a tăiat, cum cred unii, sau cum au lăsat să se creadă, 'cordonul ombilical' dintre originalitatea fondului etnic cu particularitățile lui și universalitatea, în contemplație, a creației artistice”. De fapt, fenomenul maiorescianismului e unul cu implicații paradoxale. Z. Ornea nota că „nu o dată literatura, vrem să spunem esteticului, a

⁹ Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Ed. Eminescu 1978, pag. 723.

¹⁰ *Idem.*, pag. 505.

fost integrat deliberat în sfera mai largă a culturii". Dacă aceasta este sau nu o contradicție, nici chiar criticul citat nu o poate stabili. Ce se știe este că Maiorescu a considerat că asanarea culturii se poate realiza și prin reconsiderarea statutului literaturii îndreptate spre ea însăși. Purismul estetic maiorescian pus în slujba culturalului, sociologienului și spiritului public, general — crede Z. Ornea — nu trebuie considerat drept o contradicție, cât mai degrabă o prejudecată de eliminat.

Savin Bratu a avut inspirația, în intenție prea puțin favorabilă mentorului *Junimii*, de a-și intitula grupajul de articole *Fantoma lui Maiorescu*¹¹. Titlul trădează o stare de spirit subterană a acelei perioade (și nu numai), care simte, fără a avea curajul de a mărturisi public, nevoia imperativă de Maiorescu. Impactul maiorescianismului atât de hulit asupra literaturii române moderne în general și, în particular, asupra perioadelor care ignoră, voit ori nu, rolul factorului estetic în evaluarea opere literare, este atât de mare, încît orice critic lucid, chiar aservit unor comandamente străine esteticului, se simte hîntuit de „fantomă” lui Maiorescu ori de cîte ori se apleacă onest asupra unei producții căreia urmează a-i aplica judecăți de valoare. Impactul acesta, resimțit la vremea sa de criticii deceniului patru, s-a exacerbat în deceniile cinci-șase ale dictaturii comuniste, cu prelungiri dramatice, deși estompate, pînă în cea mai recentă contemporaneitate. Cu deosebirea că, și în condițiile escaladării amenințării fasciste, a eludării treptate a libertăților democratice, un E. Lovinescu sau postmaiorescienii generației a treia, asumîndu-și riscuri majore, s-au putut totuși exprima, fapt interzis criticii literare responsabile din perioada comunistă.

Analiza articolului lui S. Bratu din 1958 este utilă pentru două motive: pe de o parte pentru că prezintă mai amănunțit punctul de vedere al unuia dintre interpreții care s-au angajat în debaterile anului „resurecțional” T. Maiorescu — 1963, cu o intervenție din paginile *Luceafărului*¹² apărută la o săptămînă după însemnările profesorului L. Rusu din *Viața Românească*¹³, iar pe de altă deoarece, prin comparație, ilustrează perfect ideea oportunității critice pe marginile căruia glosam la începutul acestor notații.

În general, S. Bratu face figura unui comentator inteligent, cu putere de discernămint și, deci, profitabil în multe dintre aserțiunile sale. Dar acesta numai cînd reușește să părăsească zonele ideologicului, ilustrate abundent prin tot felul de poncife acuzatorii. Ca unul care a citit *Însemnările zilnice* și încurajat de ireverențiozitatea călănesciană, S. Bratu vede pentru început în tînărul Maiorescu, proaspăt sosit din Germania, un Rastignac român însetat de putere: „Din însemnările lui Maiorescu, setea de putere și hotărîrea de a o cîștiga, prin cîștigarea superiorității în distincție față de notabilii români înșiși, sînt reliefate puternic”.*

¹¹ Savin Bratu, *Fantoma lui Maiorescu* în *Gazeta literară* nr. 25 (19 iunie 1958) și următoarele.

¹² Savin Bratu, *Despre Titu Maiorescu* în *Luceafărul* 10, 11 mai 1963.

¹³ Liviu Rusu, *Însemnări despre Titu Maiorescu* în *Viața Românească* nr. 5, mai 1963.

* Pentru critical luat în discuție acum se renunță la sistemul de trîmțeri, citatele vizînd unul și același articol (cf. nota 11).

Aceleași trăsături le va reține și Paul Cornea în schița de portret făcută lui Maiorescu în articolul din 1963: „Sub masca olimpianismului și a impersonalității Maiorescu ascundea o imensă vanitate, un spirit de senior căruia îi place clientela și un exclusivism de simpatie incompatibil cu exercițiul critic”¹⁴. Mai puțin segmentul final al citatului, observațiile sînt juste, în ciuda unui ușor aer ofensator, incriminat în permanență de o parte a criticii noastre, care nu s-a putut împăca cu asemenea portretizări, și atunci cînd a fost vorba doar de simple eboșe, cu atît mai puțin cînd ele au luat amploarea unor cărți¹⁵. Astfel, încă din 1967 Mihai Drăgan scria: „Păreră că Maiorescu a fost stăpînit de un orgoliu nemăsurat (...) și de o ambiție rară de a parveni (a fost numit de G. Călinescu un ‘Tănase Scatiu superior’) conține multă *fantezie și răutate*”¹⁶. De fapt, Mihai Drăgan se „războiește” cu multe din judecățile avansate de S. Bratu și Paul Cornea. Criticul consideră că fizionomia morală și intelectuală a lui T. Maiorescu, „în ceea ce are el mai nobil și mai pilduitor pentru urmași”, trebuie descoperită printr-o interpretare judicioasă a documentelor, evitîndu-se cantonarea pe aparențe ori amănunte tendențioase. În viziunea lui Paul Cornea — serie M. Drăgan, — Maiorescu afișează încă de pe vremea cînd era elev la Therezianum o „incocreibilă ambiție de a triumfa, de a escalada treptele notorietății”. Dominantă ar fi în structura lui psihologică „aviditatea de parvenire”, „formalismul rigid”, „ținuta aulică”, „uscăciunea sufletească”, „egoismul”, trăsături trimbițate cu energie în anii din urmă și de alți critici improvizați *ad-hoc* în cercetători ai vieții și operei lui Maiorescu. Unele dintre aceste caracteristici nu sînt de dată recentă (ele se desprind, între altele, din portretul cam tăios pe care i l-a făcut criticul G. Călinescu..., dar mai ales din *băgările de seamă* (subl. n.) cu iz de pamflet ale lui Savin Bratu... Nouă nu este forța intempestivă cu care acestea sînt vînturate — adaugă criticul amintit, — și date ca singure componente ale portretului moral și intelectual maioresean (...). Păreră pe care Paul Cornea se ostenește, cu atîta zel și energie polemică „neadjectivală” s-o impună în conștiința cititorilor de azi, este că Maiorescu, „înzestrat” cu aceste trăsături de caracter a avut un „violent resentiment împotriva pașoptismului”, ajungînd la un „nihilism total” față de „cultura anterioară”. Aceeași poziție o adoptă nu de mult și Savin Bratu care a năzuit, probabil, să dea de înțeles că-și revizuieste convingerile mai vechi despre conducătorul *Junimii*. „Revizuirile” sînt, de fapt, tot sentințele din suita de articole *Fantoma lui Maiorescu...*”¹⁷.

Interesant este însă faptul că acest filon interpretativ, alimentat cu probe din *Jurnalul* lui Maiorescu și *Insemnările zilnice*, va prolifera în critica noastră, ducînd la cărțile lui Z. Ornea (*Viața lui Titu Maiorescu* vol.

¹⁴ Paul Cornea, *Titu Maiorescu și pașoptismul* în *Viața Românească* nr. 9, sept. 1963, pag. 119.

¹⁵ Al. Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu*, Ed. Minerva, București, 1988.

¹⁶ Mihai Drăgan, *Maiorescu și literatura națională* în *Luceafărul* 10, nr. 10/11, 12 -- 1967.

¹⁷ *Idem.*, nr. 10.

I, II — C.R. — 1986, 1987), respectiv aceea a lui Al. Dobrescu, despre care Mircea Iorgulescu nota, cu mînic abia stăpînită : „Extrem de tendențioasă, cartea are ca suport o confuzie probabil nedeliberată : între interpretare și răstălmăcire. Perspectiva din care este privit Maiorescu, foarte joasă, duce la trivializate. În viziunea lui Al. Dobrescu, Maiorescu devine un fel de Dinu Păturică implacabil, a cărui ascensiune pe firmamentul culturii și al literaturii naționale se datorează în exclusivitate unor manevre și combinații abile, unor întîmplări norocoase, lipsite de scrupule și, nu în ultimul rînd, existenței unor adversari care nu se pricep (...) să înșele și să cîștige publicul. Pentru a construi această imagine meschină și vulgară autorul pornește de la fapte și daevăruri știute ; numai că sînt altfel judecate și înălțuite. (...) Lectura abuzivă și grosolană a însemnărilor adolescentului Maiorescu îi permite autorului acestei *Introduceri* să conchidă că încă din tinerețe există la Maiorescu o vădită înclinație spre „minciuna utilă sieși”, o minciună savant și atent construită, capabilă să inducă toată lumea în eroare”¹⁸.

Ca orientare ideologică, articolele lui S. Bratu și, în general, a tuturor comentatorilor anului 1963 (mai puțin Tudor Vianu și într-o oarecare măsură Liviu Rusu), respectă linia autorităților acreditate în domeniu — N. Tertulian, respectiv C.I. Gulan, ale căror puncte de vedere erau oficializate. În aceste condiții nu mai surprinde (cel mult exasperează) permanenta reliefare a caracterului reacționar al maiorescianismului, orientarea sa anti-pașoptistă și antidemocratică. Și pentru S. Bratu, tînărul Maiorescu pactizează cu marea boierime conservatoare, trădîndu-i pe toți cei sub ochii căroră crescuse (lideri spirituali ai mișcării pașoptiste) și care-l primiseră în țară „cu surle și trîmbițe” (Bariț, Sion). Mai apoi, în conferința *Despre socialism și comunism*, după ce „cochetează cu ideile părinților săi și se prezintă mai aproape de demagogia liberală decît de cinismul conservatorilor”, ajunge să ironizeze și să condamne reformele burghezo-democratice, respectiv producția literară a vremii. Evită folosirea termenului de „luptă de clasă” și-l propune pe acela de *egoism*, pregătindu-și încet teoria „despre necesitatea distragerii, prin artă și studiu intelectual, de la contemporaneitatea sfîșiată de lupte”. Teoria „formelor fără fond” este „atît de tipic reacționară, încît numai nivelul intelectual scăzut al epocii putea da posibilitatea inducerii în eroare”, aceasta fiind, spre consternarea comentatorului, „cea mai înrădăcinată idee maioresciană în mintea intelectualilor post-maiorescieni, de orientări ideologice antagoniste uncori”.

Concluziile propuse sînt și ele, la rîndul lor, extrem de contradictorii. Astfel, după ce recunoaște nivelul cultural scăzut al vremii, faptul că „fenomenul concret observat de Maiorescu era uneori autentic și exprima tipica megalomanie a tînerei burghezii românești de a avea pe hîrtie tot ce trebuie să aibă o țară înaintată, fără ca în realitate să existe justificarea cifrelor demagogice și a titlurilor pompoase”, S. Bratu scrie că „Bătălia sa „culturală” era anticulturală în fond”, că „teoria formelor goale îi va sluji

¹⁸ Mircea Iorgulescu, „Complexul” Maiorescu în România literară nr. 32, 1988, pag. 11.

la propaganda politică reacționară, iar *ura* (subl. n.) pentru democrație și progres social-politic o va transforma în „teorie literară” pentru a promova o „direcție nouă”, antipașoptistă”.

Cînd trece însă la analiza concretă a activității de estetician și critic literar a lui Maiorescu, notațiile lui S. Bratu sînt mai coerente. (...) Care ar fi totuși, în viziunea acestui comentator, erôarea lui Maiorescu? În primul rînd faptul de a fi orientat ideologic critica sa literară — altfel justă pentru momentul istoric respectiv — „împotriva forțelor progresului”. Apoi, de a fi avut „veleitătea, pentru care nu era pregătit, de a fi un Malherbe, într-o literatură care străbătuse într-o jumătate de veac un drum de căutări și de descoperiri impresionante”. Și mai apoi: „În orbirea sa fanatică, pe baza urii sale contrarevoluționare, care l-a făcut să contrapună poeziei lui Eliade, Bolintineanu, Alexandrescu, Bolliac poeziile de mult uitate ale lui Bodnărescu și co...” S. Bratu îl uită pare-se pe Eminescu, dar își amintește de ... Arghezi: „Și rar un astfel de confuzionism consecvent ca acela care-i permite lui Maiorescu în 1908, cu cîțiva ani înainte de afirmarea lui Arghezi, să-l avanseze în ierarhie pe nevinovatul junimist Naum (...) în vreme ce Macedonski era socotit definitiv scos din literatură iar poezia modernă românească ce germina pe urmele lui, era total ignorată”. Finalul studiului lui S. Bratu se face în aceeași notă a concluziilor ambigue și a reproșurilor meschine: „Fără nefasta sa estetică, și idealistă, și dogmatică, se poate spune că prin funcția concretă de curățire a artei literare de impuritățile formale, Maiorescu ar fi putut contribui, didactic, la așezarea clasică a literaturii române. În actualitate, judecînd în perspectiva istorică pe esteticianul reacționar și pe criticul mărginit, nimic, dar *absolut nimic* (subl. aut.) nu poate fi folositor din desueta critică maioresciană”. Cine, oare, poartă răspunderea pentru toate aceste limite? Cum S. Bratu nu îndrăznește să-l facă de-a dreptul obtuz pe Maiorescu, apelează la autoritatea călinesciană, în a cărei formulare trunchiată găsește un posibil răspuns: „îngustimea recepțiunii sale critice, sărăcia sufletească”.

După cum am amintit deja, în 1963 S. Bratu avea să revină asupra „cazului” Titu Maiorescu (devenit ca atare prin publicarea articolului profesorului L. Rusu)¹⁹, în studiul intitulat *Despre Titu Maiorescu*. Nava „fantomă” zărită cu cîțiva ani în urmă va pluti de data aceasta cu silueta-i întregă pe ape mai calme, împinsă de vînturi mai blinde, avînd la cîrmă un comandant la fel de sigur pe el și de senin precum odinioară...

¹⁹ Cf. nota 13.

“TABLOURILE” LUI BACOVIA

V. FANACHE

RÉSUMÉ. — Les “Tableaux” de Bacovia. L'opinion selon laquelle Bacovia représenterait le paysage environnant de manière photographique (ou cinématographique) comme si ses pastels avaient une qualité d'instantanés naturalistes est le résultat d'une lecture du texte dans ses apparences trompeuses.

Le poète écrit, en effet, en laissant l'impression que ses „tableaux” seraient des images directes de ce qu'il avait vu, mais en réalité il ne photographie pas, il se projette lui-même chromatiquement dans le texte, s'insinuant avec ostentation par des lignes et des touches personnelles, dérivées de la vision générale d'un univers en déclin. La couleur bacovienne émane d'une intention subjective; c'est un „décor” placé sur le monde, avec une fonctionnalité esthétique précise. Profondément spiritualisée, comme chez les expressionnistes, la couleur est une „tache” irréaliste, labile, évanescence, se décomposant du blanc vers le noir, signe, à une pôle chromatique comme à l'autre, de l'annulation de soi-même.

Opinia după care Bacovia ar înfățișa peisajul înconjurător în manieră fotografică (ori cinematografică), ca și cum pastelurile lui ar avea calitatea unor instantanee naturaliste, survine din lectura textului în aparențele lui înșelătoare. Poetul scrie, în adevăr, lăsând impresia că tablourile lui ar fi niște numiri directe ale celor văzute, dar în realitate el nu fotografiază, ci se proiectează cromatic în text, însinuându-se cu ostentație prin linii și culori personale, derivate din viziunea generală a unui univers în cădere. Culoarea bacoviană emană dintr-o intenție subiectivă, e un „decor” așternut peste lumea din jur cu precisă funcționalitate estetică. Profund spiritualizată, ca și la expresioniști, culoarea e o „pată” ireală, labilă, evanescentă, în descompunere dinspre alb înspre negru, semn, și la un pol cromatic și în celălalt, al anulării de sine. Fugitivă, pur imaginară (tot ca la expresioniști, care pictau cai albaștri), mereu în schimbare și mereu indeterninabilă, senzația cromatică e un aspect provizoriu al obiectului în dezintegrare, dependent/independent de lumea reflectată și de substanța în perpetuu modificare a obiectului; ca și sunetul, care își accentuează disonanța, culoarea bacoviană tinde să se închidă în negru compact. Dar înainte de a vorbi despre acest „final”, e de spus că același obiect sau aceeași ființă „poartă” de-a lungul existenței lor culori diferite, succesiv ori simultan. Stropii de ploaie căzînd în amurg primesc culori de sineală, de aur, de sînge. Amurgul, celebrul amurg bacovian, nu este exclusiv violet cum se crede îndeobște, ci divers colorat: „amurg însîngerat”. „amurguri roșii”, „amurgul galben”, „amurgul lasă flăcări” etc.

Această tehnică ține intruciva de arta impresionistă, dar numai în măsura în care senzația cromatică a avut un rol în pictura aparținătoare acestui curent; rolul ei a depășit domeniul plasticii și a deschis și în literatură (începînd cu simboliztii) o nouă perspectivă. Preluată de literatura moder-

nă, senzația cromatică îndeplinește; treptat, oarecum un alt rol decât în pictură, ea intră în componența unui „limbaj literar”, devine o scriitură legată inextricabil de personalitatea autorului. Obiectele capătă sens prin culorile conferite, altele decât acelea pe care le-ar putea avea eventual în chip natural. O simbolică din ce în ce mai individualizată intră în jocul cromatic, lumea se „recolorează” și se „decolorează” dintr-un unghi subiectiv. De la simbolism încoace metaforele cromatice ocupă un loc în creștere la toți scriitorii moderni. În coasociere cu scurgerea timpului și în corespondență cu celelalte senzații, culorile literare se polarizează într-un *Gestalt*; „Fiecare scriitor exprimă o lume colorată care-i aparține și care în decursul întregii sale vieți manifestă o mare fixitate, oricare ar fi subiectul adoptat, ceea ce ar putea indica faptul că predominanta unei culori sau a alteia are rădăcini profunde”¹. George Matoré constată aversiunea lui Proust față de violet, culoare învecinată fonetic și semantic de cuvintele *viol* și *violenta*². Alta este semnificația aceleiași culori la Claudel, pentru care violetul semnifică starea de penitență ori de semi-doliu. Se înțelege astfel că în scrisul modern diferitele coduri cromatice consacrate își pierd autoritatea, înlocuite de conotațiile subiective.

Pe de altă parte, autorul zilelor noastre poate împinge această subiectivizare cromatică pînă la conferirea unei culori unice tuturor obiectelor. Astfel expansiunea violetului la Bacovia pare a nucunoaște marginii orașul, mulțimea, străbunii, morții și vii, roata morii, plopii, zăvoiul, frigul, cîmîtirul etc. sînt violete, mai exact sînt simțite ca violete. Această unicitate cromatică pusă peste diversitatea lumii declanșează un efect straniu, în loc de a rămîne recognoscibilă, mimetică, imaginea pare a se distanța de lumea privită și în același timp pare a o scruta în esența ei, dezvăluindu-i „adevărata” culoare. Pentru a fi văzută nemistificat, lumea trebuie contemplată printr-o culoare unică. În același timp, tot ce cade în privire poate să fie violet, ca în alte momente să fie alb, galben sau negru. Numai că o astfel de culoare omniprezentă nu mai este pur și simplu „vizibilă”, obiectivă, e una inventată și folosită pentru a sugera un nou raport între ființa poetică și lume, de cele mai multe ori fragil și nesigur, mereu torturant. Culoarea se înfățișează de fapt ca un succedaneu simbolic al unei drame existențiale. Lumea văzută în galben sau violet semnifică o suită de unde luminoase în neconținută autonegare. În cazul lui Bacovia, culoarea pare o falie deschisă în prăpastia neantului, în vibrațiile ei pîlpîie întunericul. Pe măsură ce se descompune, culoarea relevă absența oricărei culori, noianul de negru. Niciodată cea adevărată, culoarea sub semnul căruia se află un obiect e o fulgurație trecătoare, căci un dincolo de culoare acționează ca neîntreruptă negare, în tonuri din ce în ce mai stinse: „A spune despre un lucru că este galben sau violet nu este decît un *procedeu* (s.a.) pentru a sugera ce este sub culoarea galbenă și sub culoarea violet, tentația de a fixa o clipă a conștiinței, jocurile tremurătoare și momentane ale lanternei magice”³.

¹ Georges Matoré, *A propos de vocabulaire des couleurs*, în „Annales de L'Université de Paris”, 1958, p. 141.

² *Ibidem*; vezi și interesantul studiu: Tudor Ionescu, *Quelques aspects de la couleur dans la peinture et littérature*, în „Synthesis”, XIII, (1986), p. 27-34.

³ Georges Matoré, *op. cit.*, p. 148.

Această instabilitate cromatică, precum și instabilitatea celorlalte senzații, dă un reflex maladiv despre adevărul lucrurilor. Sindromul cromatic persistă, în oricare din ipostazele imaginate și el constituie, de exemplu, unul din motivațiile stării de „greață” încercate de Sartre, schimbarea sentimentului de confort și securitate, cu golul existențial. În *La Nausée*, citim: „Sunetele, parfumurile, gusturile care treceau rapid pe sub nas, ca niște iepuri speriați scoși din birlog, când nu eram prea atenți, puteam să le luăm drept foarte simple și liniștitoare, puteam chiar să credem că existau pe lumea aceasta un albastru adevărat, o adevărată mireasmă de migdală sau de violete. Dar de îndată ce îl păstrai o clipă, acest sentiment de confort și securitate lăsa locul unei profunde indispoziții. Culorile, delectările, miresmele nu erau niciodată adevărate”⁴.

Dominante în universul bacovian sînt albul și negrul, care de fapt nu sînt considerate culori. Și totuși din combinarea lor rezultă „decorul” îndoliat al scenei universale pe care își joacă destinul fragil și părelnic coloratele fețe ale lucrurilor și ale ființei. Culorile purtate de acestea, ca niște stări iluzorii contrastante, nu fac decît să intensifice prezența decorului funereal. Interpuse între alb și negru celelalte culori sînt ca niște semne „îpăitoare”, ridicole prin încordarea de a rezista la rostogolirea în inexistență: „Cînd priveam lucrurile, mă simțeam foarte departe de ideea că ele ar exista cu adevărat: ele îmi apăreau ca un decor”⁵. Culorile decor, „vorbesc” despre ambianța în care obiectele, fenomenele, omul își consumă sfîrșitul. Între albul și negrul bacoviene variația decorativă e pe cît de restrînsă pe atît de uniformă în semnificație, roșul, rozul, galbenul, palidul, cenușiul produc același sens monoton al căderii: „adu roze pe tine să le pun” (*Cup-tor*). „De sînge pare lacul, / Mai roș ca totdeauna” (*Amurg*), „Amurgul galben m-angălbenit și m-apasă” (*Scînteii galbene*), „cade violetul” (*Poemă în oglindă*), „agonia violetă” (Idem) etc. Cromatismul scriiturii se direcționează spre o singură semnificație: crepusculul universal. Cu totul rare sînt abaterile de la această priveliște apocaliptică, intrinsecă materiei. Bachelard afirmă undeva că „nici o metaforă dinamică nu se formează către jos, nici o floare imaginară nu înflorește în jos”⁶, afirmația contrazisă de imaginarul bacovian, dinamizat de un timp confuz, care împinge în jos toate lucrurile: „La un geam într-un pahar /, O roză galbenă se uită-n jos” (*Nocturnă*). Ca și în cazul rozei galbene, culoarea stropilor de ploaie, a spiritului care „arde în culori”, a copacilor, a fruizei și amurgului, culoarea ființei umane și a orașului, a parcului și a cimitirului reprezintă niște metafore dinamice orientate spre cădere. Nu obiectele posedă, anumite culori fixe, definitive, ci culorile preiau fugăr în posesie obiectul ca apoi să-l lase să cadă în altă culoare, mai închisă, „mai putredă ca altă dată”. Culorile „vin” și „pleacă” fără a se mai întoarce vreodată la același obiect, rămăs în cele din urmă frustrat de vreo culoare, pradă negrului. Neaparținînd obiectelor, culoarea are doar rolul de a le însoți un timp pentru a le numi

⁴ Jean Paul Sartre, *Greață*. Traducere de Marius Robescu, Buc., Editura Minerva, 1981, p. 168.

⁵ *Ibidem*, p. 164.

⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1962, p. 107.

„vîrsta” sau starea lor pe parcursul coborîtor spre neant, ea este semnul și semnalul, care funcționează, pentru fiecare obiect, o singură dată. Galbenul sau violetul sînt obișnuit anterioare negrului, în denuminația unui obiect, iar negrul are exclusiv un rol cromatic final. Gîndirea lirică bacoviană folosește culoarea cu rigoare simbolică. A crede că poetul „aplică existenței același tratament ca fotoreporterul sau operatorul cinematograful”, că „ia pur și simplu vederi, însă, firește, selectiv și selecția e prezidată de un spirit opus celui din practica tradițională”⁷ mi se pare a fi victimă unei surprinzătoare simplificări. Și tot astfel, nu „sărăcia” imaginilor evanescente îl obligă pe Bacovia să repete aceleași sintagme cromatice, ci viziunea profundă, conform căreia dacă, pe de o parte, un obiect e luat în stăpînire o singură dată de o culoare, pe de altă parte, nici un obiect nu poate evita „treccrea” în drumul său evanescent, prin culorile manipulate de poet. În devenirea lor, formele existenței trec prin diferite momente cromatice, de alb, de roz, de roșu, de violet, de cenușiu, de negru. Poetul „colorează” existența inclusiv poezia sa („poema roză”) ori stările existențiale („spaimă violetă”) recurgînd la un scenariu subtil, care lasă impresia că ar urma crugul anotimpurilor ori deslășurarea temporală a unor zile, pentru a-și face astfel verosimilă extraordinara sa disponibilitate picturală. Dar e de mirare că unui critici ajuns să creadă că Bacovia e „fotografiat” poema roză, spaima violetă, străbunii violeți etc. Fiecare metaforă cromatică se susține prin recurența aceleiași semnificații, indiferent de obiectul pe care îl determină, are deci o deschidere generală. Ea anunță gradul căderii, stadiul „maladiei” incurabile de care suferă obiectul. De la o culoare la altă culoare se petrece un „mai” adverbial regresiv, totală involuție spre negru: „mai neagră noaptea pare” (*Sonnet*).

Chiar albul, culoarea situată la extremitatea de sus a coloanei cromatice bacoviene, are un asemenea sens regreviv. Excepțînd poemele *Alb* și *Balet*, care se încadrează în discursul erotic, albul din celelalte texte (peste douăzeci și cinci) aparține unor obiecte în cădere și în chip covîrșitor *ninsorii*. Ninsorea joacă rolul de metaforă cu semnificație plurală, albă cădere a frigului peste lume, ea se așterne în ritmuri nevrozante: „ninsorea cade rar” (*Decor*), „ninge repede, apoi încet” (*De iarnă*), „ninge prăpădînd” (*Nevroză*), „ninge grozav” (*Tablou de iarnă*): și în nuanțe depărtate de albul imaculat: „ninge gri” (*Gri*), „ninge zoios” (*Nocturnă*). Impură, ninsorea în cădere este un nou mod de a plînge al materiei, potopul se preschimbă în lacrimi cristalizate, cu aceleași efecte nimicitoare: „Potop cad stele albe de cristal” (*Singur*). Albul ninsorii coboară către vidul nocturn: „Și ninge-a-n noapte plină de păcate” (Idem), pentru a lua înfățișarea unui lînțolin gros, sufocant: „Ninsorea împrejur cu cerul s-atinge” (*De iarnă*). Semn al morții și al doliului prin însuși actul ei de cădere (în mentalitatea primitivă albul e culoare morții), ninsorea se constituie și într-un semn agresiv, ea asediază ființa, bate în geamuri, o acoperă sau o îngroapă de vie, o izolează de celălalt și în cele din urmă o îngheață. Efec-

⁷ Dumitru Micu, *Modernismul românesc. De la Macedonski la Bacovia*, I, Buc., Editura Minerva, 1984, p. 241.

tul simbolic al ninsorii este încremenirea în plumbul de iarnă, mineralizarea ființei. De fapt, albul ninsorii nu apare în formă pură, el se contaminează cu alte culori, roșul, galbenul, negrul, împreună ele alcătuiesc „pîcla nopților de iarnă”, sinistru „pîclă colorată” (*Dormitînd*), omniprezentul cenușiu. *Tablou de iarnă* conține, de exemplu, întreaga panoplie a unui decor funebru, sugerat de albul ninsorii în cădere („ninge grozav”, „ninge mereu”) într-un spațiu întunecat și un timp tîrziu („ceas tîrziu”, „zarea-nop-tată” corbii și „lupii licărind”). Alte două culori, roșul — „sînge cald se scurge pe canal” — și galbenul — „geamuri triste se aprind” — interpose între alb și negru intervin ca semne ale declinului ireversibil a regnurilor vieții. Aparent contrastante, cele patru culori emană aceeași semnificație, prăbușirea materiei și a omului. Materia și lumea sînt sortite, ne-o spun culorile, pieirii, sîngele se scurge pe canal, geamurile sînt galben-triste, ușa e înghețată. Salvarea ființei rătăcitoare în această ambianță de „culori închise” — „vei rătăci ca mine / În culori închise” (*Nervi de toamnă*) nu mai e posibilă, așteptarea pare la fel de inutilă ca și inițiativa de a-și afla un adăpost: nimeni nu te mai așteaptă și nimeni nu-ți mai poate deschide: „Aștept în zăpadă, dar ce mai aștept?” se întreabă poetul în *Plimb de iarnă*, ca acum, în poemul pe care-l analizăm, să implore zadarnic chemarea iubitei: „Iubit-o, sînt eu la ușa-înghețată”. Ușa nu se mai deschide niciodată. *Tablou de iarnă*, un cvadricolor sumbru, imaginează de astă dată un eu care nu se mai constată captiv în cavoul de plumb sau în locuința lacustă, el se află undeva afară, într-un spațiu relativ larg, însă bîntuit de stihii și de semne macabre, profund întunecat, din care, tragic, nu are unde să se retragă. Cavoul și locuința lacustră se refuzau locuirii, casa iubitei devine ca însăși precară sau inabordabilă. Damnat să rătăcească într-o ambianță alb-neagră, crepusculară și devitalizantă, eul se consumă steril și această condiție e fără scăpare. Albul bacovian nu poate fi apărat de petele morții.

La fel roșul. Oriunde își face apariția în vers, roșul (de multe ori *sîngue*), sugestia dominatoare rămîne extincția. Sîngele curgînd ori băltînd înseamnă existența secătuită de viață: „Cu lacrimi mari de sînge / Curg frunze de pe ramuri” (*Amurg*). Cînd roșul nu este al sîngelui, ci al felinarului, al parcului, al amurgului, al frunzelor sau al focului senzația receptată trimite la o lume căzută zgomotos în agonie. Acest roșu agonizant se extinde peste obiecte ca o rană nevindecabilă sau ca flacără nimicitoare. În relație cu negrul (cu amurgul, cu noaptea) roșul figurează în repetate tablouri de apocalipsă. Căci el închipuie materia în flăcări, după ce ea fusese auzită plîngînd, acum aceeași materie este pe cale de a se prefăce în scrum și în noian de negru.

Cînd devine copleșitoare, întinzîndu-se ca o pată imensă peste întregul peisaj, culoarea nu mai este un atribut cromatic, ci o „substanță care, provenind din mase necunoscute, se extinde parcă epidemic”⁸. Astfel de culori epidemice sînt la Bacovia galbenul și violetul. Decorul galben, succedat de cel violet acoperă în drumul lor involutiv toate obiectele iumii. Văzute în

⁸ H u g o F r i e d r i c h, *Structura liricii moderne*. Traducere de Dieter Fuhrmann, Buc. Editura pentru literatură universală, 1969, p. 219.

galben ori în violet, cele mai neașteptate aspecte capătă deodată o semnificație macabră.

Sub raportul întrebuirii culorii literare s-a vorbit de relația estetică dintre preromantism și curente moderne, precum expresionismul. Preromanticii au dat o mare prețuire descripțiilor cromatice, ei au preluat vechi dictoane de tipul celui horațian — ut pictura poesis — și au lansat altele, în care fixau strînsa interferență dintre poezie și plastică: pictura e o poezie mută, poezia o pictură vorbitoare. Culoarea rostită, culoarea vorbitoare ar avea dubla funcție de a sugera un sentiment inferior și de a surprinde o senzație externă, așadar de a realiza un raport între eu și non-eu. De regulă, cadrul non-eului la preromantici ia înfățișarea de *loci amoeni*, propice redresării sentimentelor perturbate. Tehnica este aceea a imitației, selectivă și verosimilă, în spiritul lui Aristotel, sau realistă, adevărată, cum recomandă Pliniu. Esențialul, și într-un caz și în celălalt, este drumul literar ce se deschide acum senzației cromatice, deocamdată într-o desfășurare empirică, nu departe de filosofia lui John Locke. Dar încă de la acești preromantici afirmați la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea era clar că folosirea culorii în poezie nu era totuna cu descrierea plată. Delille, celebrul pastelist, spunea: „Describe pour decrire est une sottise”⁹. Important e sensul imaginilor cromatice, surprinderea confluențelor dintre ființa poetică și univers. Poezia modernă preia tehnica senzației cromatice într-o manieră distanțată de formele mimetice, proprii preromantismului. Culoarea devine sursa unui limbaj subiectiv, pur literar, impus diverselor realități de spiritul inventiv al poetului. Se creează astfel amintita irealitate cromatică; în loc de a fi imitate culorile obiective (inerte!), lumea este cea care primește un spectru de culori subiective cu scopul de a provoca anumite emoții. Cu cît culorile sînt mai inadecvate obiectelor, cu atît ele comunică o mai intensă înstrăinare. Cu această tehnică Bacovia infuzează lumii din jur propriile sale emoții cromatice, diferite de la o etapă la alta a scrisului său: „Acum în urmă m-a obsadat galbenul, culoarea deznădejdiei. De aceea ultimul meu volum poartă numele *Scînteii galbene*... În plumb văd culoarea galbenă. Compușii lui dau precipitat de galben. Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet și alb, am evoluat spre galben. Veți zice: o necesitate subiectivă. În urmă, am ignorat culoarea albă, culoarea roșie. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben. În manualul de fizică nu mai găsește altă culoare. În eprubeta mea, orice precipitat chinic dă precipitat galben”¹⁰.

Galbenul rezultă așadar dintr-un șir de metamorfoze cromatice subiective. Necesitate interioară, culoarea galbenă e „văzută” pretutindeni, indiferent de nuanțele pe care le au în realitate lucrurile, fiindcă numai în raport de ea Bacovia dă relevanță căderii lumii. Ce este dincolo de acest galben epidemic, al omului și al copilului, al rozei, al amurgului, al făcliei,

⁹ Apud Basile Munteanu, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes, Recherches, Perspectives.*, Paris, Didier, 1967, p. 245; amănunte despre poezia naturistă („pictură vorbitoare”) în același loc, p. 235—249.

¹⁰ vezi interviul dat de poet lui Ion Valerian, în Bacovia, *Opere*, Buc. Editura Minerva, 1978, p. 432—433.

al elevului, al lucrătoarei, al visătorului, al fetei, al științei și al sufletului: „paloarea, mutismul mincăză-al meu piept!” (*Plumb de iarnă*)? O stare de desnădejde, spune poetul, inevitabilul plumb, ca însumare simbolică ivită la capătul arderii vieții. În planul ființei risipirea și înstrăinarea de sine sînt marcate de „paloarea” impasului existențial, de semnul cromatic al unei îngălbeniri ontologice: „un elev singuratec pălea” (*Științei galbene*): „un palid visător s-a împușcat” (*Plumb de toamnă*). Precipitarea în plumb, ruina, starea de gol și de muțenie, echivalează cu paralizarea discursului poetic, se codifică prin galben, care nu e neapărat un semn al vizibilului, ci unul legat de spiritul prăbușit în focul de sulf al infernului. Poezia, ea însăși, „bolnavă” de continua ratare a sensului, e ca o științe galbenă, aproape de stingere: „Eu nu mai știu nimic / Și m-am întors acasă / Uitați-vă ce gol / Ce ruină-n amurg / Amurgul galben m-a-ngălbenit și m-apașă” (*Științei galbene*).

Culoarea bacoviană nu apare decît pentru a sugera un moment al 'descompunerii — a se precipita, cu termenul chimiei — prinsă de vârtejul neantizării. Proprietatea ei maximă se arată a fi labilitatea: „Culoarea pare a fi adesea în literatura contemporană, un produs de înlocuire sau chiar o mistificație inconștientă; în vârtejul care atinge toate lucrurile, în această desfășurare neîntreruptă care necesită în fiecare clipă retușurile neantului, culorile ... sfîrșesc prin a-și pierde orice existență”. Ca și galbenul, violetul bacovian este un retuș al neantului, un alt timp, mai apropiat de întuneric: „cînd filii pe lume violetul” (*Plumb de iarnă*), iluziile își pierd fragila consistență și timpul devine fantomatic, aproape disparent. Imaginile violete produc o ruptură a sensului, vii și morții se amestecă halucinant — „parcă toți muriră, parcă toți au înviat”, demarcațiile logicii se pierd, substituie de atotstăpîntoarea culoare: violetul, imensă și nevrozantă pată fără nuanță. Partea nu mai există îndată ce nu se mai poate raporta la altceva diferit, cel mult ea este o „bucată” din întreg, de aceeași nuanță. Cînd totul seamănă — cromatic — altceva nu mai este de căutat, mișcarea dispare, ținută de un singur tablou inert, înghețat, înfricoșător. Ideea de nuanță devine simplă și zadarnică iluzionare în fața universului monocromatic. Semn al unei viziuni interioare, violetul se întinde nebunește dincolo de rigorile permise, în întregul spațiu, impactul lui terifiant asemuindu-se cu acela sesizat de Apollinaire în pinzele lui Chagall: „Am plins amintindu-mi de copilăria noastră / Iar tu îmi arăți un înspăimîntător violet” (*Lui Marc Chagall*).

Violetul bacovian creează o suprarrealitate estetică, el reușește o foarte modernă colorare antilogică, bizară a lucrurilor aflate în „destrămare”. Concret și abstract totodată, violetul continuă emoția tragică a scufundării în vid. Realități incongruente, depărtate între ele sub cele mai diferite raporturi, ca și diferitele stări existențiale se „adună” chemate sub blestemul unicei culori. Artificiul cromatic, de a face să semene toate, într-o monotonie violetă, produce extenuarea conștiinței, pentru care nu mai este nimic de căutat, de sperat, de prețuit. Egalizarea violetă provoacă închiderea sem-

¹¹ Georges Matoré, *op. cit.* p. 148.

nului, tragica lui cădere. Violetul „cade” peste tot și peste toate: toamna violetă — „zăvoi violet”, „violetă ceață” etc. Integral violet e orașul: „orașul tot e violet” (*Amurg violet*), ca și mulțimea, toată colorată în funesta culoare: „mulțimea totă pare violetă” (Idem). Simbol al destinului care macină viața — roata morii — are culoarea violetă. Incendiul și frigul, două semne contrastante ale morții, sînt de asemenea violete (*Note de toamnă, Plumb de iarnă*). Spaima și agonia se colorează în acest univers, printr-o bizară alchimie în violet: „agonia violetă” și „spaima violetă” depășesc posibilitățile imaginative ale pictorului și ale nu pot fi admise decît ca niște culori literare, sugestii ale tristeții paroxistice. Contururile se pierd, luîndu-le locul prin pata violetă. Ea nu mai numește părți ale lumii individualizate, e lumea „toată”, expresia cromatică a universului în cădere.

Tonurile crepusculare, pe măsură ce fac să dispară individualitatea lucrurilor și a ființei umane, transformă culoarea în „noian”. Albul, roșul, galbenul, violetul, cenușiul amurgului rezonează ca niște convulsii prevestitoare de acestui crepuscul. Ele se manifestă „maladiv”, deja „atăcate” de funebruul negru. În devenirea ei, lumea se „înegrește”, își pierde culoarea o dată cu suflul vital. Negrul desemnează absența, pata care în cele din urmă acoperă și înghite ca un hău formele divers colorate ale lumii. Albul deschide drumul căderii, negrul închide spectacolul funebru în „misterul” imensității invizibile. Poate că suferința ființei bacoviene provine din această decolorare saturniană a universului. Kandinsky picta în 1912, așadar în perioada elaborării poeziilor din volumul *Plumb*, faimosul tablou intitulat *Pata neagră*. Era unul din semnele artei crepusculare moderne. Negrul, contra culoarea lui alb și a tuturor celorlalte culori, se situează la limita culorilor reci și se asociază tenebrei primordiale, vidului infinit. Aflat dedesuptul lucrurilor, negrul exprimă, în termeni expresioniști, pasivitatea absolută, moartea definitivă, nimicul fără șansă și tăcerea eternă, fără speranța unui viitor. Culoare a dominației veșnice, negrul este și culoarea renunțării la vanitatea de a mai fi în această lume, dizolvanta resemnare, întilnită și într-un vers al poetului nostru: „Și n-am mai murit”. În *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky spune despre negru: „Ca un «nimic» fără posibilitate, ca un «nimic» mort după moartea soarelui, ca o tăcere eternă, fără viitor, rezonează esența negrului. Negrul este ca un cărbune stins, consumat, care a încetat să ardă „[carbonizate flori, noian de negru]” imobil și insensibil, ca un cadavru care tot alunecă și pe care nimic nu-l mai atinge. El e ca tăcerea în care intră corpul, cînd viața s-a uzat pînă la capăt”¹².

Intrarea în universul nocturn e anunțată de succesive semne, golite de lumină. Timpul preparator al nopții eterne, la care se fixează recurent „tablourile” poetul este cel al amurgului și al jocului de umbre: „jocuri de umbre ce dau nebunie” (*Pălind*). Amurgul se așterne morbid peste lume și stîrnete umbrele reci ale obiectelor. Învăluite treptat în beznă, ființele se mișcă fără să se mai vadă una cu alta, într-o rătăcire bezmetică și condamnată să se scufunde în propriul lor întinerie. Singurătatea provenea, în iubire, datorită morții celui alt, acum ea se accentuează prin dispariția în beznă a semenului. Nimeni nu se mai găsește cu nimeni.

¹² Editions Denoël, 1969, p. 129.

Viziunea căderii materiei în ea însăși, într-o nesfârșită gaură neagră constituie azi o descoperire banalizată în rîndul astrofizicienilor. Lumea alunecă la nesfârșit într-o prăpastie fără fund. Într-una din aceste black holes (astfel denumită de J. A. Wheeler) pare a cădea universul transfigurat de Bacovia. De argint, de metal, de vară, de toamnă, de iarnă de jale, violet, galben, roșu, sumbru sau antic (intenția de generalizare este evidentă) amurgului bacovian îi este intrinsecă prăbușirea în sine, exprimată direct și nemetafizic. Nu întîlnim în legătură cu această imagine nici o referire mitologică sau recurgere la o schemă din recuzita romantic-religioasă a căderii. Bacovia pare a vorbi în cuvintele cele mai simple, dar după „manualul de fizică”, dublat de o intuiție genială, despre adevărul tragic al universului, relevant lui ca apocalipsă continuă pe care teoriile fizice moderne vin s-o confirme. Pe măsură ce ni se relevă mai adînc, universul ne umple de spaimă (violetă) și ne face mai neîncercetători în forțele de care dispunem. Universul în misterioasa lui cădere sporește conștiința tragică a limitei. Un paralelism tulburător se poate face între versul din *Amurg de iarnă*: „Chemări de dispariție mă sorb” și gaura neagră în care pămîntul și stelele alunecă fără oprire. *Amurgul* fenomenalizează literar și cu puterile fatal subiective ale unui talent despre o devenire crepusculară a lumii. Motivul constituie simultan culoarea de fundal, indiciul temporal și alunecarea în hăul negru, cu un cuvînt, amurgul este semnul complex al permanenței extincții. Subordonate insidiosului amurg, celelalte culori primesc umbrele coborîtoare în neant. Să luăm unul din textele cu titlul *Amurg*: Verdele pal, vînățul cadaveric, violetul, la care se adaugă „sunctul de schelet” al crengilor călcate de eul „singur... învinețit ca un cadavru” atestă consecințele neîndurătoare ale amurgului. Culoare a cosmosului și a ființei, amurgul se insinuează pretutindeni și strecoară presentimentul de cadavru omului încă viu, precum în acest peisaj sublimar: „Crai nou, verde pal, și eu singur/Prin crengile cu sunct de schelet, —/Învinețit ca un cadavru.../ — Vine-n zăvoiul violet./ Or, nu! s-aprind lumini-le-n oraî.../ Sînt alții, și un alt poet./ E mult de cînd dormim în umbră/În cimitirul violet.” (*Amurg*). Așadar, același amurg (violet) domină „zăvoiul”, loc al afirmării iluzorii și cimitirul, unde cei vii chiar „dorm de mult.”

Dar amurgul trebuie privit ca un preambul al nopții și al negrului, A se înopta și a se întuneca vizează timpul clar-obscur al amurgului, invazia inexorabilă a nopții negre. Textele lui Bacovia sînt în majoritatea lor niște poeme ale nopții malefice: *Lacustra*, *Sonet*, *Moină*, *Rar*, *Plumb de iarnă*, *Nervi de toamnă*, *Singur*, *Miezul nopții*, *Noapte*, *Marș funebru*, *Nocturnă* șapte poeme cu acest titlu), *Tăcere*, *Ecoul nopții*, *Șic transit*, *Noapte în oraș* etc. etc. De sfera conferită nopții și negrului, pe lângă amurg și umbră, aparțin a se cerni, a se carboniza, corb, doliu, piclă, funebru, într-un evantai cromatic restrîns în nuanțe, aflat în curgere spre negru, ca spre capătul unei pîlnii. Miezul oricărui obiect și al ființei însăși se dezvăluie a fi negru. Poeti ca Valéry și Blaga aveau revelația amiezii, starea solară de perfect echilibru. Bacovia, dimpotrivă, sesimte continuu împins către „satanica oră” a miezului denoapte glacial. Determinativele nopții sînt, în oricare desfășurare a discursului poetic, negative,

alienante, opuse inițiativei, ele stopează cîntecul, în ansamblul lor de-semnifică existența: „E-o noapte udă grea, te-neci afară” (*Sonct*), „Noaptea se lasă/Murdară și goală” (*Moină*), „Noaptea vastă, rece și pustie” (*Fan-fara*), „În noaptea asta-n care am devenit năuc” (*Nocturnă*), „Sinistra noapte,/Și amară stea” (*Apus*) etc. Această de-semnificare a existenței și a existării, trăsătură valabilă pentru întreaga lirică bacoviană, își află în metafora nopții sugerarea golului absolut. Noaptea e metaforica groapă (cavernă) unde se amestecă, se descompune în definitivă dispariție toate înfățișările existenței. Teritoriul al pustiuului („pustiul nopții”), noaptea încetează să mai semnifice, pentru că nu există un dincolo de ea viu, regenerativ. Noaptea e veșnicul nimic: „ninge cu nimic în noaptea asta vastă” (*Plumb de iarnă*). Pustiul, a se înțelege pustiul semantic, și noaptea sînt termeni comutativi: „Nimic. Pustiul tot mai larg părea.../Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt” (*Altfel*). Noaptea bacoviană nu provoacă nici vraja romantică, nici cîntecul, ea este pur și simplu veșnicia neîntîlnirii. Căci aceeași noapte este înainte de toate neagră, „grozavă”, „sinistră” fără vreo șansă previzibilă. Cădere în profunzimile negre, noaptea poartă lumea pe un drum ireversibil. Negrul nopții dobîndește o semnificație existențială izvorită din interiorul ființei, e calea care nu ducenicăieri sau „Acolo, unde nu-i nimeni,/Nici umbre,/Unde se duc mulțime de ani,/Și zgomotele zilei,/Și tăcerea nopții” (*Sic transit — Astfel trece*).

Spiritul poetului distribuie culorile într-o desfășurare ambivalentă; lumea primește atribute cromatice ireale, excesive și totuși profund semnificative și totodată aceeași lume se decolorează într-o derulare vertiginosă spre negru, adică spre absența oricărei culori și astfel se ajunge la un stadiu de de-semnificare egal cu nimicul. Culorile sînt împrumutate lucrurilor pentru a li se sugera pieirea, starea pecară, și a le preface într-o pată neagră, nediferențiată și epuizată de sens: „Carbonizate flori, noian de negru.../ Scrieri negre, arse, de metal,/ Vestminte funerare de mangan,/ Negru profund, noian de negru.../ Vibrau scînteii de vis... noian de negru,/ Carborizat, amorul fumega./ Parfum de pene arse, și ploaia.../ Negru, numai noian de negru...(*Negru*).

Culoarea „decorează” nu pentru a acunde, ci pentru a releva chipul esențial, „carbonizarea” diferitelor forme de existență, eternul doliu. Ea este o „mască” menită de demaște interioritatea lucrurilor, acel „negru profund”, neobservabil sau trecut cu vederea, din spaimă, de către simțul comun, care îl refuză, împodobindu-se cu iluzii multicolore, cu false măști. Poetul se pretează unui joc pe muchie de cuțit. El demască pentru a masca din nou, cu propriile lui culori, din mefiență pentru aparențele roze, din ostentație în manipularea formulei sale, care tinde să aplice un decor unic și uniform pe toate înfățișările firii.

BIOGRAFIE ȘI VIAȚĂ „ARTISTĂ” ÎN CREAȚIA OLGĂI CABA

LIANA COZEA

ABSTRACT. — *Biography and „Artist” Life in Olga Caba's Work.* There cannot be done a categorical, flat demarcation of the „essences” that compose the ineffable of Olga Caba's work, the physiognomy of this prose does consist of articulating all these components in a special dosage, achieved with talent and erudition. The lyricism and realism, the fantasticalness and irony blend, they are melted into each other, they coexist, being artistically harmonized. The bipolarity of this aesthetic attitude undoubtedly belongs to the writer's particular complex structure.

Cărțile de proză ale Olgăi Caba¹, jurnal de călătorie, romane, nuvele, dezvoltă teme și motive variate în tot atâtea formule literare, subsumate -- fie că e vorba de o „vacanță sentimentală în Scoția” sau de incursiuni în universul interior sau exterior al artistului, ca și de viețuirea în dimensiunea halucinantă a visului, pe de o parte, și a jocului intelectual pe de altă parte — aceleași înclinații spre humor și ludic. Ideea că humorul este considerat drept „o modificare a frumosului prin care comicul, care nu se împărtășește din virtuțile esteticului, își cucerește o valoare estetică”² nu face decât să susțină aserțiunea cu caracter, oarecum, de frondă a prozatoarei studiate, potrivit căreia „cine nu are umor să nu se apuce de scris”³.

„Cel mai bine mă regăsesc în *Totaliter Aliter* și *Cumpăna din cetate*”⁴, mărturisea scriitoarea, romane, care, la o primă lectură par a aparține unor autoare distincte, chiar dacă nu opuse cu desăvârșire, circumscrise totuși altor sfere intelectuale și artistice, poate înrudite, dar diferite totuși, nu imposibil însă a se intersecta. O cercetare atentă surprinde în *Cumpăna din cetate* și mai apoi în *Pusul alături* trecerea de la trăirea rațional-realistă a gândirii prozeistice la o trăire poetic-fantastică, în care se descifrează libertatea imaginației debordante „dresată”, imblinzită de raționalitatea precumpănitoare. Este ca și cum componentele poetică și fantezistă ar fi fost zăgăzuite de componentele rațional-ironică și ludică ale scrisului său.

¹ Creația epică a scriitoarei Olgăi Caba cuprinde următoarele volume, menționate, aici, de noi, în ordinea apariției lor: *Vacanță sentimentală în Scoția* (1944), *Cumpăna din Cetate* (1977), *Pusul alături* (1979), *Totaliter Aliter* (1982), *Nuvele fantastice* (1984), *Zodia Vărsătorului de apă* (1988).

Citatele din acest studiu sînt preluate din edițiile enumerate mai sus.

² Theodor Lipps, *Komic und Humor*, Jena, 1998, p. 220, apud Radu Enescu, *Critică și valoare*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 105.

³ Olga Caba în dialog cu Apostrof, „Apostrof”, an I, nr. 5, 6, 7, 1990, pag. 18.

⁴ Olga Caba, *Specificul prozei feminine. Ancheta Familiei* realizată de Liana Cozea, *Familia*, seria A-V-a, anul 25 (125), nr. 4, (284), aprilie 1989, pag. 11.

Drumul pe care talentul Olgăi Caba îl parcurge de la *Vacanță sentimentală în Scoția și Cumpăna din cetate* la *Zodia Vărsătorului de apă* nu anticipează saltul din *Totaliter Aliter*, dar pagini din *Pasul alăturca* anunțau totuși transpunerea într-o altă „chicie”, inedită. Titlul însuși *Totaliter Aliter* sugerează tonalități și armonii noi, o eliberare absolută a fanteziei, transgresiunea și transcenderea prozaicului, a obișnuitului. Transpar astfel sinuozitățile unei personalități literare mai puțin obișnuite, cu atât mai puțin comode, dar foarte captivante. O demarcație categorică, netă a „esențelor” care compun inefabilul creației sale este practic imposibilă, fizionomia prozei acesteia consistă tocmai în articularea tuturor acestor componente într-un dozaj savant, realizat cu talent și știință. Iirismul și realismul, fantasticul și ludicul se contopesc, coexistă, se armonizează fericit chiar și în stare latentă numai.

Lăsînd la o parte „exercițiul” literar care este de fapt *Vacanță sentimentală în Scoția*, aparținînd așa-numitei literaturi de frontieră și care, fără îndoială, se întemeiază pe autobiografic, este lesne observabilă simetria creațiilor în proză ale Olgăi Caba. *Cumpăna din cetate*, e un roman autobiografic realist, primul în ordine cronologică, după jurnalul scoțian, și *Zodia Vărsătorului de apă*, cea mai recentă apariție (1988), ultimul deci în ordine cronologică, este un roman în care din nou autobiograficul se întrețese cu ficțiunea. *Pasul alăturca* de după *Cumpăna din cetate* anunță *Totaliter Aliter*, iar fantasticul din această ultimă carte își are ecou în volumul de *Nuwele fantastice*, chiar dacă unele din ele au ca prima dată de apariție anii '40, în paginile revistei *Gîndirea*.

Debutul de prozator al Olgăi Caba în 1944, la o vîrstă relativ matură, cu *Vacanță sentimentală în Scoția* nu șochează și nu surprinde, înseamnă doar apariția în viața literară a unei cărți care poate să placă unor diverse categorii de cititori, dar mai ales celor cu acces la cultura și literatură anglo-saxonă. Pe măsură ce înaintează pe pămîntul sălbatic și arid al acestei provincii din Regatul Unit, călătoreea găsește asemănări între viața scoțienilor și cea a ciobanilor noștri din plaiuri: „De multe ori mi-a venit în minte cartea lui Lucian Blaga *Spațiul mioritic*, ascultînd doinele scoțiene sau rătăcind undeva pe vreo cărare singuratică pe coasta de deal”, pentru că și scoțienii au doine pline de dor și de jale. „Doina scoțianului este reflexul peisajului său și a istoriei sale minore și apelează la imaginația românească”. Dragostea pentru muzică apropiere cele două popoare, „muzica scoțianului, ca și a noastră, poartă caracterul peisajului — plaiul — și e plină de nostalgie și un dor la care nici lacrima cea mai ascunsă nu poate rezista”.

De fapt, caracterul sentimental al acestei vacanțe nu este un atribut, o calitate ce i-ar aparține autoarei, ci este o particularitate a poporului pe care treptat, pas cu pas, ea ajunge să-l cunoască și să-l îndrăgească, și, de care ea însăși se molipsește, împrumutînd-o.

„Sentimentalismul acut istoric” atât de caracteristic scoțianului, acel instinct al trecutului „e singura piedică a unei coeziuni reale cu Anglia, nu o piedică materială, ci una sufletească, avînd ca substrat faptul că Celtul a rămas celt, iar Saxonul saxon”, conchide cu luciditate scriitoarea.

„Însemnarea” călătoriei prin Scoția cumulează date istorice, informații turistice, impresii, revărsate fără opreliști, aluzii livrești contrapunctate de ironie și umor într-o alcătuire originală, atractivă și amuzantă, studenta de atunci jucându-se cu idei, fapte, întâmplări și oameni. Predispoziția ludică se regăsește în tonul sprințar, pofta de glumă, călătoria devenind, în farsa jucată bicicliștilor din Glasgow, prințesa emigrantă rusă, savurind cu maliție bonomă dreptatea pe care ea însăși și-o face la vederea „curții” alcătuite *ad-hoc*, fiecare din cei prezenți dorind a o servi și a i se îndatora — doar nu oricând dai în pustietatea scoțiană de descendențe prin-ciare.

Comprehensiunea față de tărîmul bîntuit de stafii și vizitat de zîne al scoțianului nu exclude nota ascuțită de humor care, *comunicativ* fiind, „crează comuniune [...] edificînd totuși, chiar dacă dizolvă, cu un surîs nu străin de inflexiuni duioase și melancolice”⁵. În fața invaziei de bărbați purtători de *kill-uri* (fustanelele scoțiene plisate) autoarea mărturisește „Mi-a părut rău că nu mi-am adus pantaloni lungi cu mine, mi-ar fi venit să-i înbraț dintr-un spirit de decență, pentru a demarca o distanță între sexe”. Pasiunea pentru sport a englezului se reflectă chiar și asupra faunei domestice. Glosînd pe marginea peisajului sterp, cu buruieni refuzate și de oi cu dezgust, acestea din urmă sînt hrănite cu biscuiți speciali „plimbarea lor zilnică pînă la pășune și îndărăt ia mai mult un caracter sportiv și digestiv”. Spiritul de observație și ochiul iscoditor și le îndulcește, convertindu-le în glumă elegantă: „pentru ca să fie cavaler, englezului nu-i lipsește decît talentul de a face complimente. E atît de timid încît poate i-ar veni mai ușor să lovească o femeie decît să-i spună ceva grațios”.

Monumentul kitsch, creație a marelui Walter Scott, înălțat cu uzurfructul cărților sale, este dăruit literalmente cărămidă cu cărămidă de autoare a cărei ironie este conformă configurației pe care i-o stabilește Radu Enescu „Ironia dizolvă orice realitate ce i se pare în opoziție cu un mare ideal pe care îl urmărim. Ea este, deci, și cam *intolerantă* în exercițiul funcției ei *negatoare*”⁶. Castelul lui Scott de la Abbottsford „o indefinibilă corcitură, acest palid și impur epigon al unui prea frumos trecut, această capodoperă de eroare arhitecturală” este „un castel cu turlele de ciocolată [...] care nu seamănă cu nimic în lume, decît poate cu o tortă de onomastică expusă în vitrina unei cofetării de provincie”, în stilul „cel mai dulceag medieval”.

Structura ludico-ironică a scriitoarei este armonios dublată de componența sa poetică, încît la ea „lacul e liniștit și feciorelnic”, iar Invernesse este albastru ca și Capri, dar „poate e albastru ca și Capri văzut în vis”, sau pot să apară afirmații cu tentă aforistic-poetică „grădina englezului este legătura casei lui cu infinitul”.

Ca orice mare iubire, anul petrecut și trăit cu mare intensitate de Olga Caba în Anglia și Scoția, este lesne de regăsit și în cea de-a doua carte a sa *Cumpăna din cetate*, reflex nedisimulat al faptului că sensibili-

⁵ Radu Enescu, *op. cit.*, pag. 140.

⁶ *Idem, ibidem*, pag. 140.

tatea și afectivitatea i-au fost profund marcate de încercarea de integrare într-o lume anglo-saxonă, chiar dacă nu pe de-a-ntregul ostilă, dar în mod cert reticentă și circumspectă.

Cumpăna din celalte este un roman de dragoste și de „moravuri,” universitare, este povestea unei iubiri, să nu-i zicem imposibile, dar oricum greu realizabile; ea este cartea unei neînțelegeri, a unor fuse orare care nu se pot acorda, a unor sensibilități nu într-atît discordante, cît aflate într-un contra-timp și contra-spațiu. Îndoiala permanentă a Liei față de iubirea lui Claude este o componentă a spiritului subsidiar ironic al cărții, reflectînd astfel o caracteristică a ironiei — îndoiala — care „temperează efuziunile iluzorii și îndeamnă spiritul spre un strat mai lucid al cunoașterii”⁷. Dragostea dintre Lia și Claude, studentă și profesor universitar de literatură engleză, mai mult sugerată decît manifestă, dincolo de inefabilul și frumusețea ei, este un pretext plin de lirism, dar și ironie, care-i prilejuiește autoarei percutante constatări referitoare la atmosfera universitară a orașului englez E., cu galeria completă și complexă de profesori și profesoare înăcrîte de studiu și viață lipsită de evenimente. Este cît se poate de vizibil aici acel „deficit de existență” din viața fiecăruia în parte, încît apariția Liei Matei cu unda de exotism a fapturii sale și a țării sale natale, ea și înfimele manifestări în public ale unui început de afecțiune dintre ea și Claude, declanșează o dramă, intrigi, spionări și răzbunări, bizarerii de comportament, mici ipocrizii, temeri, refulări și obsesii ce pot oferi un bogat material pentru interpretări psihanalitice, văzute cu blîndă ironie și cu îngăduitoare compasiune într-o dramă care amintește de proza Elisabetei Gaskell — am în vedere, mai ales, romanul *Cranford*.

Găsim în orașul englez, în viziunea Liei Matei, studentă „venetică”, o viață universitară patriarhală; la E. timpul pare să se fi oprit în loc; chiar dacă războiul și coșmarul nazist se simt din depărtare, firul epic putînd să se desfășoare la fel de bine la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca și la început de secol XX, cu universitari „sectanți” — aparținînd fie „sectei” masculine a burlacilor, fie „sectei” feminine a domnișoarelor bătrîne. „Este o cetate a bărbaților turnul ăsta, conchide Lia, în vizită la Claude Andrews, a unor bărbați misogini, o societate mulțumită cu sine, închisă în sine, în veșnică defensivă împotriva incursiunilor femeiești. Nu mai miroase aici a praf de pușcă, nu se mai scrutează orizontul în așteptarea năvălitorilor dinspre miazănoapte, dar a mai rămas o baricadă totuși, un zid ridicat din mormane de cărți și miros de tutun. Valetul este și el un «garde-du-corps». O lume pînă azi nebănuită, ostilă în fond, bine organizată, după opreliștile ei invizibile. Desigur, profesorii ăștia fuseseră călugări pe vremuri. „Aici la E. nimic nu se întîmplă. Toată lumea cunoaște pe toată lumea, toți s-au obișnuit cu toți și cu toate.

Raporturile de toleranță mutuală a burlacilor și a bătrînelor rămase nemăritate sînt adînc bulversate de afecțiunea ce se naște timid și cu

⁷ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris Editions L'Orante, 1975, apud V. Fanache, *Eseuri despre vîrstele poeziei*, București, Ed. Cartea Românească, 1990, pag. 22.

repetate încercări de reprimare între cei doi, împrejurare care reprezintă, de fapt, așa-zisa intrigă a romanului care antrenează cele două tabere până atunci tolerante. Toate domnișoarele bătrâne îl regretă pe Claude. În orașul acela „bărbații se aflau la mare preț. Erau într-adevăr o rasă de oameni precauți, care știau să se apere și să-și prețuiască libertatea și, cu timpul, ajunseseră o forță a cărei conducere spirituală se afla sus în cetate. Toți bărbații din oraș ar fi vrut să semene cu ei, deși nici unul n-o bănuia. „Pretextul iubirii dintre preacoptul Claude și nepoata Lia este străveziu, întrucât scriitoarea însăși îl folosește ca punct de plecare și apoi, încheiere, în a desfășura un panopticun de figuri, cu o ironie și un umor care depășesc adesea în virulență acea speță tipic britanică de umor ce presupune luciditate, simț al contrastelor și simpatie pentru obiectul ridiculizat.

În portretul domnișoarei Dhui se simte tocmai lipsa oricărei simpatii pentru „femeia care locuia într-o casă plină de șobolani”, care având mina dreaptă paralizată „își exploata infirmitatea cu nerușinarea unui cerșetor spaniol. Făcea carieră la catedra de științe naturale, numai și numai datorită infirmității ei, de care dealtfel nu vorbea niciodată dînd la o parte elementele capabile. Mina ei uscată din umăr se dovedi cea mai strașnică vacă de muls și ea a ajuns cu timpul să creadă că tot ce i se ceda din milă, i se cuvenea pe drept”.

Complexul de frustrare folosit și exploatat de Magdalen Dhui pentru a parveni pe plan științific și profesional nu-i folosește însă în dragoste, care rămîne pentru ea un teren interzis.

Resentimentele îndelung reprimare și dorințele înăbușite deformează psihicul oricun alterat deja al femeii nedorite și neîubite, într-o existență cînd „meru la pîndă, lăcomindu-se neîncetat la viața altora descifrase de mult toate semnele, tot codul vieții interzise pentru ea”. Gînduri bolnave îi tulbură mîntea într-un amalgam sado-masochist, demn de eroine ale celui mai pur roman gotic englez: „Citise odată un roman cu o contesă maghiară din vremuri vechi, îi zicea Dracula, care punea să fie ucise cîte șaizeci de fete tinere deodată ca să se îmbăieze în sîngele lor, cînd se gîndea la asta se simțea întotdeauna cuprinsă de o efuziune erotică de proporții înfricoșătoare”. Pentru domnișoara Dhui care-și „făcea și desfăcea toate patinile singură, fără nici un ajutor din afară [...], nu era o problemă să se îndrăgostească de cineva, oricine ar fi fost el și pe oricine altul ar mai fi iubit ea între timp; [...] la început un joc al gîndului, cu timpul prinzînd substanță, polarizînd senzații, azi o strîngere de mînă, mîine cine știe ce atingere întîmplătoare, toate contează pentru o fată bătrînă care tezaurizează cu lăconie firimiturile căzute în calea ei de la masa altora”.

Personaj excesiv, de o tentă voit rocambolescă, Magdalen Dhui este o creație memorabilă prin contrastele izbitoare, amestec de seducție negativă și egoism destructiv care stîrnește repulsie și admirație deopotrivă. Claude își amintea cînd o văzuse pentru ultima oară „în rochia ei de mătase purpurie, scînteind de bijuterii. Putea să placă? Cu un fior de dezgust și de milă, își spuse că da. Fusesse nevoie de moarte ca el s-o admită”.

În plină criză erotică, „frenesia și felul crincen cum se dădea în spectacol, prezența altora, dimpotrivă, părea s-o întărite în loc să-i înfrînceze pătimașa descătușare” Dhui este o apariție verosimilă ca existență reală și romaneacă, doar pînă la un punct. Scriitoarea Olga Caba, analist de mare precizie și subtilitate, descompune și recompune gestică ei complicată, întemeiată pe afecte la fel de greu penetrabile, conturînd un caracter introvertit prin structură și infirmitate și extravertit, drept consecință a aceleiași frustrări. Regizîndu-și moartea prin foc, ea intuise că „ceea ce a fost luminat de foc păstrează o culoare de neșters”⁸. Prin foc știe să-și dobîndească neuitarea pe de o parte, iar, pe de altă parte, focul însuși înseamnă o metamorfoză. „Prin foc totul se schimbă. Cînd vrei ca totul să se schimbe chemi focul”⁹. Victorioasă, într-o măsură, în plan profesional și social, răzbunarea postumă îi satisface orgoliul rănit de înfrîngerea în plan sentimental. Verosimilitatea personajului în sine ține de registrul în care se face lectura.

În creația realistă a O. Caba sînt lesne detectabile o serie de elemente funambulești — avem în vedere, pe lângă sinuciderea minuțios regizată, prin foc, și uciderea ratată a d-nei Barnett de către Jake, din același roman, sau nebunia contesei de Montrose, cu tot alaiul de evenimente singeroase de la castelul Fontainebleau, care țin însă de înclinația spre ludic a prozatoarei. Persistă senzația, la un moment dat, că scriitoarea îți face discret cu ochiul — luată de avîntul fanteziei sale — într-o complicitate reciproc acceptată. Căci ce altceva pare d-ra Dhui în casa devenită torță, decît o replică a d-rei Havisham din *Marile speranțe* de Dickens? Tot astfel interludiul romantic din *Zodia Vărsătorului de apă*, cu nota lui de senzațional bine dozată, nu face decît să releve o dată în plus calitatea de *homo ludens* a O. Caba care „se joacă un pic de-a atmosfera”¹⁰, cum ar spune Huizinga.

Găsim în cărțile O. Caba, așa cum am observat și la H. V. Stahl, o nemascată și neiertătoare ostilitate față de bărbați, cu nuanțe de dispreț față de caracterele slabe — Traian Cornescu — și tristețe melancolică față de indecizii, incapabili de opțiune în momentele cheie ale existenței lor — Robert de Montrose și Claude Andrews, într-o abulie întemeiată pe straturi de ipocrizie și prejudecăți cu valoare de tabu, acumulate succesiv, ca și refulări și spaime dinaintea oricărei schimbări. Cu toate acestea, paradoxal, clipa în care profesorul de literatură engleză se îndrăgostește de Lia Matei este unul dintre momentele cele mai frumoase ale cărții, învăluit în abur inefabil de poezie. „Există unele timpuri foarte personale care transcend cerul știut și îl sîlidează, cînd te rătăcești puțin și începi să bănuiești suprapunerea altor realități peste cele ce se văd; intuiești atunci cea de-a cîincea dimensiune, pe care celelalte patru științe nu o pot cuprinde, cum nici linia dreaptă nu poate cuprinde cubul. Numai

⁸ Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*. În românește de Lucia Ruxandra Munteanu. Prefață: Romul Munteanu, București, Ed. Univers, 1989, pag. 53.

⁹ *Idem*, *ibidem*, pag. 75.

¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Încercare de determinare a elementului ludic al culturii, Traducere din limba olandeză de H. R. Radian. Prefață de Gabriel Liiceanu, București, Ed. Univers, 1977, pag. 29.

poetii au facultatea de a o intuit, indiferent dacă au sau nu darul de a se exprima, căci poezia este în suflet și ceea ce rămîne pe hirtie este numai o dovadă a eșecului lor, chiar dacă altora li s-ar părea sublim. Așa a intuit Claude cea de a cincea determinantă în dimineața aceea [...], ulterior, tocmai atunci precis în curbura aceea a vremii, ieși ea, neștiind nimic, avînd timpul ei propriu, care foarte bine putea fi și un contra-timp, învăluită într-o aură de gânduri, aduse de sub alte ceruri și coordonate...”

Trecerea de la *Cumpăna din cetate* la următorul roman, *Pasul alături*, ar putea părea la prima vedere o „cădere” în creația prozastică a O. Caba. Autoarea însăși o socotește cea mai puțin reușită carte a sa. În ciuda renegării, romanul, care, evident, nu atinge înalte nivele estetice, reprezintă un moment de răsruce, deoarece oferă cîteva repere sigure ale evoluției ulterioare, într-un alt spațiu epic. Există aici, stingaci reunite două cărți, nu neapărat două romane, mai curînd două povestiri de mare întindere. Prima, în tentă realist cezarpetresciană, cu ardeleni dezrădăcinați și ariviști, dezabuzăți în final de capitala coruptă și pervertită și cu o romantică pseudo-poveste de dragoste dintre un foarte important personaj al casei regale și o preafrumoasă Liana Vătășescu. Cea de-a doua povestire ne proiectează în plin fantastic, straniețea ei descinde din lipsa unei anecdote bogate și insolite, misterul care o învâluie derivă astfel din rafinata întrețesere a realității cu visul și cu încă ceva, indefinibil și impalpabil. Legătura dintre cele două povestiri se realizează oarecum forțat prin incursiunile ardelenului îndrăgostit de Liana, dar atras aparent de medioera Natalia, în atmosfera neobișnuită a casei în care aceasta din urmă locuiește, casă care „îți oferea un dar ciudat de a trăi în afara timpului, [...] izolată, străină de ambianța unde părea să se afle, dînd impresia de irealitate. Adevăratul liant este însă piticul Baltazar, oligofren și criminal, locatar al aceleiași case. Fiecare întîlnire a Nataliei cu arătarea hidoasă și sadică coincide cu scufundarea ei în lumea somnului, visului și irealității, ca o reacție firească și instinctivă de apărare în fața intruziunii uritului și anormalului.

Memorabilă rămîne scena uciderii piticului de către urs. Dacă la G. M. Cancicov dansul ursului a însemnat propensiunea către ludic și hilar, la O. Caba momentul este de o cruzime sinistă și grotescă, dezvăluind apetența povestitoare pentru un insolit șocant și o ferocitate descumpănitoare, dar, paradoxal, naturalismul scenei strivirii piticului nu trezește milă, ci numai greață. „Piticul nu-și mai încăpea în piele. Ajunse se cu obrăznicia pînă la a-și azvîrli chipiul în capul ursului. Îmbătat de aclamații, deveni și mai îndrăzneț. Se apropie de urs și îi smulse cîtiva peri de la spate. Nu-i văzu colții dezgoliți și nu-l auzi mîrîind. Stătea înecat de înusuflețire, în ochi cu lacrimile fericirii adevărate, ridicînd în vîzul mulțimii smocul de peri. [...] Ursul îl plesni cu latulabei peste cap, cu toată puterea, doborîndu-l. El îl mai atinse o dată, cu sete, și se sui pe el și îl calce și să-l piseze ca strugurii în teasc, jucînd pe trupul lui. [...]

Ceea ce se auzea era hîrîitul aerului care-i ieșea din plămîni. [...] Urcat peste el și țopăind cu toată greutatea, își întorsese fața spre soare

și părea că zîmbește. [...] Nemulțumit să-l calce numai în doua labe, se sui pe el cu toate patru, săltînd și lăsîndu-se să cadă, ca împins de un resort. Atunci, în sfîrșit, se dădu jos de pe hoitul care nu mai era decît o grămadă de carne și mațe scăldate într-o mîzgă rău mirositoare”.

La antipod, găsim, în aceeași carte, dovezi de necontestat ale irepresibilei nevoi de frumos și poezie ale scriitoarei, a cărei sensibilitate este continuu nutrită și revigorată de muzică și artele frumoase, împrejurare care dezvăluie strania și surpinzătoarea ei pendulare între extreme, între sublim și grotesc, între frumos și lidos. Frumosul exercită aceeași fascinație ca și urîtul, monstruozitatea trezește același interes ca și perfecțiunea, ele coexistînd armonios, fără a se manifesta o ordine ierarhică, sînt în egală măsură importante. Impactul cu imundul are, însă, neîndoielnic, efecte terapeutice și de catharsis. Bipolaritatea atitudinii sale estetice fine, sîntem înclinați să credem, de structura complexă a scriitoarei, mereu dornică să-și socleze cititorul, pe de o parte și, pe de altă parte, de o dorință ascunsă de disimulare. Poeta O. Caba ține să se ascundă în spatele prozatoarei, după cum prozatoarea dorește să-și încalce tărimul, refugiindu-se în poezie.

Poate la nici una din scriitorile debutante sau afirmate în perioada interbelică nu abundă într-atît aluziile livrești, picturale și muzicale, ca la O. Caba, fără o atitudine literaturizantă excesivă. Este o viață „artistă” care îi aparține pe de-a-ntregul și fără de care cărțile ei nu pot fi concepute. Scriitura ei se adecvează, dealtfel, subiectului ales, stilul ei fiind intelectual și poetic.

Dacă autobiograficul și incapacitatea desprinderii de el subminează la un moment dat creația H. V. Stahl, aceeași ancorare în propria biografie reprezintă la G. M. Cancicov și O. Caba o sursă inepuizabilă de înnoire.

Neobișnuit prin structura sa epică este romanul *Zodia Vărsătorului de apă*. La prima vedere ar putea părea o simplă biografie a unui artist, sprijinindu-se pe date din biografia autoarei, autobiograficul și biograful se întreș și se susțin reciproc. Personajele sînt reale, faptele autentice și verificabile, picturile Laurei N. posibil de văzut și de admirat, dar intervine canavaua ficțiunii pe care realitatea este artistic plasată; creația aceasta romanească este astfel un veritabil „portret al artistului în viață”¹¹. Rolul pe care și-l asumă scriitoarea este unul dificil: de apărător și judecător, fără părtinire, al prietenei sale, pictorița Laura N., nepoată a lui Luchian, verișoară a lui N. D. Cocea și soție a pictorului și scenografului Traian Cornescu. Cartea este o minunată pledoarie pentru iertare și înțelegere în numele talentului și al artei. Laura a găsit în O. Caba avocatul ideal pentru a-i pleda cauza într-un proces pe care nu i l-a intentat nimănui și în fața unei instanțe niciodată constituite. În acest fel *Zodia*... este cartea unei prietenii alese și rare pentru a înțelege și cunoaște cu dragoste, iertare și severitate, cu sensibilitate și inteligență, o pictoriță de talent. Nici Lorica N. nu s-ar fi putut cunoaște și înțelege mai bine;

¹¹ Mircea Iorgulescu, *Portretul și atmosfera*, „România literară”, an XXI, nr. 44, joi 27. oct., 1988, pag. 11.

nu i-a lipsit inteligența sau subtilitatea, i-a fost doar egal dacă s-a înțeles pe sine sau au înțeles-o alții.

Născută în zodia Vărsătorului de apă, Laura N. nu-și dezmințe semnul: „L'etoffe intime de ce type zodiacal este fluide, légère, éthérée, voltaile, transparente, toute de limpidité spirituelle, pour ainsi dire angélique. Il inclut le don de détachement de soi accompagné de sérénité et le don de soi escorté de l'altruisme, du sens amical, du dévouement social”¹².

Povestea Loricăi devine captivantă nu neapărat prin anecdotică ei, dar mai ales prin evocarea vieții artistice și mondene a capitalei pe parcursul a unui secol aproape, în vârtejul căreia pictorița își trăiește „veacul ei de singurătate”. Anturată, curtată, vizitată, admirată, dar nu pe măsura talentului ei, mamă și soție, Lorică este de fapt un om singur și puțin abulic, suspendat în timp, trăind într-o casă în care se simțea „negarea asta lină a timpului. [. . .] Timpul se oprișe la porțile de fier forjat. [. . .] În jurul ei se amestecau într-o confuzie plină de grație cărți și porțelanuri, perne brodate, covoare, tîrîndu-se nesigure pe parchet. Nimic nu-și avea locul său precis, ceea ce îți amintea într-una de zicală — « un beau désordre, c'est un effet d'art »: Așa se simțea ea bine, ca și musafirii ei dealtfel precum Adrian Maniu. Obiectele din preajmă-i își trăiau viața nestingherite, cufundate într-un timp al tihnei, de nimic tulburat. Ceurile din casă nu mergeau sau n-avea nici un rost să meargă. Dulcea delăsare a obiectelor te transpunea în felul ei de-a fi: o neformulată filosofie a vieții care îți promite o pace vecină cu somnul.”

Lorică, pictorița și femeia, nu a posedat nimic la superlativ, dar nimic nu era mediocru în viața și arta ei. Destinul ei artistic capătă relevanță abia spre sfîrșitul vieții, în „întuirea unei divine dezordini cosmice, în stare abia de gestație: o nouă deschidere a ochiului asupra lumii, deci un stil nou, ” „picta cu o tușă mai liberă și o compoziție mai dezlegată decît de obicei.”

Dincolo de zbaterile și încercările, eliberările și succesele unei vieți de pictor, meritul cel mare al cărții este de a fi reușit să sugereze un ambient artistic și să evoce un aer, acel inefabil de parfum vechi al vieții aristocrației intelectuale și artistice bucureștene dintre cele două războaie mondiale, pînă prin anii '80.

Înzestrată cu solide cunoștințe de pictură românească și universală, de artă în general, scriitoarea O. Caba, deși nu a mărturisit-o niciodată, trebuie să fi fost ea însăși vizitată de muze și să fi încercat și această modalitate de expresie, pentru că aprecierile competente și avizate referitoare la tehnica pictării unui tablou, ca și considerațiile cu valoare definitorie trădează cunoaștere și sensibilitate artistică, dar și capacitate și putere de generalizare: „Cînd începu să experimenteze tratarea ulciului, pasta ei ca și a lui Luchian se încheagă, materială și groasă, o entitate în sine, de substanțialitatea căreia îți puteai da seama numai prin pipăit [. . .] sau „Cel mai mult o interesa cum împarte Luchian pînza în suprafețe, de la început ritmate. Nu putea privi la această operație fără emoție, pentru

¹² *Dictionnaire des symboles*, Sous la direction de Jean Chevalier avec la collaboration de Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, pag. 795.

ea era un simbol al creației. Fiindcă la început a fost creat spațiul, în care lumea trebuia să încapă. Apoi urmaseră ritmul, dimensiunile. Toate astea îi intrară bine în cap, formînd mai tîrziu baza valorilor din pictura ei, secretul împlinirii în echilibru. Ceea ce dădea tabloului viață organică era latența posibilităților, într-un sens mai frumoase decît tabloul terminat”.

Critic dotat și avizat, scriitoarea este inspirată în formularea judecăților de valoare: „Întuind și însușindu-și just calitățile ascunse ale spațiului inclus în obiectele puse în slujba indiscutabilei sale spiritualități, Lorică se desăvîrșe ca pictor al liniștii, al tăcerii, al echilibrului.” Cercetîndu-i cu atenție tablourile, peisajele făcute la Sighișoara, prozatoarea consenmează: „Realitatea transmisă a acestor case adormite păstrează amintirile anacronice ale unor reminiscențe cézamiene, abia simțite, rătăcind într-o lume de basm”. Criticul de artă este fericit secondat de poeta și prozatoarea O. Caba, capabilă să sesizeze insesizabilul: „Peisajul ei urban reușește totuși printr-o indicibilă putere de sugestie să creeze nevăzutele siluete ale unor ființe care momentan sînt plecate undeva, dar se pot întoarce oricînd. Artistă realizează o atmosferă, un circuit care sensibilizează, face *posibile* acele prezențe nevăzute, ne apropiie acele absențe vii.”

În formule care surprind nedefinibilul în definibil, O. Caba, la rîndul ei, creează, evocînd atmosfera unui veac aproape de viață intelectuală și artistică a Bucureștiului. Chiar dacă evenimentele sînt aduse pînă prin anii '80, persistă un aer vetust și ușor trist de sfîrșit de secol XIX și început de secol XX, care situează personajele, personalități autentice, într-un anacronism plin de melancolie și poezie. Bucureștiul copilăriei pictoriței este pitoresc și animat. În casele vechi boierești „mesele se țineau lanț, bucătăria își cerea o pricepere, o îndemnare, o migală, azi de neînchipuit. Și trebuia să dai mese într-una, veneau prietenii, se îmbulzeau neamurile și copiii, se mîncă nu glumă, femeile nu se temeau atîta să nu se îngreșe, volumul supraponderal era strîns în corsete, bărbații mai ales mîncău în neștire, cu disperare și beau fără socoteală [. . .], se trăia cu mare larghețe, mulți ajungeau la sapă de lemn din cauza metehnei ăsteia, se economisea pe socoteala servitoriniei, a mîncării, a lefșoarelor ei, ar fi murit multe slugi de foame dacă n-ar fi avut destulă minte să fure”.

Calitatea relevantă a cărții este sesizarea inegalabilului farmec al orașului fie că este vorba de expoziții și saloane de artă, fie de întrunirile mondene ale high-life-ului, acordîndu-se egală importanță diverselor ipostaze ale vieții capitalei: „Alergările de la Băneasa erau un eveniment în stil mare. Tot Bucureștiul era de față, cei care trăiau la moșiile lor se retrăgeau și ei încoace, venise și Glica de la ce-i mai rămăsese din pămînturile lui de la Botoșani, gîndindu-se că la urma-urmei, poți să bei, și la București, la nevoie, și Martha Bibescu, tocmai în vizită la Mogoșoaia, își făcu apariția și Ion Brătianu, deși acasă la Drăgășani începuse sezonul de vînătoare, nu lipsea nici cuconetul mereu pomenit în cronicile mondene (pe franțuzește !) din reviste ca « Je sais tout de Bucarest », în fine toți snobii, toți catolicii de vitrină, toți care, Dumnezeu știe de unde, își peticiseră un fel de blazon, chiar dacă numai oral — plus cîțiva oameni de treabă care nu se pricepeau la cai, dar veneau să vadă spectacolul protipendadei la mare toaletă”.

Din punct de vedere estetic, Lorică este o artistă; din punct de vedere uman este un „caz”. Nereușita căsnicie îi îndurerează. Traian Cornescu o părăsește, deși, peste ani, îi caută prietenia și înțelegerea. Eșecul ei fundamental se află în plan matern. Descoperirea infirmității unicului fiu îi subminează căsătoria și îi atrofiază bruma de instinct matern. Eșec după eșec, femeia devine tot mai abstrasă realității, imediatului. Nepăsătoare la evoluția copilului, îl îngrijește într-un automatism de păpușă mecanică. Născut surdo-mut, îi observă meteahna la doi ani, iar la doisprezece ani îl vede primul medic. Târziu, mult prea târziu, dusă de ani, ajutată de alții, îl va integra unei comunități clar delimitate — școala surdo-mușilor — pentru a-l transforma dintr-o sălbăticiune cu sunete ascuțite și spaimă de jivină, într-un om, lipsit de posibilitatea contactului cu realitatea — prin sunete —, dar oricum inclus sferei umanului. Nici afecțiunea scriitoarei și nici marca ei prietenie, loialitatea ei desăvârșită, nu dobîndesc iertarea pentru Lorică. „Artiștii sunt părinții cei mai neglijenți și au copiii cei mai ingrați. Efect și, parțial, cauză. Și unii și alții introvertiți, și unii și alții egoiști. Înaintează de capul lor și nu rabdă pe nimeni alături. Artistul, mai ales își ajunge sieși, ba își este chiar prea mult. „Pledoaria este totală, dar nu absolvă decît artistul. Omul rămîne în culpă și culpa este mare”.

Ceea ce-i reușește de minune scriitoarei în această carte este dozarea, cu finețe și măiestrie, a interesului pentru cotidianul uman, pe de o parte, și pentru viața cotidiană a artistului, pe de altă parte. Evoluția ei artistică nu s-a întemeiat pe imediat, evenimentele casnice sau cele mondene, cărora li se supune cu nepăsare, din inerție, nu o ating și nu o tulbură. Prea puțin din drama propriului ei copil reușește să ajungă pînă la ea. Mereu absentă, deși supusă încercărilor, femeia se retrage, se însigurează, dar pictura ei își păstrează echilibrul și seninătatea.

La pragul dintre lumea vieții de fiecare zi a artistei și lumea din planul artei se situează „una din marile legături spirituale ale timpului, poate ultima manifestare a ceea ce se numea odată — «amitie amoureuse» legătură tîrzie, puțin melancolică și fără vîrstă dintre Adrian Maniu și Lorică N. Între Maniu și Lorică nu existau afinități spirituale propriu-zise — constată prozatoarea — în afară, poate, de melancolie, însușire care punea tot mai multă stăpînire pe ea cu vremea. Prin temperament și atitudine față de artă, erau cît se poate de diferiți. Adrian Maniu era un parnasian lipsit de simțul realității în pictura și în scrisul lui, cu excepția cîtorva, puține poezii de atmosferă, mai intime, pe cînd Lorică excela, tocmai dimpotrivă, în pondere și echilibru. Cu toate astea, el îi aprecia arta și o lăudase și față de alții, chiar față de G. Călinescu. Este o «animistă» care vorbește cu sufletul lucrurilor, o caracterizase el o dată față de Camil Petrescu.”

Dacă și numai prin alăturarea acestor două nume și revelarea apropierei celor două conștiințe sensibilizate prin poezie și artă, cartea Olgăi Caba rămîne un document al singurătății artistului și al nevoii de viețuire dincolo de coordonatele vizibilului și sesizabilului.

Adrian Maniu a fost întotdeauna atras de ateliere, de atmosfera lor. „Căminul Loricăi exercita asupra lui o îndoită atracție. Nu era numai

atelierul, ci și căminul ei. Găsea aici ambianța unei femei cu gusturi cultivate. Covoarele, fotoliile îmbrăcate cu mătase, mobilele încrustate, bibelourile, toate cu pricepere dispuse fără însă a părea aranjate, parcă erau uitate ici și colo la întâmplare. În fine, luxul îmbinat cu bunul gust, în mod firesc apelau la artistul care era el." E cu atât mai firească seducția pe care o exercită universul înanimatelor din casa pictoriței, cu cât, în viziunea lui I. Negoitescu „în poezia lui Adrian Maniu obiectele cîntă și subiectul — uneori — însoțește în rostite cuvinte cîntecul lor de jale și singurătate.”¹³ În casa Loricăi în care-l rețineau atmosfera, feminitatea Loricăi și felul ei discret de a fi „vraja din care însăși vîrsta ei făcea parte și îi adusese atîtea prietenii”, ea îl subjugă „prin tot ceea ce spunea și mai ales prin cele lăsate nespuse”; Adrian Maniu „se plimba prin camerele ei cînd vorbea, se simțea inspirat, îi veneau idei, mîngîia catifeaua belucistanului roș și vinăt din perete, îi făcea plăcere să calce pe covoarele în, tinse pe jos, să învîrtească în mînă cite un vas de porțelan sau de lut. Era un deliciu pentru el să vină spre seară și să se așeze într-un fotoliu în atmosfera de crepuscul strecurat prin perdele, cînd lumina se stîngea încet, mocnit în vasul de bronz de pe măsuta Boulle.”

În decantarea binelui de rău, a culpei de inerție, a talentului de prozaic al existenței, înarmată cu obiectivitatea subiectivității inerente, scriitoarea conchide, în numele aceleiași mari prietenii din care a fost scrisă cartea. „Lorica a trăit cum a pictat. Îi era frică de tot ce ar fi putut complica un tablou. [...] Din instinct se întoarcea spre echilibru solid și stabil, cu grijă să nu-l încarce, renunțînd la orice superfluiditate care ar deranja frumoasa balanță a valorilor”.

Remarcabilă din punct de vedere literar este alăturarea portretului Loricăi celui al Polinei, mama, persoană și personaj care susține întregul eșafodaj epic, la care autoarea face apel ca la o instanță supremă. Polina este în tot și în toate, este spiritul viu al casei, al existenței Loricăi, este viața însăși. Admirabil redată, personalitatea Polinei se alcătuiește din mici, infinitezimale elemente, care prin acumulare și stratificare realizează figura inimitabilă a acestei *mater familias*, coordonînd și dominînd prin respectarea unor reguli nescrise viața burgheză, dar și boema artistică a clanului lor. Dezarmată și dezarmantă, Lorica își găsește puterea în contactul cu forța ei vitală și cu echilibrul pe care i l-a moștenit.

Lumea romanelor Olgăi Caba este una dominantă de femei — femei burgheze, femei artiste, femei mondene, femei cultivate — o lume omogenă prin sex, dar diversă prin tipologie.

Capabilă să se emancipeze, femeia din romanele ei simte, periodic, nevoia supunerii autorității tutelare a bărbatului, dar numai periodic, tendința centrifugă o reazăază pe orbita de satelit „independent”. Atitudinea dominantă față de el este una contradictorie: de atracție și respingere sau respingere și atracție, în doze și intensități variate.

¹³ I. Negoitescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800—1945), București, Ed. Minerva, 1991, pag. 289.

Milica, de exemplu, independentă și cochetă în tinerețe, devine la bătrînețe, dominată de nevoia de a seduce — imaginea caricaturală a celei ce a fost.

Îngăduitoare cu Milica în tinerește, chiar amuzantă de avatururile ei amoroase, lăsînd să se ghicească mai mult decît dezvăluindu-i tenebrele vieții din străinătate, față de Milica la bătrînețe O. Caba devine neiertătoare, plină de cruzime, pentru vina de a nu fi știut să îmbătrînească decent, luîndu-și astfel revanșa, în numele Loricăi, pentru răutățile ei de-o viață. „De la unsprezece în sus stătea gata înarmată între atlazuri, așteptînd vizite, pusă la punct coafată, parfumată și fardată, Doamne iartă-mă, frumoasă într-un fel lugubru. Stătea țeapănă și nemișcată în fotoliul ei și primea ca o regină. [...] Era ca o mumie frumoasă, care te speria. Viu nu mai era în ea decît spiritul, prin el cucerea încă, pentru că nu depusese armele pînă la sfîrșit. [...] Fermea prin spirit. Încolo, era absolut diabolică. „La nouăzeci de ani, cu un ibovnic de cincizeci de ani „era încă o frumusețe, nu atît prin ea însăși, ci prin atlazurile ei; parfumul ei îți amintea încă de o defunctă splendoare”. Diabolică în splendoarea ei decrepită, făcea iad viața celor din jur. Menajul forțat al celor două bătrîne, Lorică și Milica, — din nou două extreme — constrînse să conviețuiască pînă la expierea celei din urmă, cu toată mizeria vîrstei și a neputinței, se concentrează în cîteva pagini de o amară luciditate și tristă îngăduință față de abjecția și bicisnicia umană.

SENTIMENTELE FAMILIALE ÎN PROZA LUI
MARIN PREDA

CORNEL MUNTEANU*

ABSTRACT. — *Domestic feelings with Marin Preda's prose.* The article "Domestic feelings with Marin Preda's prose", being just part of a wide study that is to be published, pleads for a full acquisition of the problem of love, a thematically strong structure with Preda's work. Love comes to outline a love novel; love is the very structure that classicizes a human value (ontologically speaking) and an aesthetic one (a love rhetoric). A central pivot polarizing all the other themes (history, philosophy, politics), love becomes the blinder that fuses the epic just where it seems to produce fissures within the pale of the harmony of construction. The article deals with the matter of domestic feelings (maternal, paternal, filial feelings) from an analytic or sometimes aesthetic point of view and underlines sociological, philosophical (a certain ontology of feelings), stylistic moral and psychological implications meant to configure the fated man that is preponderantly an *ens amans*.

Dacă în cazul cuplurilor erotice Marin Preda ne pune în fața complexității de toate gradele (implicare totală, parțială, unilaterală, bilaterală) a sentimentului iubirii, realizând cupluri care problematizează sentimentul, în cazul relațiilor intrafamiliale dovedește o liniște interioară care estompează efortul creator depus pentru ieșirea din lumea labirintică a iubirii adulților. Relațiile de acest fel, care plutesc insular în materia epică, polarizează în jurul lor o lumină învăluitoare și o anume seninătate a sentimentului afectiv, care diminuează din tratamentele mai dure în cazul cuplurilor erotice. Atunci când autorul poposește în universul familial, conținând pe sentimentele dintre membrii familiei, personajele apar mai sigure și serine pe (în) ele însele, o lumină din interiorul ființei dăinuie peste paginile romanelor. Însuși limbajul discursului epic este mai controlat și cenzurat de o tandră afecțiune și gingașie, lipsit de asperitățile cuvântului dur.

Pentru personajele prediste sentimentele familiale vin ca o compensare, o sublimare a neîmplinirii lor în viața sentimentală, o mână salvatoare de la căderea lor totală. Marin Preda nu-și lasă eroii decepționați, fără nici o posibilitate de ieșire din înfrângere, și alege o cale liberă, degajată și ciustită, aceea a a iubirii intrafamiliale. Diada familială străjuiește bipolar cele două romane-cheie, *Moromeții* (romanul tatălui) și *Cel mai iubit dintre pământeni* (romanul mamei), sentimente decupate din existența autorului, pe care doar scrierea cărților le-a lămurit pe deplin. În fond, cele două chipuri tutelare închid filele unui *roman familial*, scris și rescris pînă la definirea relației fiului cu cei doi mentori biologici și spiri-

* Universitatea Baia Mare

tuali: „Cele două romane pivot își răspund încă o dată, ca un diptic al unei *realități globale*, ce se cere potrivit înțeleasă; iar legătura dintre el o face, printre altele, tocmai situarea psihică profundă a personajului față de polii săi intimi, proiecțiile imagineare durabile: Tata și Mama” (Vasile Popovici, *Eu, personajul*, Ed. Cartea Românească, 1988, p. 181)¹. Poate de aceea autorul însuși pare să se așeze în matca lui și probează o anume seninătate și un anume atașament aparte, atunci când ajunge la asemenea oaze odihnitoare. La nivelul creației aceste întarsii cristalizează un lirism reflexiv, în care subiectivitatea este atât de acută încât dă atributul autenticității trăirilor. Ea vine din disponibilitățile afective ale eului creator: „Scriind întotdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața” (*Imposibila întoarcere*).

Dualitatea familiei, a membrilor care-i compun schema, se întâlnește în ecuația lui C. G. Jung, *animus-anima*, în care iubirea dintre cei doi (bărbatul și femeia) imprimă un anume caracter sentimentelor familiale. Este, în fond, imaginea diadei divine care, cu timpul, a alunecat spre *anima* (partea feminină), iar copiii trebuie să refacă unitatea, desprinzându-se de acest complex matern, devenind, la rîndu-le, ei înșiși bărbați. Acest arhetip jungian, după care copiii *mitologizează părinții* (prin *meditație, auto-sugestie și heterosugestie* (*Despre arhetip*)² este „semnul comuniunii existențiale”: „Iubirea e o luptă fericită între caractere opuse, un joc dialectic între (...) spiritul protector, cuceritor, garant al legitimității și al diferențierii pe de o parte, și spiritul matern-grijuliu, securizant de întîmpinare necondiționată și conservator, mai fixat pe grupul tradițional, pe de altă parte. O confruntare existențială între maternitate, grație, tandrețe, pe de o parte, hotărîre și energie, pe de altă parte, pe terenul comun al dignității omenești” (Radu Enescu, *Dincolo de paternalism și feminolatrie*)³. Cît din aceste complexe ale părinților vor prelua copiii, ține de mecanismul manifestărilor eului în cele trei deschideri ale sentimentelor familiale.

I. Iubirea maternă. Pentru cazurile dezbătute aici depistăm în opera lui Preda două situații tipice: pe de o parte, relația mamă-copil, care comunică din sublimarea erosului conjugal eşuat, deci, un sentiment deschis și puternic tensionat prin rolul său compensator, iar pe de altă parte, o relație de indiferență, uneori de totală absență a sentimentului (cazul Matilda) sau de greșită înțelegere a rolului de mamă (cazul Veronica și Rodica Sterian). Prima situație îmbrățișează un mod tipic țărănesc de a exprima sentimentul matern (un sentiment constant și exprimat direct la nivelul gesturilor), după gradul de implicare a partenerilor și în relația erotică conjugală, a doua poartă amprenta cuplului matrimonial de tip

¹ Vasile Popovici, *Eu, personajul*, Ed. Cartea Românească, 1988.

² C. G. Jung, *Despre arhetip cu o specială considerare a conceptului de anima*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, în „*Viața Românească*” nr. 9/septembrie 1990, p. 97.

³ Radu Enescu, *Dincolo de paternalism și feminolatrie*, în *Familia* nr. 1/ianuarie 1991.

conflictual, în care sentimentul, ori lipsește, ori e înlocuit de ură, o ură cu repercusiuni și asupra sentimentelor față de copii, asupra psihologiei acestora.

Catrina Moromete își împarte existența ei de mamă pe două direcții. Ea este mama legitimă a trei copii avuți cu Moromete „proaspăt întors de pe front”, dar în același timp e mama vitregă a încă trei copii veniți din prima căsătorie a lui Ilie. Cu primii, dintre care cu Niculae mezinul, mama dovedește un sentiment matern constant și declarat afișat (cele două fete se atașează mai mult de tatăl lor). Sentimentul Catrinei pentru Niculae ține însă de un scop știut dar nemărturisit, acela, că odată maturizat, Niculae poate fi oricând un „stilp la bătrînețe”, ferind-o de primejdiile vieții la care a expus-o Ilie Moromete. Așa interpretează ea vizita lui Niculae la „aialtă din vale”, (fata din prima tinerețe a Catrinei), atunci când băiatul încearcă refacerea unității familiale. Iubirea ei, tulburată la întâlnirea cu Niculae, răscolește o avalanșă de stări și gesturi, comunicând apoteotic. Tensiunea sentimentului iradiază în afară, electrizând preajma cu un dor neîmpăcat după pierderea poziției sale față de fiu: „...se dădu jos și o luă spre băiat, călcînd cu acel mers ezitant al mamelor în astfel de clipe cînd li se turbură cu adevărat mîntea (...) Niculae, mamă, zise ea cu o astfel de voce tărăgănată că se umplu parcă tot aerul de dragostea ei fără margini și nu mai era în văzduhul alb de iunie loc pentru astfel de cuvinte și repetă, Niculae, mamă, adică era și el, mai mult nu se putea spune”. Din ce straturi obscure ale ființei s-a născut acest sentiment matern față de Niculae? Fiindcă cu ceilalți trei fii vitregi relația Catrinei este una de dispută reciprocă, chiar de ură și dușmănie. Ura femeii pentru băieții lui Moromete este alimentată de teama mamei care se și vede abandonată, lipsită de orice suport material și social. Ilie Moromete nu i-a trecut nici un lot pe numele ei sau al fiilor lor legitimi. Nu cumva ura aceasta maternă s-a extins și asupra bărbatului (care a încercat să-i aducă pe cei trei de la București, deci să aducă agenții purtători ai urii), pentru ca, apoi, să se răzbune părăsindu-l într-un moment de acută criză? Iată de ce Catrina se folosește de acțiunea sentimentului ei matern față de Niculae pentru ca răzbunarea să fie cît mai cruntă. Semnificația adîncă a sfaturilor ei îi scapă copilului, care i-a prins doar slăbiciunile iubirii sale filiale.

Erosul conjugal consumat pînă la epuizare, sau soldat cu un eșec, este sublimat în cel matern prin gesturi afective simple, cu greu cenzurate. Ele vin din disponibilitățile eului mater, împlinit prin progenitura sa. E cazul Anei Roșculeț, a cărei plăcere de a-și pieptăna fata o întoarce la anii din urmă, în care și-a răstignit iubirea pentru brutalul Tomiță.

Durabilitatea și sinceritatea sînt cele două constante ale sentimentului matern. Mama lui Petrini intuiește o existență tulbură a fiului. Durerea ei alimentează o trăire tensionată a maternului, prin care ghicește suferința copilului. Dublată de intuiție, iubirea maternă transferă ceva din sentiment în bucuriile fiului. Starea de spirit îmbucurătoare a lui Petrini se întîlnește cu trăinicia sentimentului și ambele comunică la aceeași octavă a tensiunii. Sentimentul dependenței indestructibile mamă-copil, acel *anima* de esență feminină, proiectează psihologia afectului în comportamen-

tuł sentimental al copilului. Este simptomul *mitologizării părinților*: „Anima este un factor de o deosebită importanță în psihologia masculină. (...) Ea întărește, exagerează și mitologizează toate relațiile emoționale cu profesia și cu oamenii, indiferent de sex. Atunci anima este puternic constelată, caracterul bărbatului își pierde din tărie; el devine susceptibil, iritabil, capricios, gelos, vanitos și neadaptat” (C. G. Jung, *Op. cit.*^{2a}). În plus, femeia-mamă este cel mai mult timp lângă copilul ei și cel mai direct vizată în relațiile afective. Ea trăiește prin progenitura ei și ori de câte ori existența cotidiană devine apăsătoare, mama poposește în spațiul iubirii materne. Copilul încă nu s-a desprins de placenta afectivă: „Mama zâmbea, văzuse pesemne ceva pe chipul meu, un lucru pe care îl știu numai ele și nu-l spun, un mare secret simplu: copilul e liniștit, e curat, e liber... îi e foame, nu e atent la ea... dar e tot al ei, pentru totdeauna”. Și în cazul acesta, sentimentul matern substituie pe cel conjugal absent. Iubirea mamei depășește spațiul strict al eroului și absoarbe pe cel existențial, întorcând ființa la poziția ei de protector. Nașterea copilului i-a dat conștiința rolului ei de femeie, care o pune la adăpost de „răzbunarea” pe bărbat. Sentimentul despărțirii afective a copilului de mamă, prin căsătoria lui, care-i fură și o parte din iubirea fiului, duce și la o ieșire fizică din raza de acțiune a maternului, o rană în afect. Mama lui Petrini suferă când simte că odrasla ei nu are o existență liniștită în matrimoniu, dar pierde din vedere cât a pus din modelul ei pe care îl reclamă iubirea maternă. E aici strigătul dureros al sentimentului frustrat prin despărțirea de mamă: „răzbunarea tatălui se înfăptuiește prin castrarea fiului, simbolizată prin *despărțire* (pierderea sînului mamei, înțercare)” (Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*)⁴.

Marin Preda a pus în dezbatere și cazuri de mame care stabilesc cu copiii lor o relație antimaternă, de totală absență a sentimentului. E cazul unor mame iresponsabile, imorale și antimaterne. Matilda, aflată în divorț cu soțul ei, nu-și pune problema creșterii și educării copilului, un copil născut și adus pe lume din rodul unor ani de iubire cu Petrini. Numai că, în locul ei, analizează pericolul la care este expusă Silvia, Petrini, tatăl.

Alteori, mamele supuse unor tratamente prea dure și riguroase din partea soțului, pierd teren și în grija pentru copii, ajungînd la o înțelegere greșită a rolului lor. În familia Sterian, Rodica și Veronica îmbrățișează un sentiment prea excesiv și unilateral înțeles. Ele lasă independența totală în acțiunile copiilor (Rodica-Constanța), sau satisfac toate capriciile acestora (Veronica-Gabi). Revelațiile pe care le au ca mame sînt tardive, fiindcă ambii copii trec prin experiențe în care eșuează.

2. Iubirea paternă. Dacă-n cazul iubirii materne sentimentul comunică direct și nemijlocit, mama neputîndu-și stăpîni avalanșa sentimentului, în cazul celei paternă, sentimentul comunică prin *dissimulatio* și *dissidio* (formă de sfîșiere lăuntrică). E un soi de indiferență a eului față de copii, *jucată în numele iubirii paternă*, dincolo de aparența căreia răzbate o profunzime a trăirilor. Jocul aparențelor, care antrenează pa-

^{2a} C. G. Jung, *Art. cit.*

⁴ Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, Ed. Univers, 1987.

ternul, ține de structura sa psihică mai rigidă și inflexibilă, un spirit mai lucid și senin. De aici și caracterul ei aparent restrictiv, care cenzurează emoția și gestică afectului: „De aceea dragostea paternă e mai reflexivă, mai detaliată, mai atentă la particularitățile copilului” (R. Enescu, *Art. cit.*). Iubirea paternă iese din zona abisală a psihologiei htoniene a sufletului (acolo unde se situează mai aproape iubirea maternă) și urcă în zona superioară (solară) a spiritului.

Revelator e cuplul Ilie Moromete—Catrina. Iubirea paternă a lui Ilie se răsfinge în afară doar în momente-limită ale existenței, neprevăzute de el. În rest, simțul paternității îl deține de la sine, prin rolul său de *pater familias*, dar fără să-l conștientizeze ca atare. Atunci când o face, eul patern își pierde liniștea și echilibrul, chiar poziția tutelară în familie. Raporturile tatălui cu fiul său Niculae sînt cele mai complexe din perspectiva iubirii paterne. Înstrăinarea și desprinderea copiilor de tată jin de „simbolul bărbăției întemeietoare”, care echivalează cu încercarea copiilor de desprindere de complexul *anima* și formarea lor ca băuțați: „Ca să se împlinească în propria bărbăție, Ilie Moromete trebuie să piardă în conflictul cu fiii săi aflați sub tutela feminității. (...) A fost nevoie de fuga copiilor și de schimbarea orînduirii sociale pentru ca Moromete să se poată manifesta prin gînd în deplina sa forță bărbătească” (Daniel Vighi, *O pedagogie a demnității*)⁵. Complexul acesta jungian corectează și optica asupra relațiilor cu Niculae. Iubirea paternă fuzionează două stări opuse ale eului, în scena premierii băiatului. Pe de o parte, *bucuria* dată de surpriza rezultatelor excepționale obținute de Niculae la școală, bucurie care conștientizează paternul prin sentimentul acut al posesiunii biologice și afective („Cocoșilă! mă! Ăla nu e Niculae al meu?”), iar pe de altă parte, *durerea* apăsătoare provocată de indiferența lui în timp la mersul sănătății fiului, o durere tensionată care trădează schimbări bruște la nivelul reacțiilor fiziologice. Ea aduce din străfundurile ființei un acut sentiment al vinovăției care acuză, paradoxal, tocmai iubirea paternă, modul ei de manifestare. Secvența drumului pînă acasă, cu ofranda vieții lui în brațe, este scena cea mai încărcată în manifestări ale eului patern. În al doilea volum, iubirea paternă la vîrsta senectuții lui Ilie Moromete cunoaște o interiorizare extremă care subjugă ființa, anulîndu-i atribuțiile gîndirii și atitudinii. Moromete nu vrea să-și mai rănească nici fiul, nici paternitatea lui. În subteranul iubirii paterne încrează însă sentimentul vinovăției și complexul tatălui nesăbuit („Eu, părintele lui, sînt vinovat eu, nu altcineva”). Funcția sentimentului aici este una compensatoare, care și clarifică odata pentru totdeauna relațiile tată—fiu. Culpă pe care și-o arogă la bătrînețe poartă tensiunea confruntării dintre rațional și afectiv, în care paternul n-a fost deplin înțeles, nici de o parte, nici de cealaltă.

Relația Moromete—cei trei copii fugiți la București pune în valoare un patern tipic rural. La criza economică se adaugă și cea a iubirii paterne. Imaginea tatălui, la piatra de hotar, monologînd asupra crizei sale

⁵ Daniel Vighi, „pedagogie a demnității”, în „Caiete critice” nr. 3—4/1987.

familiale, e cea mai grăitoare pildă a trăirii intense a decepției paternului. Iubirea se răscumpără printr-o durere inimaginabilă, care îl întoarce pe Moromete spre sine însuși pentru a găsi cauza dezmembrării familiei. Este primul răgaz de vorbă cu sine al lui Moromete, popas asupra greșelilor în iubirea sa paternă. Monologul răspunde perspectivei sale securizante, formă de a ocoli afișarea decepției în public. Starea de luciditate, echivalentă aici cu conștiința ordonatoare și diriguitoare, este primul semn al unei *morți metafizice*, prin rana deschisă de iubirea paternă înșelată. Interogațiile retorice traduc aici acea neîmpăcată iubire, care pune în balanță atitudinea lui de pater, în numele căreia și-a făcut datoria față de copii, și lipsa unei iubiri filiale, care nu i-a răsplătit strădaniile sale. Față de Catrina, Ilie Moromete își iubește toți copiii, nu urăște pe nici unul. În viziunea lui toți șase sînt rodul unor frumoși ani de dragoste cu Fica și Catrina. Durerea neînțelegerii de către fii a sentimentelor lui paterne, Moromete o dezvăluie printr-o adresare directă și disimulată, în scena aplicării bătăii, cînd băieții lui refuză să meargă la moară. E punctul maxim al exploziei tulburărilor sale interioare, ciud a simțit că și-a pierdut poziția de cap al familiei. Bătaia corectivă încearcă să aducă feciorii lui la puterea de înțelegere și simțire a tatălui. Ulterior, toate încercările lui Moromete de a reface familia în jurul său, prin vizitele la București, sînt de fapt demersuri ale sentimentului de a fi repus în drepturile sale legitime. De aici, sentimentul trece din condiția lui de stare ființială în act, în baza căruia se justifică speranța lui Ilie în întoarcerea copiilor lui acasă. În ce măsură copii vor răspunde acestei iubiri, doar Niculae va fi cel care își va definiția poziția față de tată, într-o evoluție a sentimentului filial de durată. Să fie iubirea paternă a lui Moromete semnul unei oboseli, al risipirii pentru copii? O stranie senzație străbate paginile cărții, subtilizînd iubirea într-o resemnare amară: „E ceva deprimant în verbul grec *agapao*, a iubi. El înseamnă a iubi-dar și a se mulțumi cu, a se resemna. De la fericirea dragostei treci în, sensibil la tristețea resemnării” (Constantin Noica, *Jurnal filosofic*).⁶

Romanul *Cel mai iubit dintre pămînteni* exploatează o semnificație aparte a sentimentului patern. Acesta nu se derulează într-un cadru socializat bine stabilit, familia (tata și mama), ci vine din exteriorul unui matrimoniu eșuat. Tensiunea paternă este amulificată de funcția recuperatoare și puterea de interiorizare a sentimentului. Afectul este dublat de intelect, care aplică și o lumină corectivă asupra personajului. Iubirea lui Petrini pentru Silvia e una conștientizată la nivelul eului și conduce croul la reflecție. De aceea, iubirea paternă aici se exprimă fără sugestia aparenței eului, tipică ruralului, și se apropie mai mult de sinceritatea și candoarea iubirii materne.

Generozitatea în pasaje de manifestare a iubirii paterne, grija pentru amănuntul miniatural, trimițînd la o vîrstă infantilă, purifică și expresia epică, învăluind-o într-o candoare a retoricii iubirii paterne. Meditațiile extrase după fiecare manifestare a psihologiei copilului („Copiii pătrund

⁶ Constantin Noica, *Jurnal filosofic*, Ed. Humanitas, 1990.

în sufletul unui om repede și necruțător”) transpun întrebări tulburătoare despre viața părinților, despre partea de iubire pe care a pus-o fiecare. Dacă deschiderea spre viață i-a fost barată de un eșec în dragostea cu Matilda, gândul sinuciderii este obturat de sentimentul patern, singurul care poate recupera psihicul decepționat al lui Petrini.

Ca în cazul lui Petrini și al fiicei sale, și Călin Surupăceanu trece prin aceeași criză paternă. Prezența copilului e unificatoare și demiurgică; ea reconsideră sensul iubirii matrimoniale. Sentimentul aduce eliberarea eului de durere și se dizolvă într-o stare dublu ipostaziată în care mama și copilul ocupă aceeași poziție sub aripa protectoare a iubirii, legînd prin destinul biologic și afectiv cele două ființe. Și aici, unitatea de viziune și creație funcționează orizontal de la un roman la altul, ca un semn că experiențele adunate duc la aceea *sumă* a sentimentului, o nevoie imperioasă a eului creator de a prinde sensul unic al iubirii. Gesturile erotice impuse de o misterioasă comunicare, prin tocmai reciprocitatea tată-copil, tulbură eul masculin, și emoția se trădează prin incoerența gândirii și a limbajului declarativ, ca-n scena similară cu Ilie Moromete la serbarea școlară a lui Niculae („Silvia, fetița, îi spusci, codița, tata te iubește...”) De la această revelație, mai întii a erosului conjugal, apoi a iubirii necesare unui copil (maternă și paternă), Petrini ridică durerea la reprezentarea colectivă despre iubire ca sentiment general-uman, încorporat unei etici morale și afective, pe care va trebui s-o adopte mai târziu copilul înstrăinat: „...dacă în sufletul acestui copil, silit să afile atît de timpuriu prea multe, nu va apărea ceva dur împotriva oamenilor, cinismul, ironia necruțătoare, neîncrederea și infidelitatea și răceala în iubire?”. Finalurile romanelor *Intrusul* și *Cel mai iubit dintre pămînteni* ne pun în fața unei concluzii similare, după care iubirea paternă devine consolatoare și recuperatoare pentru ființa care a eșuat în experiența erotică matrimonială. Dincolo de înfringerile spontane, care conștientizează un moment de eșec, sentimentul patern rămîne pivotul de rezistență ale existenței, un sentiment mult mai complex și concentrat în semnificații decît erosul conjugal. La „tema creației ca ipostază a existenței” și la cea a „erosului cu epuizarea programatică a spectrului, de la inițierea juvenilă la raportul matrimonial” se adaugă o nouă coordonată, „tema paternității și a perpetuării biologice”, deschideri care apropie romanul lui Predă de cel călănescian (Monica Spiridon, *Strategiile polemicii interioare*).⁷

2. Iubirea filială pare cea mai lipsită de profunzimea afectului, pentru că, în realitate, din perspectiva vârstei biologice a copiilor aceștia nu interiorizează legătura afectivă ce-i leagă de părinți. Ei știu și simt că tata și mama există dintotdeauna și pentru totdeauna. Abia la vîrsta înțelegerii statutului lor, cînd ei înșiși trec prin postura de părinți, cînd sînt maturizați și au revelația că ei nu mai există fizic, ca ființe ale lor, copiii conștientizează iubirea filială. În comparație cu sentimentul matern ori patern, care se derulează într-un proces evolutiv, pe măsura dezvoltării copilului, și care au ca obiect al iubirii o persoană identificată

⁷ Monica Spiridon, *Strategiile polemicii interioare*, în „Caiete critice” nr. 3-4/1987.

într-una din progeniturile lor, sentimentul filial nu cunoaște asemenea evoluții. În schimb, el este distribuit (partajat) după cei doi părinți. În această acțiune dublă a sentimentului filial stă forța sentimentului. El este conectat, prin salt, în anumite momente decisive ale formării copiilor, la scara iubirii general-umane. Experiența erotică de tip narcisiac (obiectul erotic se identifică în persoana familială, mama sau tata), ca și pierderea părinților, asociază sentimentul filial la durerea (plăcerea) înfrîngerii și aduce suferința revelației. Filialul recuperează (fie prin dragostea față de o femeie — vezi scena din *Viața ca o pradă* —, fie prin moarte, — vezi scenele din *Moromeții* și *Cel mai iubit...*) imaginea părinților, proiectînd-o din trecutul rememorat într-un prezent cu dublă redundanță. El dă impresia unei aparențe, dar deschiderea aceasta dublă produce răscoliri de mare adîncime la nivelul cului.

În mărturisirile Aurorei Cornu, prima soție a lui Preda, găsim cheia prin care autorul însuși a prins semnificațiile acestei iubiri filiale, și care explică în subtextul epice atitudini și gesturi ale personajelor față de părinți, în special, față de tată. Ele sînt demersurile lui Niculae, care de la primul volum din *Moromeții* pare să deschidă seria desprinde ilor afective de părinți. În realitate, iubirea filială, între afecțiune disimulată și refuz, este cel mai complex sentiment care nu umește împotriva obiectului (tatăl) ei, paradoxal, îl recuperează prin scris: „Marin a făcut un mare efort să-și clarifice sentimentele față de tatăl său și să ajungă la iubirea pură și la admirația sinceră pe care i le-a purtat(...) După ce a făcut toată suma acestor afecțiuni și frustrări din copilărie, a ajuns la o senzație de iubire pură, a rămas un fel de elintesență de iubire filială, la care a ajuns punînd foarte mult din sine însuși” (*Document în Caiete critice* nr. 3—4/1987). Nu cumva această sumă de sentimente înseamnă proba prin care Marin Preda a ieșit de sub complexul *anima* (de esență pur maternă), devenind fiul matur?²⁶ Poate de aici vine și retușul pe care-l aplică Niculae față de tatăl său, și complexul mitic al tatălui, poșit după moartea acestuia în fotografia de pe birou a scriitorului. Moartea lui Ilie Moromete aduce lui Niculae sentimentul remușcării. Actul lui de justificare a absenței de acasă, într-un moment cînd tatăl se găsea în pragul morții, aduce în discuție tocmai psihologia arhetipală, după care copiii cred în existența eternă a părinților și a sentimentului filial nemărturisit. Pe calea acestui crez, copilul aduce o ofensă adevărului crud și legic al morții. Îa ține de proiecția în *imaginea-ogîndă*.² Apariția tatălui în vis, proiecție a răsfrîngerii în oniric a sentimentului filial puternic tensionat, adună durerea și o dizolvă în afară, în lumea realului coti-

²⁶ În cea de a doua parte a vieții, o pierdere durabilă a animei înseamnă pierderea „viva-cității” flexibilității și omeneiei. De regulă ia naștere o rigiditate timpurie, dacă nu chiar sele-rozare, unilateralizare fanatică, principialitate dogmatică sau contrariul, resemnare, oboasă neglijență, lipsă de responsabilitate” (C. G. Jung, *art. cit.*)

²⁷ „Parte feminină, deci, mama corespunde animei (...) părinții sînt pentru noi oamenii cei mai necunoscuți, că ar exista, o imagine-ogîndă inconștientă a părinților. Ar fi de conceput că imaginea-ogîndă inconștientă să nu fie altaeva decît imaginea supravalorizată a mamei și tatălui, întipărită în prima copilărie, imagine ulterior refuțată datorită fantasmei incestului care îi este asociată” (C. G. Jung, *art. cit.*)

dian, liniștitor și limpede. Aici se populează preajma de imaginea totală a tatălui, care trăiește încă printre lucruri și umanizează întreg spațiul domestic al casei, curții și porții spre drum. Visul cu tatăl său e o formă de împăcare, nu numai a tatălui cu fiul, dar mai ales, o împăcare a stărilor confuze de pînă atunci, „amestec ciudat de admirație fără seamăn și de neiertat reproș, o relație ambiguă, care-i privea numai pe dîșii” (Ov. S. Crohmălniceanu, *Recitind Viața ca o pradă*).⁸ Chemat cu strigătul fiului rănit în sentimentele sale, tatăl își face apariția în lumina visului lui Niculae, ca semn al răspunsului iubirii paterne la întrebările iubirii filiale: „...Tată! șopti deodată Niculae și din aceeași clipă simți cum se năpustește asupra lui și din adîncul neștiut al ființei un val de duioșie agresivă care îi pipăi apoi gîtul și începu să-l sugrume: Tată, tată, chemă el... unde te duci tu acum, încotro o s-o iai după ce deschizi poarta și o să ieși iar la drum?”.

Dispoziția lui Marin Preda pentru sentimentele familiale capătă forță de persuasiune în *Viața ca o pradă*. Iubirea filială se proiectează aici pe cea erotică, identificîndu-se total. Mobilul declanșării sentimentului sînt *minile* oculistei, prilej de schițare a unui portret învăluit de o caldă și nostalgică întoarcere în timp. El creionează un profil al mamei, cu aceeași deschidere spre *imaginea-ogîndă* a tatălui, transferînd chipul mamei în mediul ei obișnuit, casnic. E aici un imn închinat mamei de către fiul care a întîlnit iubirea. Pe aceeași perspectivă a rememorării, dublată de cea a eșecului în viața sentimentală, merge și cuplul Petrini—mama. Reciprocitatea relației are funcție compensatoare. Finalul volumului al doilea ne pune în fața unei situații similare ca-n *Moromeții II*; Niculae ipostaziază aici în Petrini. Durerea pierderii mamei (deci, a obiectului spre care se îndreaptă iubirea filială) conștientizează același sentiment al credinței în veșnicia părinților, ca o formă de absolvire a unei vini nevinovate. Din același crez, Petrini, ca și Niculae, comunică cu mama după moarte. Tensiunea iubirii filiale pune o mască durerii și adevărului, încît imaginea pendulează între real și oniric. Preajma asimilează și aici prezența fizică a persoanei iubite extinse. E un sentiment refutat care face să se întîlnească iubirea maternă cu cea filială. Portretul mamei, ca și al tatălui din *Moromeții*, după extincția persoanei, primește contur prin supradimensionarea trăsăturilor. Tonul de o sensibilă concretețe și muzicalitate armonică (după unde sentimentului filial) stă sub bagheta dirijorului din *Viața ca o pradă*. El convoacă aici imaginea anticipativă din romanul din 1977 și însemnările publicistice ale autorului de atunci, ocazionate de moartea reală a mamei lui Preda (*Ziua din urmă a bătrînei țărănci*, în M. Preda, *Creație și morală*, 1989)⁹. Să recapitulăm. Moartea tatălui (Tudor Călarășu) din 1963 este subliniată artistic în vol. II din *Moromeții* (1967); moartea mamei (Catrina) din 1977 topește în romanul *Cel mai iubit dintre pămînteni* sentimentul filial frustat încă din perioada scrierii romanului (1977). Iată de ce, romanul din 1967 este *romanul fiului*

⁸ Ov. S. Crohmălniceanu, *Recitind Viața ca o pradă*, în „Caiete critice” nr. 3—4/1987.

⁹ Marin Preda, *Creație și morală*, Ed. Cartea Românească, 1989.

fără tată, iar Cel mai iubit..., romanul fiului fără mamă, puncte nodale din viața lui Marin Preda, care nu putea ocoli spațiul creației sale. Romanul în ansamblul lui devine astfel ofranda iubirii filiale a autorului însuși, care, în bipolaritatea cărților sale, a construit *romanul familiei*. Reușita lui Preda constă tocmai din dezinvoltura cu care inserează asemenea experiențe-limită, venite în timpul creației, în fluxul epic armonizând edificiul și sudindu-l în punctele de fisură. Portretele tatălui și mamei ispășesc în planul discursului o datorie morală a scriitorului. În economia epicului asemenea secvențe ale iubirii filiale transpun un lirism de structură psihologică, cu rol dinamizator și contrastiv. Pasajul publicistic din 28 martie 1977, *Ziua din urmă a bătrinei țărănci*, cuprinde în nuce expresia lirică a portretului literar din roman și germenul filozofiei lui Preda despre *pământul* ca hău al morții. Mai târziu, în 1980, după ce cartea apăruse, Preda revine cu un articol închinat zilei mamei, datat 7 martie 1980. El certifică înclinația lirică a romancierului, proba unei iubiri filiale care s-a așezat odată cu scrierea cărții. Intervenția merită reținută tocmai pentru simplitatea și sinceritatea sentimentului, expresia poetică a afectivității autorului. Rîndurile articolului omagial sînt proiectate pe imaginea-cheie a mamei lui Preda: „Să dedic cîteva rînduri femeii, este ea și cînd aș încerca să scriu despre flori, despre frumusețea lor neasemuită, despre parfumul lor delicat.(...) Ar trebui să scriu despre dragoste și devotament. Dar familia nu este oare dragostea în esența ei? Și nu este oare femeia dimineața cu soare a caselor noastre? Nu este ea oare orizontul de tîlnă pe care uneori furtuni diurne, griji mai mari sau mai mici ni-l tulbură? Ar trebui să-i închin un omagiu. I s-ar cuveni un poem. Dar oare nu este chiar *ea un poem al vieții, al existenței?*” (în *Creație și morală*).

Relația Silvia-Petrini nu mai merge pe linia sentimentului în salturi. Aici iubirea comunică evolutiv, în prezența tatălui care ia glasul, gesturile, micile demonstrații infantile de personalitate, drept trepte ale interiorizării sentimentului. De aceea, în cazul Silviei se poate spune să e un sentiment spontan, instinctiv și inocent prin juvenilitatea copilului, care răspunde astfel sentimentului patern exprimat, numit ca atare. Iată reciprocitatea comunicării sentimentelor familiale, cea care explică și fluxul misterios al manifestărilor iubirii. De data aceasta, e un excelent prilej pentru Preda de a ridica aici un monument literar închinat copilului nevinovat dar deschis în atașamentul lui. *Glasul*, ca prim semn al simțirii iubirii, sondează adînc și răscolește eul pînă la dimensiuni cosmice. Amănunțutul reacțiilor, prin infuzia aceluiași lirism psihologic, are reverberații de durată la nivelul eului masculin, care acutizează iubirea paternă. Petrini, el este cel care preia confesiunea iubirii filiale. Spontaneitatea manifestărilor sentimentului filial trădează o comunicare sinceră și delicată, care anulează instantaneu puterea de gîndire a copilului aflat în preajma tatălui, efect similar celui din cazul iubirii paterne („Ta-taaaa eu cînd te văd că vii la mine și te așezi pe pat, mă uit la tine...și...nu știu ce să-ți mai spun”) Iubirea capătă valoare prin actul de conștientizare al copilului, o gîndire spontană care-și cere și ea drepturile în fața

părinților despărțiți. Semnificația cuvintelor sale o traduce însă Petrini, care este mai aproape de înțelegerea limbajului încă neformat al Silviei, dar și mai deschis primirii sentimentului ei sincer și total.

Disponibilitățile afective ale scriitorului, care completează cu cazul Silvia romanul familiei, prelungește natura moromeșiană la întreg arsenalul sentimentelor familiale. Opera lui Preda deschide această poartă de intrare spre universul intim al omului, dacă nu cumva însuși procesul de creație naște autorul și-i dă întâlnire cu omul Preda, „acei scriitori cu valoare modelizantă ce *sînt scriși de propria lor operă* fie la nivelul conținutului, fie la nivelul expresiei” (Marin Mincu, *Marin Preda scris de Moromeșii*)¹⁰. Bilanțul moral, efectiv pe care-l fac asemenea creatori are în sentimentul familial una din probele verificate prin care poate învinge greutatea vieții. Iubirea maternă, paternă și filială la Marin Preda definește și statutul iubirii erotice între partenerii cuplurilor. Este un fenomen de inducție care dirijează sentimentul după gradul relațiilor dintre membrii familiei: „Tatăl își iubește copilul prin intermediul mamei, în funcție de iubirea ce-o nutrește față de aceasta. Mama își iubește copilul direct, nemijlocit, indiferent față de tatăl progeniturii sale. De aceea dragostea maternă e mai reflexivă, mai detaliată, mai atentă la particularitățile copilului”. (Radu Țenescu, *Art. cit.*)

Unilateral de viziune și creație, totalitatea la nivelul tematicii iubirii, iată cele două coordonate ale edificiului epic. Romanele tratate aici încorporează tema iubirii ca un leit-motiv, pe care totalitatea manifestărilor ei îl conturează de la o carte la alta. Unele romane merg pe linia erosului extraconjugat (*Moromeșii*, *Risipitorii*, *Marele singuratic*, *Cel mai iubit dintre pământeni*), altele pe cel matrimonial (*Intrusul*, *Cel mai iubit...*). Toate lasă însă loc suficient și sentimentelor familiale care, alături de activitățile pur intelectuale, sînt semnul demnității umane, al ieșirii din mizga existențială și al unei seninătăți triumfătoare. Iar dacă „cultura noastră e dominată de principiul masculin-paternalist” (R. Țenescu), opera lui Marin Preda s-a născut din această firească și necesară căutare a adevărului despre marea iubire: „...avea nevoie de a fi înconjurat de amor matern, amical, copilăresc... Toate felurile de amor posibile erau pentru el necesare.” (*Document în Caiete critice* nr. 3—4/1987). Ele dau măsura fidelității autorului pentru sentimentul uman al iubirii. Din acest punct de vedere romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* rămîne romanul total, romanul marii revelații a lui Preda, roman complet (N. Manolescu). În el se încorporează într-un tot organic toate tipurile de iubire în formele dierite de manifestare (cuplul conjugal, extraconjugat, matrimonial, triunghi erotic liber și adulteriu). Și pentru că nu se poate vorbi de unitate fără viziunea creației în construcție, acest ultim roman absoarbe în materia

¹⁰ Marin Mincu, *M. Preda scris de Moromeșii*, în „*Caiete critice*” nr. 3—4/1987.

epică structuri și tratamente din toate celelalte romane, realizînd un *roman-sinteză* (tematic) și un *roman unitar* (în construcție). El acoperă mai bine ideea de *totalitate*, avansată de Eugen Simion, N. Manolescu, sau cea de *complexitate*, avansată de Maria-Luiza Cristescu. El face dovada unei anume structuri psihologice care operează o corectură serioasă modei anti-Preda, căreia îi scapă tocmai sublimul creației, acea ținută intelectuală a abordării temei iubirii. Din ea s-a strecurat în roman și meditația aforistică, cugetarea care însoțește și înnobilează cu demnitate sentimentul.

STUDIA LINGUISTICA

ELLIPSES SOLIDAIRES

IOAN BACIU

ABSTRACT. — *Solidary Ellipsis.* There are in French, specially in coordinated clauses, strings of elements which, being common to many clauses, can be omitted but only together (subordination relators, subject, clitic complement pronouns, auxiliary verbs), which justifies the title of this paper.

Il s'agit d'ellipses parfaitement récupérables grâce à la compétence grammaticale, sans recours à la situation d'énonciation (ce qui les transformerait en implicites pragmatiques ou sous-entendus¹), ni à des éléments linguistiques extérieurs à la phrase en question². Parmi ces ellipses grammaticalisées, retiendra notre attention le cas particulier étroitement lié à la coordination nommé brachilogie ou zeugma. Le phénomène est connu et, comme on le voit, catalogué, étiqueté. Il s'agit de ce que : „Quand dans les termes coordonnés il y a des éléments identiques, la tendance naturelle de la langue est de ne pas répéter ces éléments communs.”³ : „J'enlace et je berce *son âme*” (Baudelaire) = j'enlace *son âme* et je berce *son âme*. On pourrait déduire de cet exemple que *son* et *âme* sont solidaires devant l'ellipse : soit on les supprime tous les deux, soit aucun. Pourtant une généralisation comme celle qui suit est impossible : les éléments d'un groupe nominal sont solidaires devant l'ellipse, et ce parce qu'il y a des phrases comme :

(1) *Il y a UNE bonne [SOLUTION] et UNE mauvaise SOLUTION*, où les éléments identiques sont *une* et *solution*, pourtant seul le nom est ellipsé, l'article se répétant obligatoirement pour distinguer (1) de :

(2) *Il y a une bonne et belle solution*, qui a une dérivation tout à fait autre : (1) provient de 2 phrases concaténées par coordination, (2) est le résultat de l'épithétisation d'une relative du type : *Il y a une solution qui est bonne et belle*. En (1) il y a 2 solutions,

¹ Ce ne sont pas non plus des présuppositions (implicites linguistiques) : ce qui est implicite ce n'est pas un élément de sens, mais un segment d'expression dont l'explicitation ne modifie en rien le sens.

² Sont ainsi éliminées de notre propos les réponses incomplètes, mais complétables par le recours à la question préalable („Que veux-tu ? -- [je veux] Ce livre.”), les phrases inachevées (hésitation, lapsus, passage à une autre idée) où, d'ailleurs, la partie absente n'est pas récupérable.

³ M. Grevisse, *Le Bon Usage*, 12-e éd. refondue par A. Goosse, Paris, 1986, § 260.

en (2), une; voir aussi la reprise pronominale de (1), *je LES ai vérifiées*, et de (2), *je LA connais*.

Dans ce qui suit, nous comprendrons par ellipse solidaire l'ellipse caractérisée par ce que :

1° elle s'applique à au moins deux unités (mots) :

2° les deux (ou plusieurs) unités sont en séquence immédiate :

3° l'ellipse de l'une amène obligatoirement celle de l'autre (des autres), la répétition de l'une imposant la répétition de tous, ce qui justifie la qualification de solidaires.

Voyons maintenant quelques-uns des cas les plus usuels :

1) le déterminant (article défini, adjectifs possessif ou démonstratif) et l'adverbe *plus* ou *moins* du superlatif relatif :

(3) *Les valeurs LES PLUS naturelles*, [*LES PLUS*] authentiques et [*LES PLUS*] universelles.

2) dans une énumération d'actions verbales à un temps composé, le sujet le complément conjoint et l'auxiliaire peuvent être ellipsés ensemble :

(4) *JE L'AI cherché*, [*je l'ai*] trouvé [*le l'ai*] quitté.

3) si une phrase comme (4) est subordonnée, on peut choisir entre la répétition ou l'ellipse solidaire de quatre éléments : le relateur, le sujet, le complément conjoint et l'auxiliaire :

(5) *Tu sais QUE JE L'AI cherché*, [*que je l'ai*] trouvé et [*que je l'ai*] quitté.

Dans (5) le relateur était une conjonction, mais ce peut être aussi un pronom relatif :

(6) *Voilà l'endroit OÙ JE L'AI cherché*, [*où je l'ai*] trouvé et [*où je l'ai*] quitté.

Si le relatif est complément d'objet direct ou indirect, le français ne tolérant pas la reprise pléonastique par un personnel (voir en roumain *pe care îl, căreia îi*, etc.), la séquence solidaire ne peut plus contenir de pronom personnel complément conjoint :

(7) *Voilà le type QUE J'AI cherché*, [*que j'ai*] trouvé et [*que j'ai*] quitté.

Enfin, le relateur peut être un mot interrogatif dans l'interrogation indirecte :

(8) *Tu veux savoir QUAND JE L'AI cherché*, [*quand je l'ai*] trouvé et [*quand je l'ai*] quitté.

Entre les extrêmes — la répétition de toute la séquence (possible, mais peu économique, rare et donc insolite ou marquée d'une valeur stylistique) ou l'ellipse solidaire — on peut imaginer des situations intermédiaires, de désolidarisation, où seulement certains éléments de la séquence seraient supprimés. Une hiérarchie de l'acceptabilité peut être esquissée de ce point de vue :

I. Il est absolument inacceptable que :

1) l'auxiliaire (et éventuellement le complément conjoint) soit ellipsé (s) et que le sujet soit répété. (4) donne (4') :

(4')* *Je L'AI cherché, je l'ai trouvé et je l'ai quitté.*

2) le relateur de subordination soit répété et que le sujet, l'auxiliaire et éventuellement le complément conjoint soient ellipsés. (5) donne (5') :

(5')* *Tu sais que JE L'AI cherché, que je l'ai trouvé et que je l'ai quitté.*

L'inacceptabilité de (4') et de (5') est due à ce que le sujet et le relateur de subordination demandent à être employés en présence d'une forme verbale finie et que les compléments conjoints ne peuvent précéder un participe passé.⁴

II. En échange, sont, dans une certaine mesure, acceptables des phrases comme (4) avec l'ellipse du seul sujet :

(4'') *JE l'ai cherché, [je] l'ai trouvé et [je] l'ai quitté*, mais si l'on met l'objet direct aussi, la phrase devient beaucoup moins acceptable (en fait selon notre sentiment linguistique, elle ne l'est plus du tout). De même, des phrases comme (5) sont passablement acceptables avec l'ellipse de la conjonction et du sujet et avec répétition de l'auxiliaire et du complément conjoint :

(5'') *Tu sais QUE JE l'ai cherché, [que je] l'ai trouvé et [que je] l'ai quitté*,

mais, de nouveau, beaucoup moins si l'on omet aussi le complément conjoint. Ce qui vient d'être dit est valable aussi de (6) et (7).

On pourrait ajouter, entre autres, les observations suivantes :

a) si plusieurs subordonnées coordonnées entre elles sont introduites par des conjonctions différentes, l'ellipse du sujet, de l'objet conjoint et de l'auxiliaire identiques n'est plus possible : *Je l'ai vu quand il m'a salué et parce qu'il m'a salué* ;

b) quand les propositions coordonnées sont négatives, l'ellipse du relateur (de subordination), du sujet, de l'auxiliaire et, éventuellement, du complément conjoint est pratiquement obligatoire, les participes étant précédés par *ni*. (4) devient (4'''), (5) devient (5''') :

(4''') (a) *Je ne l'ai pas cherché, ni trouvé ni quitté*,

(b) *Je ne l'ai ni cherché, ni trouvé, ni quitté*,

(5''') (a) *Tu sais que je ne l'ai pas cherché, ni trouvé, ni quitté*,

(b) *Tu sais que je ne l'ai ni cherché, ni trouvé, ni quitté*.

Mais si une seule proposition est négative, l'ellipse est possible seulement si la négative est la dernière : *Je l'ai cherché et (mais) pas trouvé*, alors que **Je ne l'ai pas cherché, mais trouvé*.

c) la juxtaposition cachant une subordination bloque l'ellipse : *Tu l'aurais cherché, tu l'aurais trouvé sur place*.

d) si le complément d'objet n'est pas pronominalisé dès la première proposition, il faut le reprendre dans la suivante par un personnel et du coup l'ellipse solidaire ne peut se manifester qu'à partir de la troisième occurrence : *J'ai cherché le livre, (je) l'ai trouvé, [je l'ai] mis de côté et [je l'ai] expédié*.

e) si, aux temps composés, l'auxiliaire n'est pas le même, seul le sujet peut être ellipsé : *J'ai salué et suis sorti*. De même si le régime des verbes est différent : *Je l'ai cherché et lui ai parlé*. C'est là une conséquence de la

⁴ Exceptions (apparentes) : (i) *Il lit un roman, moi, une revue*. Le cas est pourtant différent : seul le verbe est identique, et ellipsé la seconde fois, les sujets, non ; d'où la nécessité de remplacer le sujet conjoint par une forme disjointe en l'absence du verbe. (ii) *Il nous engueule, parce que pressé, Il est calme, quoique pressé*. Cette ellipse n'est possible, d'habitude, qu'avec ces deux conjonctions et seulement avec le verbe copulatif *être*.

précision 2° dans la définition des ellipses solidaires (ici les éléments communs, *je* et *ai* ne sont pas en séquence immédiate).

Du point de vue contrastif, nous nous limitons à dire qu'en roumain la cohésion entre auxiliaire et participe des temps composés est beaucoup plus forte qu'en français: ils admettent très peu d'insertions (quelque adverbess comme *mai, și, cam, chiar, nici, prea*) et l'ellipse de l'auxiliaire est difficilement admise. Une phrase comme: *A mâncat și băut* "Il a mangé et bu", parfaitement claire, a l'air de calquer la syntaxe française. Si l'on ajoute qu'en roumain le sujet n'est jamais obligatoirement exprimé, on peut dire que le phénomène de l'ellipse solidaire n'est partiquement pas caractéristique du roumain.

NEOLOGISMUL ÎNTRE UZAJ ȘI SISTEM

G. MILAȘ

ABSTRACT. — *New Words Between Usage and System.* The requirements of communication impose new words in language and, impliciteles, in everyday usage, as lexical elements opposed to ordinary words, — the only functional opposition at vocabulary level. Their assimilation in the system of language occurs though the linguistic activity of the age group that borrowed them in collaboration with the other co-existent age groups. Within this interval (aprox. 60—100 years) necessary borrowings became everyday words intergrated in the language system at the ordinary vocabulary level or at the level of specialized languages. The native formations are adapted ab initio. At the level of the lexical system there occurs a stylistic opposition with a limited function within the sphere of the educated artistic language: new words / archaic words.

1.0. *Adnotări la definiție.* Tradițional, neologismul este (reprezentat de) orice formație lexicală nou creată ori împrumutată, precum și orice accepție nouă a unui cuvânt deja existent¹.

Accepția tradițională are carența de a fi imprecisă, întrucât explică numai ce este neologismul pentru sistemul lexical din punctul de vedere al genezei sale, dar nu oferă nici un reper în scopul delimitării lui de celelalte unități ale lexicului și nici pentru circumscrierea lui temporală.

Lipsa de precizie în definirea conținutului noțiunii *neologism* proiectează o viziune statică asupra unei bune părți din lexic, anume aceea formată din neologismele impuse de dinamica sistemului. Cum primirea lexicului reprezintă rolul esențial tocmai al cuvintelor inedite, neprecizarea duratei în timp a statului de element neologic pe care-l posedă un lexem în sfera vocabularului este surprinzătoare².

Definiția este incompletă, întrucât relevă și fixează numai faza de inovație a clasei lexicale vizate fără a specifica perspectiva integrării ei în sistemul lexical. Conform coordonatelor accepției curente, neologismul ar fi o unitate inedită care, prin simpla înlocuire a altora uzate, reface funcționarea normală a angrenajului lexical. În aceste condiții, interesul "beneficiarului" se concentrează cu prioritate asupra provenienței "piesei" de schimb.

¹ Menționăm unele lucrări ce conțin definiția neologismului: Al. Graur, *Prefața la Dicționar de neologisme*, de Florin Marcu, Constant Manea, Editura Științifică, București, 1961, p. 6; Florin Marcu, Constant Manea, *Dicționar de neologisme*, ediția a III-a, EA, București, 1978 (*Prefață*, p. 7), s.v.; Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, EDP, București, 1978, p. 310; Gheorghe Constantinescu — Dobridor, *Mic dicționar de terminologie lingvistică*, Editura „Albatros”, București, 1980, s.v.; Stelian Dumistrăcel, *Lexic românesc. Cuvinte metafore, expresii*, EȘR, București, 1980, p. 18 și urm.; Theodor Hristea, coordonator, *Sinteză de limba română*, Editura „Albatros”, București, 1984, p. 50.

² În logica firească a unei atari viziuni, ar urma ca, la un moment dat, prin acumulare, lexicul limbii să fie constituit exclusiv din neologisme!

Sugerată, probabil, de practica lexicografică a secolului al XIX-lea, în lingvistica românească s-a ajuns la practica de a pune semnul identității între categoria lexicală a neologismului și sfera împrumuturilor.

Explicabilă prin intenția de a reliefa preponderența surselor latino-romanice în modernizarea cantitativă a lexicului românesc, opinia a accentuat tendința de a elucida cu precădere etimologia inovațiilor lexicale neglijându-se funcționalitatea lor în comunicare și dinuindu-se, simultan, interesul pentru creativitatea internă a limbii române.

Opinia menționată a determinat o ordine de priorități nefirească în utilizarea criteriilor de identificare și descriere a clasei neologismelor: criteriul etimologic a devenit prioritar în raport cu cel cronologic, iar cel funcțional a fost ignorat sau nefructificat³ în teoria formațiilor lexicale neologice.

Absența unei definiții și a unor criterii mai ferme, riguroase pentru a contura conținutul conceptului *neologism*, determină, în practica lexicografică, cuprinderea în categoria neologismelor a unor unități lexicale cu statul eterogen. Astfel, cuvinte cum sînt *comandant*, *condiție*, *diplomă*, *filozof*, *general* etc. atestate în textele românești din sec. al XVII-lea, alături de altele mai recente ca: *armată*, *semnat*, *semnătură*, *servicii* etc. fac parte actualmente din vocabularul curent al locutorilor. Ele sînt integrate sistemului fonetic și gramatical al limbii, fapt probat de frecvența lor în diverse structuri sintagmatice⁴. Cu toate acestea ele sînt catalogate și înregistrate în sfera elementelor neologice alături de împrumuturile foarte recente (*marketing*, *week-end*, *western*) în temeiul argumentului "științific" că sînt cuvinte străine sau că, fiind cuvinte internaționale, circulă și în alte limbi de cultură și civilizație⁵.

Calitatea de cuvinte internaționale poate atesta caracterul neologic al lexemelor în cauză, fie în ansamblul lor, fie numai semantic, cel puțin pentru unul din sensuri (de regulă, cel științific⁶), cf. *filozof*, *filozofie*. Aparența lor la vocabularul internațional nu exclude însă posibilitatea ca ele să fie adoptate în uzul general. În orice caz, circulația lor și în alte limbi nu spune nimic despre locul și rolul acelor cuvinte în limba română, unde pot fi sau pot să nu mai fie neologice.

³ Se afirmă că neologismul înlocuiește elementele perimate ale comunicării improspătind vocabularul. Afirmatia conține recunoașterea implicită a tendinței formațiilor inedite de a penetra în sfera cuvintelor uzuale cf. Carmen Vlad, *Limba română contemporană. Lexicologie*, Cluj, 1974, p. 28. În ciuda acestei recunoașteri a funcționalității sincronice, neologismul este însă văzut exclusiv ca termen al unei opoziții în planul diacroniei, fiind raportat la arhaism.

⁴ Cf. *a face armată*, *a fi bun de armată*, *decît filozof oficios mai bine măgar sănătos*, *a intra în servici*, *a face un servici*, *a fi de servici*, *în serviciu comandat*, *scară de servici* etc.

⁵ Vezi Theodor Hristea, *Op. cit.*, p. 51.

⁶ Definiția științifică a sensului (cuvintelor) reprezintă apanajul limbajelor speciale care constituie coduri greu accesibile vorbitorilor nespecialiști. Aici avem în vedere definirea semantică a sensurilor cuvintelor de uz general. Vezi în acest sens Angela Bidu-Vrănceanu, *Sistematique des noms des couleurs. Recherche de méthode en sémantique structurale*, I.A., București, 1976, p. 71-75; idem, *Structura vocabularului limbii române contemporane*, ESI, București, 1986, p. 40; a se vedea de asemenea, discuția asupra problematicei sensului din revista SCL, 37, 1986, p. 85 și urm.

Opinii identice sau asemănătoare celei sugerate aici există în literatura noastră de specialitate fie implicite, fie explicite, dar ele nu au vizat direct conținutul atribuit tradițional conceputului neologism, deși s-a demonstrat convingător, că masa formațiilor neologice nu poate rămâne prea multă vreme omogenă⁷.

Împrumutul de cuvinte străine se justifică prin necesitățile resimțite în comunicare de către vorbitorii limbii care le achiziționează tocmai în intenția de a le folosi. Elementele noi sînt atrase progresiv în circulație. În acest cadru, ele suferă, prin activitatea lingvistică efectuată de locutori, o serie de modificări formale și de conținut. În procesul comunicării neologismele sînt "fasonate" de vorbitori după modelul (mai vechi) al cuvintelor uzuale dintre care unele, împrumutate anterior, sînt deja adaptate caracteristicilor subsistemelor fonologic, morfosintactic și semantic ale limbii. Odată integrate, acestea au devenit din elemente străine, unități ale sistemului lingvistic român, indiferent de sursa provenienței lor. Sugestia avansată de Îr. Király de a disocia ansamblul elementelor neologice în două categorii (lexeme adaptate/lexeme neadaptate⁸) este judicioasă și operatorie în domeniu. Dacă ar fi fost acceptată de lexicografi, ea ar fi impus inevitabil revizuirea viziunii teoretice asupra neologismului.

2.0. *Opoziția neologism/arhaism*. Necesitățile care determină preluarea și adaptarea neologismelor acționează în același mod indiferent de forma în care se realizează comunicarea — scrisă sau orală. Prin urmare, logica elementară ar cere ca rolul formațiilor neologice să fie analizat și descris în fiecare din cele două aspecte ale limbii. În ciuda acestei cerințe și în pofida informațiilor oferite de contribuțiile privitoare la metamorfozele suferite în procesul de integrare, categoria neologismelor este abordată exclusiv din perspectiva funcționalității lor în exprimarea scrisă, mai precis, varianta artistică a limbii literare. În cadrul menționat, neologismul este opus arhaismului, opoziție a cărei funcționalitate este parțială și limitată, ea actualizîndu-se numai în registrul stilistic al limbii.

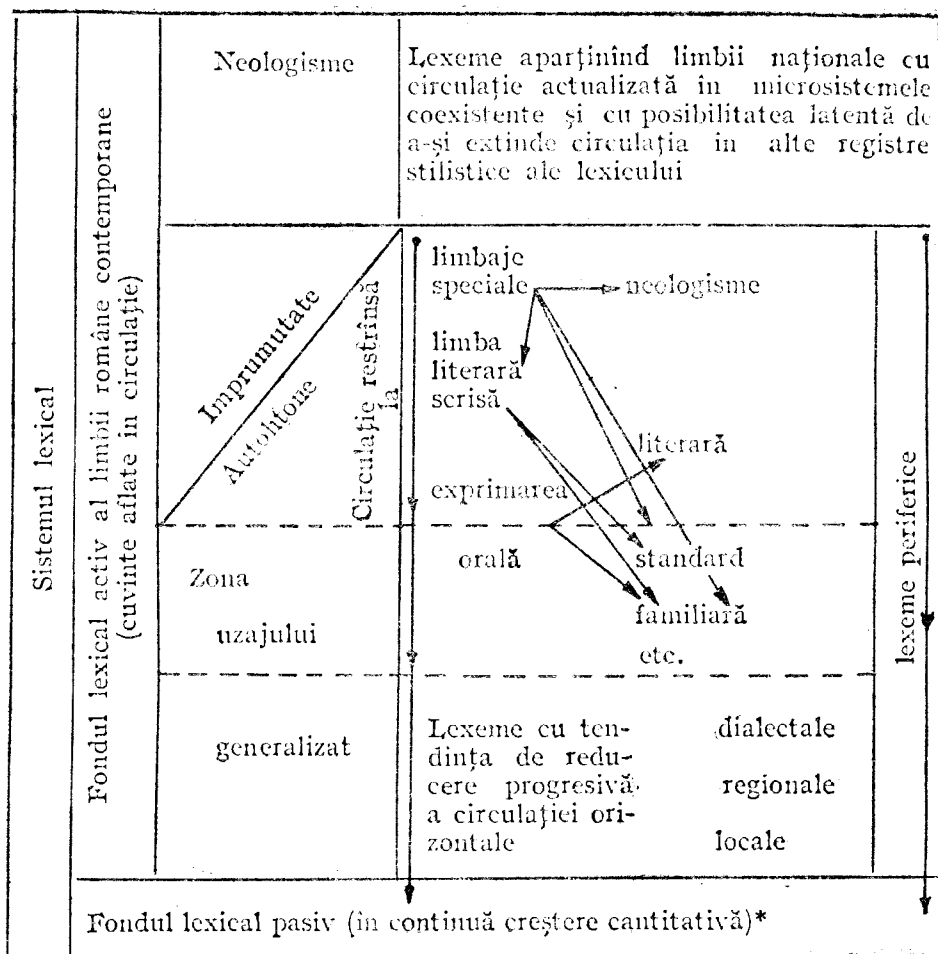
Această ipostază funcțională este proiectată spontan la nivelul sistemului lexical unde ea își pierde caracterul funcțional, deoarece neologismul este pus în opoziție cu aceeași categorie a arhaismului care, la acest nivel, nu mai constituie un termen real, ci numai un termen zero.

Ca unități lexicale ieșite din uzul vorbitorilor, arhaismele sînt damnate să sporească fondul de cuvinte uitate din ansamblul lexical. Cum nu mai participă la viața lexicului, ele pot fi incluse numai într-o relație ce concretizează opoziția calitativă dintre elementele nonactive și cele rămase active. Dar astfel, arhaismele se opun simultan atît neologismelor, cît și cuvintelor uzuale care alcătuiesc împreună ansamblul lexemelor încă active în vocabularul vorbitorilor.

Dacă luăm în considerare procesul real de adaptare trebuie să dăm cîștig de cauză exprimării orale. Comunicarea orală este "laboratorul"

⁷ Francisc Király, *Probleme ale adaptării fonetice: împrumutul și cuvintele străine* în I.R. XVIII, 1969, nr. 5, p. 459 - 469.

⁸ Idem, *Op. cit.*, p. 461.



cvasiexclusiv care validează cu certitudine împănîntenirea formațiilor neologice străine prin adoptarea lor la ortocpia, flexiunea gramaticală și la semnatica românească realizată datorită circulației lor, deci în sincronia vorbirii. În acest cadru însă, neologismele reprezintă elemente lexicale încadrate cu tendința de a pătrunde în uzul general, opunîndu-se prin această calitate cuvintelor uzuale dintre care unele vădese tendința de a-și restrînge circulația. În sfera circulației, cercuînd lexemele uzuale, neologismele

* Tabelul, cu orice schemă, sugerează aspectele fundamentale privind „viața” diacronică și sincronică a cuvintelor. Schematizarea, prin caracterul ei general, nu poate cuprinde faptele particulare, cum ar fi, de exemplu, împrumuturile directe, pe cale orală, a căror circulație nu depășește nivelul regional și creațiile autohtone cu același regim sau circulația cuvintelor dinspre exprimarea orală neliterară (populară, dialectală) spre limba literară.

parcurs un proces mai îndelungat sau mai scurt de trecere de la statutul de cuvinte inedite la cel de lexeme uzuale, proces sugerat schematic în tabelul următor:

[↓] săgeata verticală indică sensul evoluției diacronice a cuvintelor.
[↗] săgeata oblică indică posibilitățile de funcționare sincronică ale lexemelor aflate în circulație.

Se confirmă astfel caracterul eminent sincronic al procesului de adaptare și de integrare în sistemul limbii române a formațiilor neologice, categorie lexicală reprezentată în bună parte de elementele împrumutate din alte sisteme lingvistice.

Întemeindu-ne pe datele menționate, considerăm că funcționalitatea sincronică a neologismului este esențială pentru delimitarea categoriei lexicale respective. Ea constituie un criteriu operator ce asigură aprecierea și determinarea mai riguroasă a intervalului de timp în limitele căruia un lexem concret își conservă statutul de element neologic în vocabularul limbii române. În consecință, considerăm că este absolut necesar ca definiția tradițională a neologismului să fie amendată în acest sens.

În viziunea propusă aici, neologismul este reprezentat de orice formație lexicală, ori o accepție a unui cuvânt care sînt noi pentru generația care le creează sau le împrumută și sînt folosite în mod curent de către aceasta și de către generațiile coexistente (temporal).

Reformularea propusă evidențiază nu numai specificitatea categoriei lexicale definite — calitatea de inovație lexicală (lexico-semantică) —, ci ea conturează și o limitare în timp a conservării și recunoașterii (de către vorbitori) a acestei specificități în interiorul sistemului lingvistic român.

Reperle sincronice pe care le conține (uzajul, limita temporală) asigură o sistematizare prin dicotomii teoretice posibile (vezi mai jos) menite să ordoneze realitatea aparent atît de eterogenă și de complexă a formațiilor de acest tip.

2.1. *Detalii.* Menționarea necesității de a fi utilizate în mod curent privește neologismele absolut necesare comunicării și care, în virtutea acestei necesități, sînt atrase progresiv, dar inevitabil în circulația generală. Odată angrenate în uz, prin rulajul lor efectiv în vorbirea subiecților ce alcătuiesc ansamblul celor trei generații coexistente, neologismele sînt supuse procesului de adaptare pe parcursul căruia formele neacceptate sînt abandonate⁹. După acest interval de timp de cca 60—100 de ani folosirea lor curentă și generală sfîrșește prin a le integra formal și semantic sistemului lingvistic românesc, încît caracterul “inedit”, erodat progresiv, este substituit cu calitatea de cuvinte uzuale. Așadar, acceptînd criteriul

⁹ Funcționarea în sincronie a formațiilor neologice este menționată adesea în literatura de specialitate, cf. C a r m e n V l a d, *Op. cit.*, p. 27; I o r g u I o r d a n, V l a d i m i r R o b u, *Op. cit.*, p. 310. Francisc Király subliniază, în articolul citat, p. 467, faptul că masa neologismelor nu poate rămîne prea multă vreme omogenă, dar aceste observații juste nu au fost corelate cu definiția tradițională a neologismului.

¹⁰ Se cunoaște, de exemplu, eșecul lui V. Alecsandri în încercarea de a impune în limba literară forma *onor*, uzul literar optînd pentru forma lexicemică *onoare*; cf. și I o r g u I o r d a n, V l a d i m i r R o b u, *Op. cit.*, p. 313.

uzajului ca prioritar şi determinant nu se mai poate justifica statutul de neologism¹¹ pentru multe lexeme preluate de vorbitorii români la începutul secolului trecut, cum sînt: *bal, cancelarie, capital, carnet, carton, comerţ, comisie, critică, epocă*¹², *militar, profesor, raţie, regulă* etc.

Validarea împămîntenirii împrumuturilor pornind de la frecvenţa lor în uzul vorbitorilor prezintă avantajul de a permite identificarea cu promptitudine şi cu un coeficient mai înalt de precizie prezenţa inovaţiilor. De asemenea, ele pot fi corelate cu viaţa reală a vocabularului, făcînd mai transparentă, în acelaşi timp şi propria lor diacronie acumulată sau în curs de achiziţionare. Este ilustrativ cazul lexemului *cifră*, al cărui fonetism *ţifră*, curent la graniţa dintre secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea semnalează influenţele exercitate asupra limbii literare anterior secolului al XIX-lea (germană, rusă, ne greacă)¹³.

Fonetismul actual *cifră* care a înlocuit progresiv, după 1850 pronunţarea mai veche *ţifră*, arată orientarea preponderentă a limbii literare din a doua jumătate a secolului trecut spre o modelare ortoepică mai apropiată de fonetismul limbilor latino-romanice.

Cazul lexemului *cifră* confirmă părerea lui G. Ivănescu că încadrarea morfologică a neologismelor nu este însoţită totdeauna de încheierea procesului de adaptare fonetică care poate continua şi după pătrunderea lor în circulaţie¹⁴. De exemplu, limba literară a recomandat pronunţarea fără diftong a neologismului *analog*, *analogă*¹⁵. Ulterior însă a acceptat formele *analoagă*, *analoage*, recunoscînd modelul ortoepic din uzajul general.

Prin urmare, abordarea neologismelor sub unghiul circulaţiei lor în vorbire duce la creşterea gradului de precizie în ce priveşte catalogarea lor în sfera celor adaptate sau, dimpotrivă, în sfera celor aflate în curs de adaptare. Pe de altă parte, datele oferite de uzajul real al neologismelor asigură o bază relativ obiectivă observaţiilor teoretice sporind implicit rigoarea ştiinţifică privind descrierea structurii, a stratificării stilistice şi a evoluţiei vocabularului cu reflexe pozitive în munca de elaborare a dicţionarelor (lingvistice).

3.0. *Repartiţia neologismelor.* Mecanismul procesului de adaptare a elementelor neologice este guvernat de legea necesităţii. Realizarea efectivă a integrării lor nu este însă nicidecum uniformă, căci în afara necesităţii intervin şi alţi factori secundari care influenţează circulaţia şi durata procesului de adaptare. Astfel, repartiţia stilistică a cuvintelor disociază ele-

¹¹ Exigenţele lexicografiei ştiinţifice ar presupune ca dicţionarele de neologisme să înregistreze exclusiv lexemele neologice propriu-zise, iar, în cazul cuvintelor curente, exclusiv sensurile neologice.

¹² *Dicţionarul de neologisme*, ediţia a III-a înregistrează chiar şi fonetismul învechit *epohă*, s.v.

¹³ Vezi N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1962, p. 120 şi urm.; Despina Ursu şi N. A. Ursu, *Observaţii privitoare la adaptarea neologismelor în limba română*, în *LR*, XV, 1966, nr. 3, p. 248.

¹⁴ Vezi G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Editura „Junimea”, Iaşi, 1980, p. 669 şi urm.

¹⁵ Vezi *Mic dicţionar ortografic*, E.A., Bucureşti, 1955, s.v. şi *Indreptar ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*, E.A., Bucureşti, 1960, s.v.

mentele absolut necesare în două grupe net diferențiate prin circulația unităților aferente:

a) neologisme atrase în vorbirea cotidiană, cu perspectiva de a fi generalizate; (*menagement, menager, week-end*).

b) neologisme ancorate în sfera limbajelor speciale care, deși se integrează sau sînt deja integrate sistemului, au o circulație limitată, iar cînd apar într-o comunicare nespecializată au marca stilistică [+specializat].

În raport cu cele de sub a) cele din a doua grupă au un statut dublu. Pe de o parte, neologismele mai vechi pot reprezenta pentru specialiștii dintr-un domeniu sau altul cuvinte uzale. Pe de altă parte, terminologia științifică și tehnică constituie, în bloc, un corpus de neologisme greu accesibile pentru nespecialiști.

În cazul că unele lexeme din acest corpus vădesc tendința de a gravita spre uzul general, acestea pierd statutul de termeni (tehnici), iar prin finalizarea procesului de integrare și pe cel de neologisme. Existența reală a unui asemenea proces de detehnicizare evidențiază mai pregnant justetea aserțiunii că uzul general constituie reperul cel mai convingător pentru a aprecia integrarea totală a unui lexem neologic și convertirea lui în cuvînt uzual.

3.1. *Adaptarea cuvintelor neologice.* Uzajul constant al formațiilor neologice determină inevitabil adaptarea lor la deprinderile articulatorii și morfosintactice ale vorbitorilor care le folosesc. Concomitent cu adaptarea structurii fonetice¹⁶ se săvîrșește, de regulă, și cea morfologică, din moment ce aceasta se concretizează prin morfeme, constituite, la rîndul lor, din unul sau mai multe foneme²⁷.

În ce privește intervalul de timp necesar transformării formale și semantice a unităților împrumutate în unități ale limbii române, acesta depinde în primul rînd de structura fonetică a neologismelor sau de structura lor grafemică.

Ansamblul formațiilor lexicale inedite include lexeme ce se diferențiază substanțial sub raportul tratamentului lor în comunicare.

O primă categorie este reprezentată de inovațiile lexicale autohtone care fiind formate după regulile ce guvernează sistemul limbii române, aparțin acestuia, nefiind grevate de handicapul adaptării. Cuvinte ca *nefavorabil, plantatoare, reclamagiu, sedinfoman* etc. au, prin actul genezei lor, o structură și un conținut familiar vorbitorilor, deosebindu-se de cuvintele uzuale numai prin caracterul lor inedit și prin circulația restrînsă. Răspunzînd însă unor necesități ale comunicării, aceste inovații au șansa de a se generaliza foarte repede.

De situația creațiilor autohtone se apropie acele neologisme împrumutate a căror structură fonetică este convergentă fonetismului românesc

¹⁶ Vezi Fr. Király, *Op. cit.*, p. 464.

¹⁷ Integrarea în sistemul morfologic ar reprezenta un criteriu operațional eficace mai ales în cazul formațiilor lexicale realizate prin compunere. Teoretic, procesul de lexicalizare al reuniunilor de tipul *floarea-soarelui, rochița-rîndunicii, cal-de-apă, alb-verzi* etc. s-ar putea considera încheiat numai cînd formațiile în cauză nu mai încălcă regulile de flexiune specifice claselor morfologice în care tind să fie încadrate.

sau a căror formă grafică facilitează interpretarea grafemelor componente în conformitate cu valorile fonetice acordate aceluiaşi literă în limba română. Într-o asemenea situaţie, efortul depus pentru adaptarea lor la sistemul limbii române este mai uşurat.

La polul opus, necesitînd o perioadă mai lungă de adaptare, se situează împrumuturile neologice care posedă o structură fonetică (grafică) divergentă faţă de sistemul fono-morfologic şi grafematic ale limbii române. Aşadar, procesul concret de adaptare acoperă în mod firesc aspecte variate determinate de particularităţile fonetice sau grafice ale cuvintelor supuse activităţii lingvistice de integrare.

Rezultatul activităţii menţionate este consfinţit de împămîntenirea cuvintelor străine realizabilă sub cele două forme cunoscute:

a) Împrumuturile cu structură convergentă sistemului românesc (în general, cele provenite din limbile latino-romanice) sînt integrate acestuia, de regulă, pe baza adevării formei lor orale, conform fr. *pluche* > rom. *pluş*; fr. *volume* > rom. *volum*; it. *canzonella* > rom. *canţonelă*.

b) Împrumuturile neologice cu structură fonetică (grafică) divergentă faţă de sistemul limbii române sînt adaptate de la caz la caz: 1) fie avînd ca punct de iniţiere a procesului forma orală a cuvintelor străine, cf. engl. *leader* > rom. *lider*; engl. *speaker* < rom. *şpicher* (*spicher*); engl. *scooter*¹⁸ > rom. *scuter*; engl. *short* > rom. *sort* etc.;

2) fie prin interpretarea grafemelor lor componente în conformitate cu valorile fonetice ale literelor româneşti corespunzătoare, ca în: engl. *crawl* > rom. *craul*; engl. *football*¹⁹ > rom. *foţbal*; engl. *haddball* > rom. *handbal*; engl. *sandwich* > rom. *sandvici* (*sandviş*).

Dacă a traversat ezităriile inerente procesului de adaptare, orice împrumut este folosit în continuare cu o structură formală adevărată sistemului. El intră în organizări sintactice şi semantice structurii limbii române şi dacă se încadrează unităţilor lexico-gramaticale flexibile se flexionizează în conformitate cu regulile morfologice româneşti, afixele gramaticale aglutinîndu-se la partea finală a cuvintelor.

Condiţionările menţionate, adică adevărea la structura fonetică gramaticală şi semantică, sînt obligatorii pentru orice lexem al limbii române. În cazul existenţei unor elemente lexicale care nu îndeplinesc integral aceste condiţii, acestora nu li se poate recunoaşte statutul de cuvinte integrate.

Aplicarea riguroasă a acestui criteriu ar facilita şi clarificarea problemei aşa-ziselor cuvinte compuse în limba română.

Ansamblul eterogen al formaţiilor cuprinse, în mod curent sub denumirea *cuvinte compuse*, poate fi disociat în două grupări.

1. Prima grupare ar fi alcătuită din mai multe subgrupe:

a) elementele compuse create pe teren românesc (*botgros*, *Moş-ajun*, *vinars* etc.);

^{18 19} Ilustraţiile sînt împrumutate de la Aurel Trofin, *Observaţii cu privire la adaptarea terminologiei sportive de origine engleză în limba română*, în „Studia UBB”, series Philologia, 1967, fasc. 2, p. 130—152; Mariana Gruiţă, *Adaptarea cuvintelor de origine engleză la sistemul fonetic şi ortografic al limbii române*, în LIL, vol. I, 1974, p. 51—57.

b) compuse formate după model străin (*elicopurtat, fărădelege, fonconfort, pronorsport, romarta, scurt-metraj etc.*);

c) cuvinte compuse împrumutate (*capodopera, glaspapir, porthartă, portdrapel, portligaret, prim-ministru etc.*).

Acestea sînt adaptate modelului flexionar al cuvintelor românești și, în consecință, considerăm justificată denumirea generică de cuvinte compuse.

2. A doua grupare ar îngloba formațiunile sintactice mai mult sau mai puțin stabile care nesatisfăcînd total condițiile de integrare în sistem nu au ajuns încă la stadiul de cuvinte compuse ale limbii române. Ele sînt sau pot fi adaptate fonetic, întrucît sînt alcătuite din cuvinte care există și independent în limba română, dar reunirea lor nu s-a transformat într-o unitate lexicală nouă (prin contopirea elementelor componente) adaptată morfologic. La limita superioară a acestei grupări s-ar situa structurile care se află în faza finală a procesului de integrare, cf. *răuplatnic, rău-platnicului, răuplatnici*, dar și *răi-platnici*.

Din moment ce vocabularul românesc conține numeroase cuvinte compuse integrate total, așadar și morfologic, iar altele sînt în curs de integrare, înseamnă că structura gramaticală a limbii impune ineluctabil tuturor formațiilor lexice neologice adaptarea la modelul flexionar al sistemului. Prin urmare, în cazul cuvintelor compuse, similar cu cazul împrumuturilor adaptarea nu este opțională, ci obligatorie, reprezentînd o problemă de durată care este direct influențată de natura morfologică a componentelor ce alcătuiesc grupul sintactic cu funcționalitate de cuvînt compus.

Sudarea elementelor reunite printr-o funcționalitate semantică relativ unitară aparține exclusiv sferei uzajului. Ea este favorizată cînd segmentul inițial al viitorului compus este reprezentat de o parte de vorbire neflexibilă sau, în egeneral, de un element invariabil²⁰.

Compusele propriu-zise (cele sudate) au, în sistemul lexical, statut identic cu al cuvintelor simple:

— elemente vechi, uzuale (*hotgros, Moș-ajun*);

— formații neologice (*elicopurtat, fonconfort, răuplatnic*).

Formațiile aflate în stadiul final al lexicalizării se găsesc la limita trecerii de la faza de grup sintactic la cea de cuvînt compus. Restul formațiunilor, nefiind lexicalizate, ci, eventual, în curs de lexicalizare nu pot fi luate în discuție decît ca virtualități.

²⁰ Vezi Fulvia Ciobanu și Finuța Hasan, *Formarea cuvintelor în limba română*, Vol. I, *Compunerea*, I.A., București, 1970, p. 10.

DIDACTICATEHNICA JOULUI ȘI A SIMULĂRII ÎN PREDAREA
LIMBII ROMÂNE CA LIMBĂ STRĂINĂ

ALINA VIEHMANN

RÉSUMÉ. — *Le jeu et la simulation comme techniques dans l'enseignement du roumain-langue étrangère.* Apprendre une langue étrangère suppose l'acquisition des structures grammaticales et d'un vocabulaire fondamental. L'auteur analyse le jeu et la simulation comme méthodes didactiques qui aident à former la compétence de communication en langue étrangère, le roumain en l'occurrence. Le but du jeu, activité pourtant strictement réglementée, est d'établir la communication, même si la propriété des formes linguistiques n'est pas totalement observée. Les questions qui soulèvent des difficultés seront ciblées par le professeur, qui leur réservera une exploitation ultérieure. La simulation est une variante du jeu, où l'on demande aux étudiants d'assumer un rôle, ou bien de se placer dans un contexte situationnel.

Privind în ansamblu metodologia predării limbilor străine, se poate evidenția faptul că metodele din deceniul cinci, șase, concentrate asupra cuvîntului, mai apoi asupra enunțului și a frazei în metodele structurale, au fost înlocuite în ultima vreme, accentul principal azi punîndu-se pe formarea competenței de comunicare.

Din experiența acumulată se pot evidenția câteva aspecte negative în procesul predare-învățare:

- profesorul ocupă un spațiu prea larg în programul de limbă.
- rolul studentului este mai redus, momentul de „producere” este legat de obicei de exercițiile aplicative, majoritatea făcute după model dat (Vezi: G. Brâncuș „Limba română” manual pentru studenții străini).
- lipsa de inițiativă a studenților, starea de indiferență față de problemele predate.

Literatura de specialitate, cu predilecție cea engleză, reconsideră metodologic stilul predării — învățării limbii printr-o largă gamă de tehnici posibile de abordare a limbajului, puțin utilizate în predarea limbii române la străini. Fără îndoială că aceste tehnici nu pot înlocui învățarea temeinică a structurilor gramaticale, în ușirea vocabularului de bază al limbii. Aceste tehnici însă pot completa metodele clasice existente.

Jocul e o activitate cu anumite reguli, are o țintă precisă și prezintă evident și un element de divertisment. Învățarea unei limbi străine presupune o serie de dificultăți, dar această învățare trebuie să se desfășoare într-o manieră plăcută, iar jocul poate fi la orice vîrstă o bucurie.

Există două categorii de jocuri¹:

— *jocurile competitive*, în care jucătorii sau echipele trebuie să ajungă la o țintă comună. Jocul constă în a întrece performanța altora. În aceste jocuri se marchează punctul, care e vizibil și stimulator. Ele pot avea însă

¹ Hadfield, Jill, *Elementary communication games*, Nelson, Edinburgh, 1985, p. 4

și un aspect negativ și anume nevoia vitezei poate deforma folosirea corectă a limbii.

— *jocurile de colaborare, de comunicare* sînt cele în care jucătorii sau echipele colaborează strîns spre o țintă comună. Limba poate servi moduri diferite și grade diferite de comunicare așa încît și tipurile de jocuri pot fi extrem de variate.

După ce anumite structuri s-au imprimat deja, jocul este tehnica ce poate distra atenția celor care învață de la exactitatea formei lingvistice. Ei nu se vor mai gândi la „cum e forma corectă” și o vor folosi în mod receptiv și productiv. „Succesul în joc implică parcurgerea unui drum de la început pînă la sfîrșit, eucerirea fiecărei etape, lucru mult mai important decît producerea unei structuri corecte, ruptă din orice realitate”.² Deci forța unui joc, intensitatea lui stă în a comunica ceva cu succes și nu în corectitudinea perfectă a limbajului. Sunetele separate, cuvintele, propozițiile, oricît sînt de îmbibate de reguli gramaticale nu pot duce învățarea limbii prea departe.

Cum și unde se pot folosi jocurile? Ele pot să facă parte integrantă dintr-un program de limbă la toate nivelele, nu să fie privite ca o activitate de sfîrșit de săptămîină sau de sfîrșit al unei zile de curs, ca o activitate marginală care să umple momentele de răgaz. Jocurile presupun o practică concentrată, ele prevăd necesitatea unei comunicări reale, cu toate că „producerea lor are loc într-un spațiu limitat artificial și asta constituie un pod între clasă și lumea reală”.

Locul cel mai util al folosirii lor se află pe parcursul progresiei tradiționale de la prezentarea structurală spre comunicarea liberă; jocul trebuie folosit ca o culme a lecției, ca o șansă a studenților de a folosi limbajul învățat, ca un mijloc spre un final precis.

Jocul este și un instrument cu ajutorul căruia profesorul diagnostichează ariile de dificultate în însușirea limbii și își poate impune măsurile rapide de remediere ale acestora.

Fiecare joc are o arie specific funcțională și limitată la anumite structuri și la un cîmp lexical definit. Jocul, în cele mai multe cazuri este însoțit de imagini multiplicat. Toți participanții la joc vor fi în posesia acestor materiale ajutătoare. Jocul necesită o pregătire temeinică preliminară a profesorului, care cunoaște exact mijloacele prin care se va atinge ținta propusă. El nu poate să fie o simplă improvizație. Jocurile pot fi folosite deja în primele lecții la nivelul începătorilor:

- să primești și să dai date despre propria persoană
- să numeri cîți, cîte,
- să întrebi și să afli unde se găsește anumite obiecte
- să ceri informații

Lexicul necesar în joc trebuie să fie cunoscut și profesorul trebuie să controleze dacă studenții sînt sau nu familiarizați cu acest lexic, înainte de a începe jocul.

² *Ibidem.*

³ Haddfield, Jill, *Intermediate communication games*, Nelson, Edinburgh, 1990, p. 6.

O problemă importantă în utilizarea jocurilor o constituie varietatea lor. Oricît ar fi de interesante jocurile bazate pe aceleași principii, deși inedite la început, își vor pierde curînd interesul în fața studenților.

O anumită clasificare a jocurilor o face Jill Hadfield⁴:

1. Activitatea cea mai simplă este bazată pe *principiul informației lipsă*. Studentul A are acces la cîteva informații care-i lipsesc studentului B. Acesta trebuie să dobîndească anumite date pentru a completa informațiile lipsă. Tipul acesta de joc poate fi folosit și în perechi, aici amîndoi jucătorii au informația pe care să mizeze pentru a rezolva problema comună.
2. Jocurile *ghicitoare*, *enigmele* sînt variante ale primului tip. Jucătorul posesor al unei informații împiedică deliberat rezolvarea în timp ce toți ceilalți încearcă să ghicească ce ar putea fi.
3. Jocuri *de descoperire* a unei persoane, a unui obiect, a unei situații, este o altă variantă care implică întreaga clasă. Fiecare participant posedă o bucăciță de informație. Jucătorii trebuie să obțină o largă cantitate de date valabile de a fi completate într-un chestionar sau de a rezolva problema. Fiecare student e simultan unul care oferă informația și unul care o colectează.
4. Jocuri în care trebuie *potrivite* imagini sau texte rupte sau desfăcute. Decupajele de imagini sau texte, prin descriere trebuie refăcute. De exemplu o povestire scurtă care are o introducere, o scurtă desfășurare a acțiunii, un punct culminant și un sfîrșit va fi decupată în bucăți și împărțită studenților. Textele vor fi învățate pe de rost și spuse cu voce tare. Studenții vor trebui să refacă povestirea în succesiunea ei firească.

5. Jocuri bazate pe *principiul tranzacției*, *schimbului de informații*.

Toate aceste tipuri de jocuri implică și alte tehnici: rezolvarea tip puzzle, mimarea, interpretarea unui rol, simularea.

Orice joc presupune două faze distincte: pregătirea și producerea lui.

Jucătorilor li se oferă toate datele rolului pe care-l au de interpretat și timpul suficient ca ei să digere aceste informații. Rolul primit are un caracter fictiv, nu e un rol în adevăratul sens al cuvîntului (ca cel al unui actor de teatru). Elementul de interpretare este subordonat scopului folosirii limbajului, comunicării. Studenților le este oferit acel „vocabular esențial”, apoi se clarifică toate dificultățile, participanții sînt îndemnați să discute informațiile pe care le posedă cu perechea sau grupul lor. Jocul poate demara cînd jucătorii sînt suficient pregătiți. Memorizarea relativă a rolului duce la succesul jocului.

Simularea constituie o altă tehnică în formarea competenței de comunicare. Aici atenția e focalizată asupra a ceea ce personajele spun și fac dar și asupra a ceea ce gîndesc fiindcă aici fiecare personaj se implică activ în situația de simulare cu responsabilități concrete în crearea unei atmosfere.

⁴ Hadfield, Jill, *Advanced communication games*, Nelson, Edinburgh, 1987, pp. 3-4.

Simularea diminuează și exclude inhibiția, profesorul e numai un martor a ceea ce se produce în clasă.

Nivelul de limbă al participanților la simulare trebuie să fie o permanentă preocupare a profesorului. Ea poate fi abordată fără rezerve la orice nivel având în vedere caracterul prin excelență de comunicare și participare — puternica motivație a oricărei simulări.

Participanții la simulare trebuie să fie conștienți de puterea de decizie cu care fiecare dintre ei e investit prin acceptarea unui rol.

Simularea are un caracter extrem de flexibil astfel că o serie de aspecte în organizare rămân la latitudinea celui care coordonează jocul.

Există în toate aceste tehnici o anumită maleabilitate în constituirea grupurilor, în organizarea clasei.

În cazul simulării și a interpretării unui rol, profesorul trebuie să explice clar ce implică simularea, să împartă fotocopiile rolurilor, să fie acordat timpul de studiere și chiar să se demonstreze cu un student situația, în fața celorlalți.

Rolul profesorului este cel de pivot și monitor, el se mișcă liber de la un participant la celălalt, el nu va lua decizii în numele jucătorilor. Tentația de a corecta greșelile de limbă trebuie înlăturată. Desfășurarea simulării trebuie să decurgă liber fără întreruperi, fiindcă scopul e comunicarea efectivă potrivit rolurilor și funcțiilor atribuite. Aspectele lingvistice vor fi notate și abordate ulterior.

Simulările pot include situații care adesea lipsesc din manualele noastre :

- să descrii persoana și relațiile tale cu ea
- să discuți avantaje și dezavantaje într-o situație
- să dai anumite instrucțiuni
- să convingi pe cineva de ceva
- să înviți, să accepți, să refuzi, să te scuzi
- să faci oferte și să pui condiții
- să faci anumite deducții
- să-ți exprimi regretul
- să te plîngi și să fii optimist
- să exprimi lucruri permise și altele interzise
- să ai ipoteze asupra unui eveniment
- să ceri sfaturi
- să povestești vise, etc.

Aplicarea unor astfel de metode comportă o pregătire prealabilă a profesorului și existența unor materiale complete ca sursă de inspirație și modalitate de utilizare a jocurilor.

Ca o concluzie, includerea jocurilor într-un program intensiv de limbă oferă șansa comunicării directe, oferă contextul în care limbajul e folosit cu un anumit scop.

Jocul crează o atmosferă neceremonială. Jocul îi cointereesează pe cei care învață. Sînt cîteva virtuți pentru care ne putem propune introducerea lor în predarea limbii române ca limbă străină.

BIBLIOGRAFIE

1. Hadfield, Jill, *Elementary communication games*, Nelson, Edinburgh, 1985.
2. Hadfield, Jill, *Intermediate communication games*, Nelson, Edinburgh, 1990.
3. Hadfield, Jill, *Advanced communication games*, Nelson, Edinburgh, 1987.
4. Lee, W. R., *Language teaching games and contests*, Oxford Press University, 1990.
5. Ciobanu, Georgeta, *Procedee ale tehnicii simulării în predarea limbii române ca limbă străină*, în *Didactica modernă*, Univ. Timișoara, vol. III, 1988.

O ABORDARE SEMANTICĂ A ADJECTIVELOR. SUGESTII PENTRU PREDAREA ACESTORA LA STUDENȚII STRĂINI

VIORICA MIHĂESCU

RÉSUMÉ. — *Les adjectifs dans l'enseignement du roumain-langue étrangère: une approche sémantique.* L'article présente les adjectifs dans une perspective sémantique, en soulignant notamment les relations synonymiques et antonymiques. Au niveau lexical, les adjectifs sont porteurs de significations constantes, ce qui permet leur regroupement dans des séries sémantiques à partir de leurs traits communs. Sur le plan syntagmatique, il intervient des mutations diverses, qui amènent soit des erreurs dans la décodification sémantique, soit une sélection erronée des mots. En vue d'un emploi correct des adjectifs, l'auteur propose, pour l'enseignement du roumain-langue étrangère, plusieurs types d'exercices: sélection de la variante correcte; mise en valeur syntagmatique de la polysémie, de l'antonymie et de la synonymie; explication des connotations. Une étude sémantique des adjectifs offre la possibilité de comprendre les nuances et la richesse linguistique de la langue roumaine, ainsi que les mécanismes qui permettent le décodage d'une expression métaphorique ou d'un texte littéraire inconnu.

1. Abordarea semantică a adjectivelor evidențiază raportul de dependență pe care îl dezvoltă față de substantiv, relație tipică identității sale. Împreună cu substantivul, adjectivul formează clasa numelui.

2. Manualele de predare a limbii române studenților străini abordează adjectivul mai cu seamă din punct de vedere formal, ceea ce nu este suficient pentru comunicarea exactă, denotativă, dar mai ales în realizarea unor interferențe conotative ale textului.

3. Lucrările românești de specialitate tratează aspectul semantic al adjectivelor din punctul de vedere al interesului general al vorbitorilor de limbă română, situație care se schimbă în cazul străinului, care trebuie pregătit pentru a reuși să decodifice corect un enunț, în cazul comunicării lingvistice neutre, prin corelația semnificant-semnificat, dar și pentru a interpreta un text în temeiul principiului metaforie, în cazul cunoașterii artistice.

4. Clasificarea pe care o propunem în cele ce urmează este o prezentare mai amănunțită sub aspect semantic a adjectivelor, valorificând sinonimia și antonimia.

4.1. La nivel lexical, adjectivele sînt purtătoare de semnificații constante și variabile în contextul semnificației globale a enunțului finit. Identitatea acestora în plan paradigmatic este supusă unor mutații diverse în plan sintagmatic. Pentru evitarea erorilor de decodificare semantică sau de selecție a semnelor este necesară evidențierea unei game cît mai largi de posibilități combinatorii ale substantivului cu diferite adjective, exercițiu care dezvoltă capacitatea de a depăși echivalența specifică semnului lingvistic științific, semnificat-semnificant, prin anulare. Sensul me-

taforic al sintagmei *om acru* este, evident, altul decât sensul propriu al adjectivului din enunțul *Fructele verzi sînt acre*.

4.2. Există adjective cu o singură semnificație proprie, cînd unui semnificat i se asociază un anumit semnificant, pentru construirea unei semnificații care se înscrie în semnificația globală a textului: *Fluturi mici și albaștri se opresc pe flori*.

4.3. Adjectivele polisemantice pot avea două, trei, patru sau mai multe semnificații. De exemplu, adjectivul *modern* are sensurile: 1. „nou sau relativ recent, din timpurile prezente, actual”; 2. „la modă, potrivit ultimei mode”; *Abrupt* înseamnă: 1. „cu pantă foarte înclinată, accidental, prăpăstios” (despre povârnișuri); 2. „fără legătură, aspru, inegal” (despre stil); 3. „tîrîtor” (botanică; despre un organ). Adjectivul *absolut* poate avea următoarele accepțiuni: 1. „care nu este supus unei restricții, necondiționat”; 2. „considerat în raport cu sine însuși și nu în comparație cu alte persoane asemănătoare”; 3. (despre mărimi) „care nu depinde de sistemul la care este raportat”; 4. „desăvîrșit, complet, perfect”.

4.4. În funcție de reflectarea realității ontologice, adjectivele se înscriu în serii semantice care au ca trăsătură comună o anumită proprietate, introducînd prin aceasta „diferențieri în interiorul clasei de obiecte denumite, la nivel noțional, de substantiv” și scoțînd „substantivele din sfera generalului din perspectiva unei însușiri: *societatea -- societate nedreaptă*”¹.

Din punctul de vedere al unghiului din care este caracterizat un obiect, sugerăm următoarele grupe semantice:

4.5. Adjective care indică trăsături fizice umane:

- a) vîrstă: *bătrîn, matur, tînăr* etc.
- b) calități și defecte fizice: *agreabil ≠ dezagreabil; atrăgător ≠ respingător; frumos ≠ urît; slab ≠ gras; silucl, subțire ≠ deformat; înalt ≠ scund; blînd, deșirat, gîrbovit, pleșuv, știrb, etc.*
- c) capacitatea fizică: *puternic, robust, solid ≠ slab, firac, pipernicit; rezistent ≠ sensibil; activ ≠ inactiv; dinamic, iute, ager ≠ lent, comod etc.*
- d) starea sănătății: *sănătos ≠ bolnav; odihnit ≠ obosit, ostenit, extenuat; nervos ≠ calm; stresat, agitat, iritabil ≠ relaxat; ager, vioi ≠ apatic, somnolent etc.*
- e) infirmități fizice: *mut, orb, surd, șchiop, etc.*
- f) culoarea tenului și a părului: *blond ≠ brunet; acajiu, blond, castaniu, negru, șaten, etc.*
- g) forma feței: *prelung, triunghiular, oval, rotund etc.*
- h) gesturi, atitudinii: *blînd ≠ agresiv, brutal; calm, controlat, echilibrat ≠ nervos, neatenț, dezechilibrat; fin, delicat, grațios ≠ dur, vulgar grosolan; exagrat, strident ≠ obișnuit, simplu, sobru; irevențios, obscen, trivial ≠ pur, inocent, nevinovat; provocator, ostentativ ≠ discret, firesc etc.*

¹ D. Irimia, *Structura gramaticală a limbii române*, Editura Junimea, Iași, 1987, p. 90.

4.6. Adjective care exprimă caracteristici psihice :

- a) *amabil, cuviincios, politicos* ≠ *neamabil, necuviincios, nepolíticos*; *blind* ≠ *aspru*; *capabil* ≠ *incapabil*; *cald, generos primitor, afectuos, ospitalier* ≠ *rece, indiferent, neprimitor, străin*; *conformist* ≠ *nonconformist*; *conservator, tradiționalist* ≠ *modern, nouator*; *curajos, îndrăzneț* ≠ *laș, fricos, poltron*; *comun, obișnuit* ≠ *straniu, ciudat*; *discret* ≠ *indiscret*; *drept, onest, cinstit, incoruptibil, nepărtinitor* ≠ *nedrept, corupt, necinstit, părtinitor, oportunist*; *exigent, sever, intolerant* ≠ *indulgent, îngăduitor, tolerant, răbdător*; *modest, simplu* ≠ *înfatuat, orgolios, trufaș*; *omenos* ≠ *neomenos*; *optimist* ≠ *pesimist*; *senin, vesel* ≠ *trist, posomorit*; *sincer* ≠ *prefăcut, fals, mincinos*; *solitar, singuratic, însingurat, nesociabil* ≠ *solidar, sociabil, comunicativ*; *pricag, hoinar, călător*; *superficial* ≠ *profund*; *vulgar, prozaic, ineluos, viclean, ipocrit, snob, intrigant, încăpăținat, abil, cleveților etc.*
- b) Adjective din stilul familiar²: *alurit, deșuchet, înfigăreț, deșănțat, lețler, parolist, șui, ușchit, zurliu, etc.*

4.7. a) Adjective nume de culori : *alb, bej, cenușiu, crem, galben, maro, negru, roșu, roz, verde, violet, etc.*

- b) Adjective ce denumesc transparența, luminozitatea, nuanța : *curat, transparent, limpede, cristalin* ≠ *turbure, opac*; *lucitor, strălucitor* ≠ *mat*; *luminos, luminat* ≠ *întunecos, întunecat*; *scintecitor, auriu, argintiu, sidicțiu, multicolor, orbitor, etc.*

4.8. Adjective care exprimă percepția auditivă : *slab, stins, încet, ușor* ≠ *pluternic, zgomotos, apăsător*; *tăcut* ≠ *gălăgios, subțire, pișigăiat* ≠ *gras, îngroșat*; *melodios, armonios, picurat, șoptit, șoptitor, mîngîitor, susurat, îngînat, tăcănitor, cadențat, egal, șovăitor, vuitor, foșnitor, răpăitor, nematauzit, scîrțîitor, bubuitor, gureș, certăreț etc.*

4.9. Adjective care exprimă mișcarea și rezultatul mișcării sau nemișcarea : *aprins* ≠ *stins*; *ascuns* ≠ *descoperit*; *deschis* ≠ *închis*; *lin* ≠ *tumultuos*; *discret* ≠ *amplu*; *liniștit, agitat*; *stătător, împietrit* ≠ *mobil, unduitor, învolburat, jucăuș*; *schimbat* ≠ *neschimbat*; *încetinit* ≠ *accelerat*; *oprit* ≠ *pornit*; *tremurător, lînced, forfotitor etc.*

4.10. Adjective care exprimă mirosul : *acru, ars, afumat*; *adormitor, catifelat, insinuant, înmiresmat, înțepător, insuportabil, pișcător etc.*

4.11. Adjective care exprimă gustul : *dulce* ≠ *amar*; *gustos* ≠ *fad*; *acru, condimentat, greșos, sălcu, sărat etc.*

4.12. Adjective care exprimă consistența, densitatea : *dens, compact, des* ≠ *rar*; *puțin* ≠ *mult*; *rar* ≠ *numeros*; *plin* ≠ *gol*; *abundent, bogat* ≠ *sărac, pustiu*; *aglomerat, popular* ≠ *nepopular, etc.*

4.13. Adjective care exprimă percepția tactilă : *rece* ≠ *cald*; *răcoros* ≠ *călduros*; *înghețat* ≠ *fierbinte*; *țilav, umed* ≠ *uscat*; *neted* ≠ *aspru etc.*

4.14. Adjective care indică spațialitatea : *aprofăiat* ≠ *depărtat*; *drept* ≠ *slîng*; *mărginit* ≠ *nemărginit*; *lateral* ≠ *marginal, periferic*; *inițial* ≠ *terminal*; *anterior* ≠ *posterior*; *strîmt* ≠ *larg, nesfîrșit*; *îngust* ≠ *spațios etc.*

² Alexandru Toșa, *Elemente de morfologie*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, p. 60.

4.15. Adjective care indică temporalitatea : *anterior* ≠ *posterior* ; *întîrziat* ≠ *devansat* ; *nou* ≠ *vechi* ; *tînăr* ≠ *bătrîn* etc.

4.16. Adjective care indică modalitatea : *direct* ≠ *indirect*, *simplu* ≠ *difficil*, *greu* ; *abscons*, *neclar*, *complicat* ≠ *simplu*, *explicit*, *clar* ; *ambiguu*, *echivoc* ≠ *concis*, *limpede* ; *implicit* ≠ *explicit* ; *general* ≠ *detaaliat*, *amănunțit* ; *exclusiv* ≠ *inclusiv* ; *lapidar* ≠ *amplu* etc.

4.17. Adjective care indică forma și dimensiunea obiectelor : *drept* ≠ *curb*, *strîmb* ; *alungit*, *bombat* ; *circular*, *cilindric*, *hexagonal*, *paralelipipedic*, *pătrat*, *sferic*, *stelar*, *triunghiular* ; *țuguia*, *umflat* ; *mic* ≠ *mare*, *c-norm*, *urias* ; *ridicat*, *înalt* ≠ *scund*, *mărunt* etc.

4.18. Adjective care se referă la cantitate : *mult* ≠ *puțin* ; *ușor* ≠ *greu* ; *infim* ≠ *enorm*, *nemăsurat*, *infini*t, *îm*ens ; *dublu*, *triplu*, *înce*it, *însu*it, *înmu*it, *cîtva* etc.

4.19. Adjective care se referă la calitatea obiectelor : *superior* ≠ *inferior* ; *scump* ≠ *ieftin* ; *încăpător* ≠ *neîncăpător* ; *comod* ≠ *incomod* ; *elegant*, *modern*, *nou* ≠ *demodal*, *vechi*, *uzat* ; *putal* ≠ *neputal* ; *strîmt* ≠ *larg* ; *funcțional* ≠ *nefuncțional* ; *bun* ≠ *stricat*, *rupt*, *dereglu*t etc.

4.20. Adjective care arată posesia³ : *muncitore*sc ; *lără*nesc ; *lame*sc ; *orăș*nesc ; *perso*nal, *indiv*idual ≠ *colectiv*, *comu*n etc.

4.21. Adjective care precizează originea⁴ : *italian*, *româ*nesc, *frău*țesc, *ne*mțesc ; *origi*nar, *abori*gen, *autoht*on ≠ *străi*n ; *indigen*, etc.

4.22. Adjective care indică calitatea alimentelor : *verde* ≠ *usc*at ; *crud* ≠ *fier*t, *pră*jit, *co*pt ; *proaspăt* ≠ *alter*at, *acri*t, *muc*găit ; *moale* tare ; *croc*ant, *rumen*, *mura*t, *deghe*țat, *top*it, *ars* etc.

4.23. Adjective care indică puncte cardinale⁵ : *est*ic, *sud*ic, *vest*ic, *nord*ic.

4.24. Adjective care sugerează înrudirea : *fră*țesc, *pat*ern, *mat*ern, *pă*rîntesc ; *înrud*it, *leg*at, *imp*licat ≠ *neînrud*it, *străi*n, *neîmp*licat ; *un*it ≠ *des*binat ; *desce*dent ; *ur*maș ≠ *predece*sor, *îna*ințaș etc.

5. Parcurgînd grupele prezentate mai sus se desprind cîteva observații referitoare la semantica adjectivului :

5.1. Adjectivele exprimă însușiri ale obiectelor denumite lingvistic prin substantive. În funcție de specificul interpretării lingvistice a realității ontologice, sfera semantică a adjectivului prezintă diferite grade de deschidere, concretizate în posibilitățile de combinare în planul semantic al textului ; datorită caracterului său polisemantic, adjectivul *greoi* se poate combina cu un număr nedeterminat de substantive, diferite sub aspectul cîmpului semantic în care se înscriu : *car greoi*, *mers greoi*, *om greoi* *stil greoi*, *minic greoaie*.

5.2. Atunci cînd substantivul conține în planul său semantic o anumită realizare a însușirii, el nu mai poate fi urmat de adjective care să exprime aceeași însușire. De exemplu *copilaș* nu poate fi determinat de adjectivul *mic*, sintagma respectivă fiind pleonastică.

³ *Idem*, p. 60.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

5.3. Ceea ce mai influențează semantica adjectivelor este și topica; în limba română adjectivul urmează substantivului. Antepunerea acestuia determină amplificarea ideii, accentuarea calității sau sugerarea unicității. Sintagma *o prea frumoasă fată* conține sensul „de excepție”, fiindcă fata de împărat reprezintă în poemul eminescian umanitatea privită la modul cel mai înalt.

5.4. Elementele de natură prozodică: intonația, accentul dinamic și muzical, timbrul, durata, intensitatea și înălțimea sunetelor modifică semantica în exprimarea orală⁶. Prelungirea unor sunete, de exemplu, ale adjectivului din sintagma *casă micuță* semnifică, prin ironie, contrariul.

5.5. Unele adjective determină prin însuși conținutul lor lexical un anumit mod de pronunțare a lor: *indivizibil mizerabil, om ticălos*.

5.6. Prelungirea unor vocale devine instrumentul de exprimare a superlativului: *zi minunată!*

5.7. Întremperea vorbirii, pauzele sînt manifestarea unor stări afective tensionale: *E un om... îngrozitor!*

6. Pentru folosirea corectă a adjectivelor sînt utile mai multe tipuri de exerciții.

6.1. De selectarea din mai multe variante propuse a soluțiilor corecte sau incorecte. Model: *om slîm, glas ciudat, bărbat subțire, fruct înalt, creion scund, copac uriaș* etc. Exercițiile se pot transforma în jocuri, în sensul derulării lor orale și, uneori, comice. Se propune un adjectiv, urmînd ca studenții să găsească cît mai multe substantive pe lingă care se potă sta acesta, sau invers; se va da substantivul, cerîndu-se realizarea a cît mai multe combinații posibile, pe baza cunoștințelor acumulate sau prin folosirea dicționarului. Model: *subțire* — *glas, haină, mijloc, gust, ironie, minie, carte*, etc.

6.2. Exerciții de valorificare în sintagme a sensurilor polivalente ale unor adjective după un model dat. Exemple:

- a) Să se compare înțelesul cuvintelor *tandru, cald, blind, bun, ocrotitor* și să se facă propoziții cu acestea.
- b) Găsiți sensurile adjectivelor: *sincronic, ambiguu, neclar*.
- c) Explicați semnificațiile cuvintelor subliniate: Sănătatea e un bun *neprețuit*. Cînstea e *neprețuită* într-o lume nedreaptă. E un om *neprețuit*.
- d) Sesizați diferențele de sens din sintagmele: *marc adineă, adinei bătrînețe, codru adine, privire adineă, somn adine, liniște adineă, bucurie adineă, deznădejde adineă, rădăcini adine*, etc.
- e) Explicați sintagmele: *minie crudă, om mic, valuri melodioase, pădure șoptitoare, tăcere încordată, nori posomorîți, așteptare înfrigurată*. Folosite metaforic, adjectivele subliniate au sensuri peiorative sau intensifică o trăsătură.

6.3. Exerciții care valorifică antonimia. Sensurilor diferite ale cuvintelor le corespunde distincția între antonimia în *limbă* și cea în *vorbit*, în cazul termenilor cu sens contrar. Cuvintele care pot fi incluse în prima

⁶ D. Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane. Curs pentru uzul studenților*, Iași, 1980, p. 49.

categorii au statut de antonime în sistem, nefiind condiționate de o situație de comunicare dată. Antonimiile stabilite în vorbire reprezintă relații de opoziție, imperfecte din punctul de vedere al simetriei, deoarece între termeni mai apar și alte diferențe de sens (exemplu: *rece* $\neq$ *fierbinte*), sau cei doi termeni diferă prin marca stilistică: (ex.: *linăre-babalic*)⁷. Exercițiile de acest tip urmăresc însușirea cuvintelor, concepute nu într-o relație de antonimie rigidă, statică, ci, în dinamica permanentă a vorbirii, intenționându-se prin aceasta îmbogățirea sensurilor prin diferențieri suplimentare sau printr-un plus de expresivitate.

Modelele de exerciții: a) Găsiți antonime pentru următoarele cuvinte și așezați-le în coloanele: antonime derivate și antonime cu altă rădăcină⁸.

Adjectiv propus	Antonime derivate	Antonime cu altă rădăcină
<i>adevărat</i>	<i>neadevărat</i>	<i>fals</i>
<i>consecvent</i>	<i>inconsecvent</i>	<i>schimbător</i>
<i>sănătos</i>	<i>nesănătos</i>	<i>bolnav</i>

- b) Completați spațiile punctate cu antonimele cuvintelor subliniate:
Unul era *îndalt*, celălalt, însă, era.....
Fusese un om *norocos*, dar, de cităva vreme, își spunea că e
Apa *limpede* a riului s-a făcut deodată.....
- c) Transformați următoarele propoziții, în așa fel încât să exprime contrariul:
Zăpada era *curată* și *ușoară* sub pași.
Privirea lui *blindă* ne-a atras atenția.
Avea un glas *puternic* și *tăios*.

6.4. Exerciții în care sînt folosite sinonime. Pentru dezvoltarea capacității de interpretare semantică și contextuală a sinonimiei se pot folosi următoarele tipuri de exerciții⁹:

- a) Găsiți sinonimele cuvintelor: *tăinlic*, *singuratic*, *temător*, *ostenit*.
- b) Grupați în patru coloane după înțeles următoarele adjective: *furios*, *trist*, *trufaș*, *învingător*, *agitat*, *supărat*, *victorios*, *nervos*, *amărit*, *triumfător*, *mîndru*, *obidit*, *îngîmfat*.
- c) Înllocuiți cuvintele subliniate cu sinonime corespunzătoare: Oamenii așteptau *răbdători* să vină cineva. Pe drum a întîlnit două femei *sărmane*, una *linăre*, cealaltă *în vîrstă*, cărora le dădu din cîștigul său. Băiatul era *ascultător* și *harnic* ca o fată.

⁷ Angela Bîdu - Vrănceanu, Narcisa Forăscu, *Cuvinte și sensuri. Polisemia. Sinonimia. Antonimia prin exerciții*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 168.

⁸ *Idem*, p. 193-197.

⁹ Angela Bîdu - Vrănceanu, Narcisa Forăscu, *Modele de structurare semantică. Cu aplicații la limba română*, Ed. Facla, Timișoara, 1984, p. 65-102.

6.5. Exerciții de abordare a unor texte literare în care să fie explicat mecanismul conotației¹⁰.

Modele :

- a) Explicați valoarea simbolică a sintagmelor subliniate :
 „Pe-un jilt tăiat în stîncă sta țapăn, palid, drept... precotul cel păgîn :
 Și filfiie deasupra-i, gonindu-se în roate
 Cu aripile ostenite un *alb* ș-un *negru* corb”. (M. Eminescu)
- b) Precizați figura de stil din sintagmele subliniate și indicați sensurile suplimentare exprimate prin adjective.
 „Tu, pămîntule, *ochi albastru*,
 pentru că sîntem privirile tale.
 Tu, pămîntule, *gitlej* de *foe*,
 pentru că sîntem strigătul tău.
 Tu, pămîntule, *limplă albită*,
 pentru că sîntem gîndurile tale”. (N. Stănescu)
- c) Explicați sensul termenilor subliniați din proverbele de mai jos :
 „Cine aleargă după *doi* iepuri, nu prinde nici unul”.
 „Trînge bani *albi* pentru zile *negre*”.
 „Pomul *bun* se cunoaște după roade și omul după fapte”.
 „Ride ciob de oală *spartă*”.
 „Sacul *gol* nu stă în picioare”.
 „Mița *blîndă* zgîrie rău”.
 „Cu rimă *mică* se prinde pește la *mare*”.
 „La lemn *tare*, trebuie topor *ascuțit*”.
 „Pisica *răzgîiată* nu prinde șoareci niciodată”.
 „Oaia *retrasă* de turmă, o mîncă lupul.”
 „Albina *cea bună* nu se așează pe floarea *veștejită*”.
- d) Analizați adjectivele din punct de vedere semantic :
 Ziua cenușie, vinătă și tristă
 Își cocoloșește soarele-n batistă (...)
 Negura urzește, molcomă și mută,
 Ziua neîntreruptă, nemaîncepută” (T. Arghezi)

7. Concluzia acestei lucrări este necesitatea continuării etapei de însușire a formei corecte a adjectivului prin exerciții de tip semantic, care să ofere posibilitatea unor exprimări suple, nuanțate, precum și instrumentele decodării unei formulări metaforice, a unui proverb, a unui text literar necunoscut.

¹⁰ Ion Coteanu, Narcisa Forăsen, Angela Bidu – Vranceanu, *Limba română contemporană. Vocabularul*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1985, p. 46.

P R O P U N E R I PENTRU O PREDARE A PRONUMELUI REFLEXIV LA STUDENTȚII STRĂINI

MIRCEA GOGA

RÉSUMÉ. — Comment peut-on enseigner le pronom réfléchi aux étudiants étrangers. Nous nous proposons de systématiser dans cet article les problèmes imposés par l'enseignement du pronom réfléchi aux étudiants étrangers: des explications concernant la définition, les formes toniques et atones, les formes empruntées au pronom réfléchi par le pronom personnel et les solutions pour éviter leur confusion, les catégories du pronom réfléchi avec des exemples et des exercices. À la fin nous énumérons quelques cas spéciaux d'emploi du pronom réfléchi en roumain avec des précisions sur l'orthographe.

Pronumele reflexiv exprimă identitatea dintre subiect și obiect. Prezintă forme numai pentru dativ și acuzativ. Reflexivul are forme proprii numai pentru persoana a III-a: *își*, *-și*, *și*- (dativ); *se*, *s*- (acuzativ), nediferențiate după gen și număr, iar la persoanele I și a II-a rolul de pronume reflexiv îl îndeplinesc formele neaccentuate de dativ și acuzativ ale pronumelui personal: eu *îmi* amintesc, tu *îți* amintești, noi *ne* amintim, voi *vă* amintiți (dativ), eu *mă* spăl, tu *te* speli, noi *ne* spălăm, voi *vă* spălați (acuzativ).

Reflexivul are *forme accentuate*: *sie*, *sieși* (dativ), *pe sine* (acuzativ) și *forme neaccentuate*: *îmi*, *îți*, *își*, *ne*, *vă*, *își* (dativ), *mă*, *te*, *se*, *ne*, *vă*, *se* (acuzativ). Deosebirea dintre pronumele reflexive ca semne ale diatezei reflexive și pronumele personale se realizează prin imposibilitatea de a repeta pronumele reflexive prin formele lor accentuate, lucru posibil pentru pronumele personale:

eu mă plimb

Un alt mijloc de a deosebi pronumele personale de cele reflexive îl constituie identitatea de persoană dintre pronumele reflexiv și verb:

mă plimb

pers. I = I

și nonidentitatea de persoană dintre pronumele personale și verb:

te plimb

pers. a II-a ≠ I

Tipurile de reflexiv. a) *Reflexivul obiectiv sau propriu-zis*:

subiectul face lucrarea și tot el suferă (a se îmbrăca, a se încălța, a se scula, a se spăla, a se trezi, ș. a.).

Ex. Ea *se îmbracă* elegant.

b) *Reflexivul reciproc*: acțiunea e îndeplinită de către două sau mai multe subiecte, fiecare suferind acțiunea făcută de celălalt sau de celelalte (a se asemăna, a se ataca, a se avea — ca frații, ca surorile, bine, rău, — a se bate, a se căsători, a se certa, a se ciocni, a se ironiza, a se iubi, a se îmbrățișa, a se împăca, a se întâlni, a se întrece, a se

logodi, a se potrivi, a se saluta, a se săruta, a se tutui (acuzativ); a-și da binețe, a da bună ziua — dimineața, seara-, a-și spune tu, a-și surîde, a-și zîmbi (dativ).

Ex. a) Ei *se aseamănă*.

Ei se aseamănă cu ea.

Ea se aseamănă cu el.

b) Ei *se întîlnesc*.

Ei o întîlnește pe ea.

Ea îl întîlnește pe el.

c) Ei *iși zîmbesc*.

Ei îi zîmbește ei.

Ea îi zîmbește lui.

c) *Reflexivul eventiv*: subiectul se transpune dintr-o stare într-alta (progresivă sau regresivă) în substituție cu construcții conținînd verbul „a deveni” (a se albi, a se ameți, a se îmbogăți, a se îmbolnăvi, a se înpuțina, a se îngălbeni, a se îngreșa, a se înroși, a se însufleți, a se întrista, a se întuneca, a se înveseli, a se mări, a se micșora, a se odihni, a se reduce, a se subția).

Ex. El *se îngreșă*.

El devine gras.

d) *Reflexivul pasiv*: subiectul suferă acțiunea exprimată de verb (în substituție cu verbul la diateza pasivă):

Ex. a) Lecția *se învață repede*.

Lecția este învățată repede.

b) Lecțiile *se învață repede*.

Lecțiile sînt învățate repede.

c) Banul *se câștigă* cu greu.

Banul este câștigat cu greu.

d) Banii *se câștigă* cu greu.

Banii sînt câștigați cu greu.

e) *Reflexivul posesiv*: în substituție cu pronume posesiv (*meu, tău, său, nostru, vostru*) sau personal (*lui, ei, lor*).

Ex. a) El *și-a oprit* respirația.

El a oprit respirația *lui*.

(El a oprit respirația *sa*).

b) Ea *și-a uitat* servieta acasă.

Ea a uitat servieta *ei* acasă.

(Ea a uitat servieta *sa* acasă).

c) Ei *și-au găsit* cărțile.

Ei au găsit cărțile *lor*.

d) Ele *și-au căutat* caietele.

Ele au căutat caietele *lor*.

f) *Reflexivul dinamic*: subiectul participă intens la acțiune (a-și aduce aminte, a-și aminti, a-și bate joc, a-și imagina, a-și închipui, a se gândi, a se ruga, a se teme).

Ex. *Își rîde* de ei.

Se roagă de el.

g) *Reflexivul impersonal*: acțiunea are un subiect general, nedefinit :

Ex. *Se călătorește* bine cu trenul.

Se zboară plăcut cu avionul companiei TAROM.

h) *Reflexivul participativ al atribuirii sau al interesului*:

Ex. *Își arogă* dreptul de a sancționa vinovații.

Își asumă riscul.

Își construiește un apartament.

Își dispută înfruntarea asupra postului scos la concurs.

Își însușește toate criticile.

Își procură manualele de care avea nevoie.

Aceste tipuri de reflexiv se realizează, exceptând reflexivul pasiv, eventiv și impersonal, atât cu pronume reflexiv în dativ cât și în acuzativ. Unele verbe cunosc ambele construcții: *a-și rîde*; *a se rîde*.

Între diversele tipuri de reflexiv nu există limite fixe.

Ex. a) Radu *se bate* cu Ion (reflexiv reciproc)

b) Radu *se bate* cu pumnii în piept (reflexiv obiectiv)

c) Covoarele *se bat* cu bătătorul (reflexiv pasiv).

Numeroase verbe nu se folosesc decît cu pronume reflexiv: a se bizui, a se bosumfla, a se căi, a se codi, a se fâli, a se lăfăi, a se mîndri, a se ploconi, a se pocăi, a se răzgîndi, a se recrea, a se sfii, a se strădui, a se teme). Unele verbe realizează atât construcții active cât și construcții reflexive:

Ex. *Numesc* pe cineva într-o funcție.

Mă numesc Ion Popescu.

Aflu o veste îmbucurătoare.

Mă aflu în București.

Cred tot ceea ce îmi spui.

Mă cred bolnav.

Unele verbe au formă reflexivă la o singură persoană (persoana a III-a, numărul singular):

Se cade să saluți.

Se pare că nu mai vine.

Se întunecă devreme.

Se innoplează curînd.

Se poate să vină.

Se întîmplă că tocmai ajunge la facultate.

Ortografia pronumelor reflexive neaccentuate.

A. *Pronumele la acuzativ se așezat înaintea unui verb care începe cu i, a sau o se poate rosti separat de verb sau împreună cu verbul.*

Cînd se leagă de un verb care începe cu *i* pronumele păstrează pe *e*, iar verbul pierde vocala *i*:

se-mbracă

se-ngrijește

Dacă verbul începe cu *a* sau cu *o*, pronumele pierde pe *e*:

s-adăposteste

s-oprește

Cînd determină un verb la perf. compus sau la modul condițional-optativ pronumele *se* — se leagă obligatoriu de auxiliar:

el s-a apărut
ei s-au apărut
el (ei) s-ar apăra

Cînd verbul determinat este la *gerunziu*, pronumele *se* se leagă obligatoriu la dreapta verbului:

apărîndu-se
privîndu-se

B. Pronumele la dativ:

Pronumele *își* are la început — ca și pronumele personal *îmi, îți, îl, îi* — vocala de sprijin *i*.

Pronumele *și* se poate lega în vorbire de cuvîntul următor sau de cuvîntul de dinaintea lui în aceleași condiții ca și pronumele personale neaccentuate în dativ.

Se leagă la stînga verbelor cu *formă simplă* care începe cu *a, o* sau *i* la stînga auxiliarului perfectului compus și al modului condițional-optativ:

și-aduce
și-oprește
și-a adus
și-ar aduce

În lipsa acestor condiții pronumele *și* aflat înaintea verbului se poate lega de diferite alte cuvinte dinaintea lui:

Nu-și poate închipui...
Ce-și imaginează?
Unde-și caută...?

Pronumele *și* se leagă la dreapta verbului la *gerunziu*:

aducîndu-și

Cînd însoțește un verb la *conjunctiv* sau la *infinitiv* pronumele *și* se intercalează între elementele prin care se exprimă modul respectiv:

să-și aducă a-și aduce

Ca și pronumele neaccentuate la dativ, pronumele *și* formează împreună cu pronumele la acuzativ *-l, -i, -o* grupuri de două pronume care apar în vorbire asemenea unor cuvinte independente atunci cînd însoțesc un verb la indicativ, la conjunctiv sau la infinitiv:

și-l (și-i, și-o) aduce
să și-l aducă
pentru a și-l aduce,

iar cînd însoțesc un verb la *gerunziu* se leagă de verb:

aducîndu-și-l
aducîndu-și-i
aducîndu-și-o;

după verbul la *gerunziu*, pronumele *și-* se poate asocia și cu pronumele la acuzativ, *-le*:

aducîndu-și-le

La imperativ, pronumele reflexive stau de obicei după verb:

- Îmbracă-te!
- Îmbrăcați-vă!

BIBLIOGRAFIE

1. Andrei, Mihai — Iulian, Ghiță. *Limba română. Fonetică, lexicologie, gramatică, stil și compoziție, exerciții*. Buc., EDP, 1983.
2. Asan, Finuța — *Raportul dintre dialeze și transilicitate*, in SCL, XI, 1969, nr. 2, p. 344.
3. Avram, Mioara — *Gramatica pentru toți*, Buc., 1986.
4. Câmpeanu, Eugen — *Funcțiunea sintactică a pronumelui reflexiv*, in C.J., an V, 1960, nr. 1-2, p. 85-95.
5. Ciompec, Georgeta — Constantin Dominte, — Valeria, Guțu — Romalo — Clement Mirza — Emanuel Vasiliu, *Limba română contemporană*, vol. I, sub coord. acad. Ion Coteanu, Buc., EDP, 1974.
6. Constantinescu — Dobridor, Gheorghe, *Morfologia limbii române*, București, ES, 1974.
7. Dimitriu, C. — *Gramatica limbii române, Morfologia*, Iași, Junimea, 1979.
8. Idem — *Observații în legătură cu dialeza reflexivă și verbele pronominate în limba română contemporană*, in AUI, XI, 1965, fasc. 2, p. 125-146.
9. *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, vol. I-II, Buc., Ed. Acad. 1966.
10. Gaur, Alexandru — *Dialezele*, in SCL, XX, 1969, nr. 1, p. 13-22.
11. Idem — *Les verbes réfléchis en roumain*, B.J., VI, 1938, p. 42-89.
12. Guțu — Romalo, Valeria, *Dialezele*, in LR, 1974, p. 199-293.
13. Irimia, Dumitru, *Structura gramaticală a limbii române*, Iași, Junimea, 1987.
14. Jordan, Iorgu — Valeria Guțu — Romalo — Alexandru Niculescu — *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Buc., ES, 1967.
15. Jordan, Iorgu — Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Buc., EDP, 1978.
16. Juilland, A. — PMH Edwards — J. Juilland, *Frequency dictionary of romanian words*, Monton Co, London — The Hague Paris, 1965.
17. Neamțu, G. G. — *Elemente de analiză gramaticală*, Buc. ESE, 1989.
18. Pană — Dindelegan, Gabriela, *Transilicitate și dialeză*, in SCL, XVIII, 1967, nr. 1, p. 15.
19. Popescu, Ștefania — *Gramatica practică a limbii române cu o culegere de exerciții*, ed. a III-a revizuită și îmbogățită, Buc., EDP, 1983.
20. Richterich, René — A. Margaret, J. Stott — Gilbert Dalgalian — Ottomar Willeke, *Manual pentru o predare activă a limbilor*, Buc., EDP, 1974.
21. Stati, Sorin — *Verbe „reflexive” construite cu dativele*, in SCL, V, 1954, p. 135-146.
22. Teodorescu, Ecaterina — *Reflexiv și pronominal*, LR, XIV, nr. 5, 1965.
23. Zdrenghea, Mircea — *Limba română contemporană. Morfologia*, Cluj-Napoca, Univ. „Babeș-Bolyai”, 1970.

PAREMIILE ÎNTR-UN CURS PRACTIC DE LIMBĂ ROMÂNĂ PENTRU STUDENȚII STRĂINI

ALINA STANCIU

Motto:

*„Nu alți fondul ci forma lor e cauza că
proverbele sint ceea ce sint și trăiesc.”*

G. Coșbuc

ABSTRACT. -- *Parenies in a Romanian Practical Course for Foreign Students.*

A sensible selection of the Romanian paremiologic fund is suggested for the particular approach of proverbs in a practical course of Romanian. The text-proverb affords the development of the linguistic, textual and socio-cultural competence and, as a consequence it gives students new linguistic acquisitions within another register of the target-language.

I.O. Învățarea limbii române ca limbă străină trebuie să se realizeze în strînsă conexiune cu cunoașterea culturii și civilizației românești.

O. Supradozarea limbajelor de specialitate în cadrul actualului curs intensiv de limbă română poate duce la îngustarea competenței lingvistice a studentului și impune diversificarea materialului predat, în așa fel încît acesta să acopere mai multe registre ale limbii țintă. Din aceste considerente ne-am îndreptat atenția asupra fondului paremiologic românesc ca una din modalitățile de a realiza această diversificare. Această problemă nu a fost discutată în didactica predării limbii române ca limbă străină, dar i s-au dedicat mai multe studii în limbile engleză și rusă. Menționăm că și în ultimul timp paremiile, o problemă foarte controversată, au revenit în atenția cercetătorilor de pretutindeni¹, dar noi ne limităm interesul și demersul la aspectul practic al problemei.

1. Excerptarea unui corpus de paremii pentru a servi ca texte pentru învățarea limbii române ca limbă străină este dificilă, dată fiind diversitatea materialului de sorginte populară și trebuie să se facă în funcție de scopurile demersului didactic și gradul de cunoaștere al limbii române de către studenți.

I.O. Textul proverb-zicătoare² reprezintă în economia cursului practic de semestrul al II-lea sau într-un manual de cultură și civilizație românească un text specific, cu referire directă la poporul român, valoros prin experiența de viață, informațiile istorice, geografice și de obiceiuri pe care le teaurizează.

¹ Constantin Negreanu, *Contribuții internaționale privind cercetarea proverbului ca sistem modelator secundar în „Studii și cercetări lingvistice”*, 1-2, 1991, pg. 45.

² Diferența dintre proverb și zicătoare este semnificativă dar în cadrul cursului practic poate fi omisă și intra în discuție doar la studenții străini filologi.

1.1. Din această cauză am considerat ca operațional pentru cursul practic și abordarea specifică a proceselor ca fenomene de limbă un punct de vedere întâlnit la E. Vereșciaghin³ privitor la existența în limbă a unui „nivel aforistic” format din proverbe, zicători, ghicitori, care datorită recurenței lor sînt recunoscute de întreaga comunitate ca familiare. Reproducerea acestora în diferite situații se face cu ușurință, chiar dacă ele conțin arhaisme, istorisme. Ele se revendică astfel ca fenomene de limbă, cu un alt statut, cel puțin în lingvistica aplicată, decît marea masă a paremiilor ce aparțin folclorului.

1.2. Aceste proverbe și zicători au așadar în limbă un statut asemănător cu cel al expresiilor idiomatice: au o semantică proprie, pot avea sinonime, omonime și antonime și cunosc paradigma. Se deosebesc de expresiile frazeologice prin aceea că nu sînt echivalentul unui cuvînt, ci al unei întregi istorisiri sau situații reprezentînd un enunț finit. Ele nu pot fi folosite arbitrar. Într-o conversație, unul dintre vorbitori se va îndepărta de faptul concret și-l va transforma într-unul arhicunoscut și repetat spunînd de exemplu: „Nu iese fum fără foc.” Pentru susținerea celor spuse, el s-a bazat pe autoritatea recomandării populare.

2. O dată clarificată atitudinea ce o avem față de fondul paremiologic privind excerptarea proverbelor și zicătorilor, remarcăm că în cursul practic sau într-un curs de cultură și civilizație românească interesul nostru vizează cu precădere direcția lingvistică — particularitățile de expresie ale proverbului — deoarece limba este principalul instrument care authtonizează proverbele⁴.

2.0. Aspectul lingvistic al paremiilor, extrem de complex, a fost mai puțin cercetat, însă el este cel care concentrează valoarea constructivă, activă a paremiilor, deoarece dacă substanța lor este comună mai multor etnii, expresia lor verbală diferă, fiind un produs evident al specificului limbii.

3.0. Enumerăm în continuare doar cîteva dintre particularitățile textului⁵ — proverb — text poetic și anume acelea care pledează pentru abordarea lui didactică:

a) Proverbul este un enunț lingvistic, cu o structură logico-semantică particulară fixă⁶.

b) Textul-proverb provoacă cu ușurință capacitatea receptorului (studentul străin) pentru percepție și imaginație prin funcția sa conativă de mesaj adresat, (nimeni nu-și spune sieși proverbe) originalitate și imprevizibilitate.

c) Formula sa lapidară, ritmul, rima, aliterația, paralelismul sintactic facilitează memorizarea, procedeu vechi, dar încă pe deplin recunoscut în didactica limbilor străine.

³ E. Vereșciaghin, V. Costomorov, *Limbă și cultură*, Moskova, 1983, p. 91.

⁴ A. Bulec, N. Constantinescu, cf. C. Tabarcea, *Poetica proverbului*, București, 1983, p. 38.

⁵ Abordarea proverbului ca text chiar dacă e discutată ne înlesnește demersul și nu ne îndepărtează de comunicarea orală.

⁶ Ne-am orientat după capitolul „Preliminarii” din C. Tabarcea, *Poetica proverbului*, E. Minerva, București, 1982, p. 9—141.

d) Proverbul este o expresie recurentă a cărei apariție în discurs este semnalată de o sumă de mărci introductive, ce trebuie de asemenea să intre în atenția noastră: cum se spune, cum se zice, vorba aceea, cum vine vorba, etc.

e) Proverbul devine metaforă în momentul enunțării, metaforă ce se fixează într-un clișeu ce poate fi pus în relație cu un șir nesfârșit de contexte sau situații concrete, posibile de imaginat.

f) Decodarea metaforei din microcontext (proverbul) pe unități lexicale sau global este în strinsă relație cu macrocontextul (context sau situație concretă), asemenea decodării unui lexem în funcție de contextul în care apare. Această particularitate, adică descifrarea metaforei deictice cum a mai fost numit proverbul de C. Tabarcea, poate fi sursa a numeroase exerciții care vizează competența textuală: adecvarea contextelor posibile unui microcontext versus găsirea microcontextului adecvat situației date, evidențierea deicticelor care articulează proverbul, exerciții de argumentare.

g) Textul-proverb în cadrul cursului practic face apel în același timp la experiența lingvistică a studenților și la experiența lor culturală. Acesta sporește motivația prin două elemente importante ale receptării:

1. Elementul „identificare” (studentul găsește un proverb identic în limba sa) care creează o punte culturală și un punct de plecare, afiniități, etc.

2. Elementul „surpriză”, (experiența lingvistică este total inedită) datorat expresivității limbii țintă.

i) Paremiile, expresii directe ale culturii și civilizației, românești sînt păstrătoare a nenumărate informații cu caracter istoric și etnologic. Decodarea conotației social-istorice a unor lexeme și a conținutului unor proverbe în care acestea s-au păstrat dă posibilitatea comentării și actualizării unor realități istorice și sociale românești, și trimit la realități care adesea nu există în alte culturi. Aceste lexeme, cu o puternică conotație etnolingvistică, denumite și „cultureme”⁷ creează în clasă o veritabilă atmosferă românească. Nu putem să nu subliniem și rolul deosebit de important al profesorului în activitatea legată de proverb. Studenții prezintă interes și plăcere la aceste activități, dar numai măiestria și tactul profesorului, pregătirea lingvistică adecvată a textului pot duce la sesizarea bogatului sens conotat din proverbe, la valorificarea notelor morale și sociale specifice poporului român.

II. Oferim în continuare cîteva posibilități practice de abordare a proverbelor și zicătorilor⁸, în vederea optimizării competenței textuale și discursive, și a îmbogățirii competenței culturale, fără a epuiza nici pe departe mijloacele de exploatare ale acestora în procesul de predare.

1. Comentarea cu ajutorul profesorului a zicătorilor: a da *sfoară* în țară / de la *Vlădică* pînă la opincă / a amesteca *Bagdadul* cu *Tarigradul* / a fi aproape ca *turcu* de împărțășanie / a veni la spartul *tirgului* / i-a

⁷ Adrian Nicolescu, *Culturemul, analiza componențială și etnolexicografia*, în *Limbile moderne în școală*, VII, București, 1985, p. 55.

crescut *nasul cel tăiat*. / Binele l-a luat *turcu* / *Azima* mai coaptă, mai buni oaspeți așteaptă.⁸

2. *Grupați proverbele și zicătorile pe teme. Numiți tema. Memorizați-le!*

Prietenul bun la nevoie se cunoaște. / Mai bine mai târziu decât niciodată / Meseria e brătară de aur. / Stai strîmb și judecă drept. / Paza bună trece primejdia rea. / Prieten vechi, cîine vechi. / Leneșul mai mult aleargă. / Lenevia e soră bună cu sărăcia. / Dreptatea umblă cu capul spart. / Primiți-mă în casă pînă ce vă veți găsi Dvs. alta. / Omul cumințe își cumpără vara sanie și iarna car. / Buturuga mică răstoarnă carul mare. / Cîinstea nu se cumpără, nici nu se vinde.

3. *Reconstituiți pentru proverbele care urmează un posibil punct genetic printr-o narațiune*: Lupul își schimbă părul dar năravul ba. / Nu te întinde mai mult decît plapuma. / Buturuga mică răstoarnă carul mare.

4. *Alegeți din coloana din dreapta proverbele potrivite pentru fiecare din contextele — situațiile date*:

Doi frați nu se înțeleg.

a. Buturuga mică răstoarnă carul mare.

Un student prost pregătit care a trecut la examen.

b. Trăiește ca mișa cu șoarecele.

Un incident mărunț împiedică realizarea unui fapt important.

c. A trecut ca cîinele prin apă.

5. *După un examen, cînd studenții se laudă că a fost ușor, ce la poate spune un coleg?*

a) Fiecare doarme cum își așterne.

b) După bătălie mulți viteji se arată.

6. *Explicați sensul direct al proverbelor. Inventati o povestire scurtă de care acestea să se lege, dovedind astfel și sensul lor figurat*:

a) Sacul din care tot iei și nu mai pui se golește.

b) Cine se scoală dimineața departe ajunge.

c) Nu iese fum fără foc.

7. *Imaginați-vă trei dialoguri care pot fi încheiate scurt prin proverbele și zicătorile*:

Omul e om.

Răbdarea are și ea marginile ei.

Nu te ascunde după deget.

8. *Explicați zicătorile și remarcați dacă se referă la aceeași situație sau la situații diferite*:

Nu e grîu fără neghină. / Nu e trandafir fără spini. / Nu e vin fără drojdie. / Așchia nu sare departe de trunchi. / Ce naște din pisică, șoareci mănîncă.

Nu vinde pielea ursului din pădure. / Pune la foc, că am aflat un iepure într-un loc. / Trage oala-n sus că iepurele s-a dus.

9. *Zicătorile care urmează au un cuvînt cheie. Găsiți-l.*

Nu căra apă la fîntînă!

Nu închide lupul în stîna!

⁸ Majoritatea proverbelor și zicătorilor, citate după George Muntean, *Proverbe românești*, Minerva, București, 1984.

10. *Remarcați semnificația verbului a trece în funcție de sensul global al zicerilor:*

Apa trece, pietrele rămân. / Cîinii latră, caravana trece. / Trece ca cîinele prin apă.

11. *Memorizați dialogurile:*

— Cine ți-a scos ochii.

— Frate'-meu.

— De aceea ți i-a scos așa adînc.

— Ce e mai rău decît o femeie?

— Două.

III. Propunem de asemenea și un model de semantizare al unui pro-verb românesc, posibil de realizat atît într-un dicționar de proverbe pentru studenții străini cît și la clasă. Modelul trebuie să fie elastic și trebuie să cuprindă în viziunea noastră următoarele elemente de descriere a) evidențierea uneia dintre situațiile al cărei semn este proverbul b) proverbul sinonim dacă există c) statutul semantic complex al unui lexem sau două din text, după caz.

Ce-i în mînă nu-i minciună.

a) Un îndemn pentru a nu renunța la un lucru deja obținut.

— Mircea, te-ai mutat?

— Iasis: Am găsit o cameră frumoasă în centru, dar vreau să dau și un anunț la ziar.

Ion: — Ce-i în mînă nu-i minciună.

b) Sinonime: Nu da vrabia din mînă pe cea de pe gard.

I. *Polisemie:*

1) *mînă* — fiecare dintre cele două membre superioare ale corpului omenesc de la umăr pînă la vîrf degetelor.

2) *mînă* — cantitate mică — Dă-mi o mînă de orez.

II. *Sinonimie:* —

III. *Combinații sintagmatice:*

Locuțiuni: *de mînă; pe sub mînă; peste mînă; în mînă; la îndemînă*

Expresii: *a da mîna* (cu cineva), *a se spăla pe mîini* (fig.) *cu mîna goală*; *o mînă de ajutor*; *a pune mîna pe ceva*; *a-i lua cuiva durerca cu mîna*; *a fi mînă sparlă*; *a da din mîini*; *de la mînă pînă la gură*; *a da pe mîna justiției*

IV. *Derivare:*

Verb: *a mînu*; *a înmîna*

Substantiv: *înminare*; *manualitate*

Adjectiv: *manual*

V. *Cîmpuri lexicale:* Sferă f. largă — majoritatea activităților umane.

Se pot organiza jocuri lingvistice, legate de activitățile care cer o manualitate mare.

INTENSITATEA COMPARATIVĂ ȘI NONCOMPARATIVĂ ÎNTR-UN MANUAL DE LIMBA ROMÂNĂ PENTRU STUDENȚI STRĂINI

PAULA OȘIANU

ABSTRACT. — Approach of Comparative and Non-comparative Intensity in a Romanian Language Textbook for Foreign Students. The author presents some methods of teaching comparative and non-comparative intensity during the preparatory year for foreign students, aiming at a correct understanding and use of grammatical structures.

0. Intensitatea e „o categorie gramaticală care reglementează comportamentul formal al adjectivelor și al unor adverbe, marcînd prin anumite morfeme gradul în care se realizează proprietățile cantitative ale semnificantului”¹.

Intensitatea se poate realiza comparativ și noncomparativ. Intensitatea comparativă e cunoscută în gramatica tradițională sub numele de grade de comparație. Intensitatea noncomparativă e reprezentată prin grade de intensitate.

Această categorie gramaticală funcționează în cadrul adjectivelor și adverbelor cantitative.

Ne propunem în cele ce urmează redarea unor modalități de prezentare a intensității comparative și noncomparative în cursul de limba română pentru studenți străini — anul pregătitor.

În procesul didactic se impune o ordonare în timp a învățării formulilor de exprimare a intensității de-a lungul întregului an pregătitor.

Predarea gradelor de comparație, deși nu întîmpină dificultăți deosebite, nu poate fi neglijată în cadrul cursului de limba română pentru străini, în vederea unei înțelegeri și asimilări corecte a modalităților ei de exprimare. De aceea consider ca fiind necesară prezentarea structurilor prin care se realizează opozițiile de grad.

1.0. *Gradele de intensitate comparativă*

În cursul intensiv de limba română pentru străini, nivel I, se urmărește însușirea morfemelor cu care se realizează exprimarea gradelor de comparație.

Gradul pozitiv, considerat „forma de bază în care se prezintă conținutul semantemelor ce pot prezenta variații de grad”², apare nemarcat. Exemple :

băiat : înalt, frumos, harnic

fată : înaltă, frumoasă, harnică

serie : repede, încet, frumos, urît

¹ I. Iordan, V. Robu, *Limba română contemporană*, p. 341.

² *Ibidem*, p. 342.

După însușirea unor cunoștințe legate de acordul și forma adjectivelor și comportamentul adverbului de mod, se poate aborda gradul comparativ.

1.1. Gradul comparativ

	Adj.	/	Adv.
Pozitiv	Elena e <i>tină</i> ră. Ieri a plouat <i>mult</i>		
Comparativ	Elena e <i>tot așa de tină</i> ră <i>ca</i> Ioana		
a) egalitate	Tu ești <i>tot atât de tină</i> ră <i>ca</i> (și) mine		
	Ion e <i>la fel de tină</i> r <i>ca</i> Radu		
	Azi a plouat <i>tot atât de mult ca</i> ieri		
b) superioritate	Elena e <i>mai tină</i> ră <i>decît</i> Ioana		
	Eu sînt <i>mai tină</i> ră <i>decît</i> Ioana		
	Eu sînt <i>mai înalt ca</i> tine		
	Azi a plouat <i>mai tare ca</i> ieri		
c) inferioritate	Elena e <i>mai puțin tină</i> ră <i>decît</i> Ioana		
	Eu sînt <i>mai puțin tină</i> r <i>decît</i> tine		
	Azi a plouat <i>mai puțin tare ca</i> ieri		

Observații:

a) la fel de	adj.	ca (și)	subst. în Acuz.
tot așa de			pron.
tot atât de	adv.		adv.

Relația comparativă de egalitate se mai poate exprima și prin adverbul *întocmai*: El este *punctual întocmai ca* tine

b) mai	adj.	decît	subst. Acuz.
		(ca)	pron.
	adv.		adv.

Al doilea termen al comparativului de superioritate poate lipsi (termenul fiind subînțeles din context):

În noiembrie vremea e *mai rece* (decît în octombrie).

Citește *mai tare* (decît înainte)!

c) mai puțin	adj.	decît	subst. Acuz.
		(ca)	pron.
	adv.		adv.

Comparativul de inferioritate poate fi înlocuit cu:

(i) un comparativ de superioritate al unui adjectiv antonim (dacă e posibil):

Colegul meu e *mai puțin slab decît* Radu.

Colegul meu e *mai gras decît* Radu.

(ii) cu forma negativă a comparativului de egalitate:

Ion e *mai puțin inteligent decît* tine.

Ion nu e *tot atît de inteligent* ca tine.

1.2 *Gradul superlativ relativ*

Radu e *cel mai mic* din familie.

Radu e *cel mai mic dintre* frați.

Maria e *cea mai mică* dintre noi.

El înoată *cel mai bine* din lot.

El înoată *cel mai bine dintre* colegi.

El aleargă *cel mai repede* dintre noi.

cel (cea, cei, cele) mai + adj. + din + subst. sg.
+ dintre + subst. }
pron. } pl.

cel mai + adv. + din + subst. sg.
+ dintre + subst. }
pron. } pl.

Termenul al doilea al superlativului relativ poate lipsi (fiind subînțeles din context):

Pentru acest examen am învățat *cel mai mult* (din sesiune).

Superlativul relativ poate exprima o însușire a unui obiect în gradul cel mai scăzut:

Este *cel mai puțin politic* dintre noi.

Cînd sînt mai multe superlative relative care se referă la același obiect, *cel* se pune o singură dată:

Cel mai atent, mai punctual, mai harnic e Mihai.

2.0. *Gradele de intensitate noncomparativă* conțin o singură relație sintactică.

2.1. *Superlativul absolut* sau gradul intensității maxime se construiește cu adverbe:

a) foarte, tare, prea + adj. Am văzut un film *foarte bun*.
+ adv. *Afară e tare frig*
Biletul costă *prea mult*.

b) extraordinar, extrem, adj.
teribil, grozav, nespus, + de +
nemaipomenit, neobișnuit adv.
etc.

Spectacolul a fost *extraordinar de bun*.

A fost *extrem de multă* lume în sală.

Ne-am distrat *teribil de bine*.

Artista a fost *nespus de frumoasă*.

c) adj. + de tot A rezolvat o problemă *grea de tot*
adv. A scris *mult de tot*

2.2 Alte morfeme care disting forme de intensitate sînt adverbele sau locuțiunile adverbiale următoare:

— deloc + adj.
adv.

Acesta neagă total calitatea, fiind întotdeauna precedat de negația *nu*. Poate fi înlocuit cu antonimul adjectivului respectiv la forma afirmativă.

Nu e *deloc frumos* = e *urît*

Nu e *deloc cald* aici = e *frig*

— destul de + adj. E o fată *destul de frumoasă*.

suficient de adv. Învăță *destul de bine*.

E *suficient de pregătit* pentru test.

E *suficient de cald* aici.

-- tot mai + adj.

din ce în ce mai adv.

și mai

Adj.

Adv.

Maria e *tot mai frumoasă*.

Afară este *tot mai cald*.

Maria e *din ce în ce mai frumoasă*.

Plouă *din ce în ce mai tare*.

Maria e *și mai frumoasă*.

Azi e *și mai frig*.

Conținând și nuanțe emfaticе, aceste structuri vor fi însușite de către cursanți spre sfârșitul cursului intensiv, folosirea lor presupunând o stăpânire a structurilor de bază ale limbii române.

2.3. În manualele de nivel II, cuprinzând limbajele de specialitate trebuie abordată problema adjectivelor marcate chiar în forma de bază cu morfeme de intensitate, adjectivele care prin însuși conținutul lor denotă un anumit grad de intensitate, realizat prin prefixare sau sufixare.

Adjective care exprimă prin prefixele pe care le conțin ideea de superlativ absolut:

străvechi = foarte vechi

supraaglomerat = foarte aglomerat

arhiplin = foarte plin sau aglomerat

ultramodern = foarte modern

extrafin = foarte fin

hipersensibil = foarte sensibil

Exemple:

Urme străvechi de viață

O sală arhiplină

Un oraș supraaglomerat

Aparate ultramoderne

Ustensile extrafine

Un tip hipersensibil

Alte adjective care exprimă intensitatea maximă sînt: inferior, superior, exterior, interior, ulterior, optim, ultim, suprem.

Exemple: om superior, scop suprem, condiții optime.

Adjective care prin semnificația lor nu suportă opozițiile de grad: ade-vărat, complet, general, întreg, mort, perfect, rotund, principal, scris, unic, veșnic etc.

Se insistă asupra faptului că unii vorbitori încearcă să includă aceste adjective în grad, dar formele rezultate sînt incorecte gramatical. De exemplu: condiții foarte optime de locuit.

3.1. Exprimarea comparației rămîne în atenția procesului didactic în manualele de nivel II, urmărindu-se la nivelul sintactic al propozi-

ției și al frazei. Morfemele gradelor de comparație sînt folosite în contexte cu limbaje de specialitate. De exemplu, pentru studenții medicali se poate folosi:

Amigdalita e o boală *tot atît de* periculoasă *ca* (și) apendicita.

tot așa de

la fel de

Apendicita e o boală *mai* periculoasă *decît* amigdalita.

ca

Infarctul miocardic este *cea mai* gravă boală *dintre* bolile cardiovasculare. Infarctul miocardic este *cea mai* gravă boală *din* grupul bolilor cardiovasculare.

3.2. La nivelul frazei, al doilea termen al comparativului de superioritate și de egalitate este exprimat printr-o propoziție comparativă. Exemple:

a) *comparativ de superioritate*:

Sedentarismul prezintă un pericol *decît*

mai mare pentru sănătate *de cum* consideră unii.

Tratarea bolilor *față de cum* se făcea în urmă cu cincizeci de ani

a progresat mult *față de cît*

vb. + adj. la comp. de super. + *decît*

adv.

+ față de cum + vb.

față de cît

b) *comparativ de egalitate*:

El *tot atît de* slăbit *cum* a fost înainte de boală

precum

El *tot așa de* palid *ca și cum* ar avea hepatită

ca și cînd

c)

vb. + adj. la comp. de egalitate + cum + vb.

adv.

precum

ca și cum

+ ca și cînd + vb. la condițional

de parcă

3.2.1. *Superlativul absolut* poate fi exprimat prin regenta consecutivă.

Ex.: Era bolnav, de nu putea să umble.

3.3 *Analogia*, compararea a două obiecte, lucruri, fenomene care se aseamănă parțial, se exprimă prin următoarele formante:

— *adjective*

asemănător

identic

similar

analog

adecvat

potrivit

conform

echivalent cu

egal cu

cu + Acuzativ

+ Dativ

— *verbe*

a se asemana cu
 a se identifica cu
 a echivala cu
 a se potrivi cu
 a se potrivi + Dativ
 a se conforma + Dativ
 a se supune + Dativ

— *expresii*

prin comparație
 în comparație cu
 prin asociere
 în conformitate cu

— *adverb sau locuțiune adverbială:*

astfel

asa

la fel cu

Exemple:

Ampicilina are efecte *similare penicilinei*

A primit tratament *potrivit cu diagnosticul* fixat

Amigdalita e o inflamație *asemănătoare apendicitei*

Vacanța studenților începe *conform regulamentului*.

Prezentarea pe care am făcut-o se încadrează în eforturile de a întocmi o gramatică practică a limbii române, pe baza unor astfel de structuri, pe care colectivul nostru o are în vedere.

BIBLIOGRAFIE

1. Carabulea, E., *Unele observații asupra termenilor comparativului și superlativului relativ în limba română* în *Studii de gramatică*, vol. al II-lea, București, Editura Academiei, 1957, p. 19—27.
2. * * * *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei, 1975.
3. Jordan, I., V. Robu, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
4. Moldovan, V., I. Mureșan, P. Oșianu, *Limba română. Manual pentru studenți străini. Anul pregătitor. Semestrul al II-lea. Profil agronomic* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

SUOMEA ULKOMAILLA

EIRA PENTTINEN*

REZUMAT. — *Predarea limbii Finlandeze în străinătate.* Articolul de față propune o perspectivă oarecum insolită asupra problemei predării limbii materne (a profesorului), ca limbă străină. Autoarea este de cinci ani lector de limba finlandeză la Universitatea „Babeș—Bolyai”, iar la Helsinki lucrează în cadrul Departamentului de limbă și civilizație finlandeză pentru străini. Ea prezintă în paginile de mai jos trei aspecte esențiale ale profesiei sale: 1. politica aplicată de Ministerul Finlandez al Educației (UKAN) în încurajarea interesului studenților străini pentru limba și civilizația unei țări atât de mici și aparent lipsite de importanță (economico-politică) în Europa; 2. structurarea programelor nitate de învățămînt, aplicate de toți lectorii finlandezi trimiși în străinătate de UKAN; 3. problemele generale ale predării propriu-zise a finlandezei la studenții vorbitori de limbi indo-europene.

Suomi on pieni maa, suomalaisia on vain viisi miljoonaa, Suomi on kaukana Pohjolassa, suomen kieltä ei puhuta maailman valtakeskuksissa — nämä asiat mielessään suomen kielen lehtori ulkomaisessa opetuspaikassaan voi syystä kysyä, mitä meistä suomalaisista yleensä tiedetään ja kuka meistä yleensä voi olla kiinnostunut. Yksi asia on, josta selvästi ollaan kiinnostuneita: suomen kieli. Suomea opetetaan tätä nykyä 23 maassa, yli 60 yliopistossa Suomen ulkopuolella. Opettajia on noin 80, heistä puolet Suomen opetusministeriön lähettämiä. Lisäksi on ulkomaisia yliopistoja, joissa on tilapäisesti suomen kielen kursseja tai muuta Suomeen liittyvää opetusta tai joissa Suomi jollakin tavalla on opetuksen tai tutkimuksen kohteena. Tämä saattaa olla yllättävää, varsinkin suomalaiset itse hämmästelevät tätä asiaa. Kuitenkin sille, joka tuntee aikamme yliopistoja, ei noissa luvuissa ole mitään ihmettelemistä. Yliopistojen luonteeseen kuuluu, että niissä opetetaan sekä suuria että pieniä asioita.

On tietenkin myönnettävä, että suomen edustus useimmissa ulkomaisissa yliopistoissa on hyvin vaatimaton: tavallisimmin opetuksesta vastaa yksi lehtori, jolla on vähän oppilaita. Oppilaista suurin osa tähtää vain jonkinlaiseen käytännölliseen kielitaitoon. Motiiviksi riittää halu käydä Suomessa tai seurustelu suomalaisen ystävän kanssa. Voidaan kysyä, onko yliopisto oikea paikka tämänkaltaisen alkeisopetuksen antamiseen. Eihän kukaan kuvittele, että yliopistossa opetettaisiin englannin tai ranskan alkeita matkailijan tarpeisiin. Mutta jos jonkin kielen taidolla on niin vähän kysyntää, ettei sitä opeteta kouluissa eikä edes kansalaisopistoissa tai kielikouluissa, jää ainoaksi vaihtoehdoksi yliopisto. Sitä paitsi opiskelijain joukossa on aina myös niitä, pyrkivät syvempään suomen kielen osaamiseen ja Suomen tunteeseen.

* Helsingin yliopisto

Vankimmat traditiot suomen akateemisella opetuksella ja tutkimuksella on Ruotsissa ja eräissä Keski-Euroopan maissa. Erityisesti Ruotsissa suomalaisen kielitieteen eli fennistiikan tutkimus on korkeatasoista.

Suomen kielen asemasta virallisena opetusaineena kertoo ehkä se, miten suomi on sijoittunut eri yliopistoissa eri laitoksiin. Seuraavan luettelon mukana lukija voi tehdä matkaa eri puolille maailmaa ja huomata, miten laajalle suomen kielen harrastus on levinnyt.

Keski-Euroopan maissa suomen kieli liittyy yleensä fennougristiikan laitosten ohjelmaan. Näin on esimerkiksi Unkarissa (Budapest, Debrecen, Szeged, Pécs), Saksassa (Göttingen, München, Hampuri), Itävallassa (Wien) ja Hollannissa (Amsterdam, Groningen). Suomen kieli ja kirjallisuus on saanut oman laitoksen Tukholman, Uumajan ja Petroskoin yliopistoissa. Muualla sitä opetetaan jonkin muun laitoksen suojissa. Pariisissa, Firenzessä, Oslolla, Indianassa, Pietarissa ja Tartossa suomi kuuluu suomalais-ugrilaisen, uralilaisen tai ural-alttilaisen laitoksen ohjelmaan. Unkarin kielen laitos on suomen kotipaikkana Bratislavassa, Varsovassa, Clujissa ja Novi Sadissa. Näissä siis kielisukulaisuus on ratkaissut sijoittumisen, mutta myös maantieteelliset seikat ovat voineet vaikuttaa: Kööpenhaminassa, Caenissa, Berliinissä, Kölnissä, Kielissä, Poznanissa Minneapolisissa, Greifswaldissa, Hiratsukassa, Gdanskissa, Wisconsinissa ja Riisassa suomi on ryhmitelty pohjoismaiseksi kieleksi ja siksi saanut majapaikan skandinaviistiikan tai nordistiikan laitoksesta. Kolmas laitosyyppi, johon suomen opetus on liitetty, ovat erilaiset kielten tai yleisen kielitieteen laitokset. Tällaisiin laitoksiinhan monissa yliopistoissa on järjestetty sellaisten kielten opetus, joilla ei ole omaa laitosta tai oppitunneita. Monesti yleisen kielitieteen opiskelijoilta vaaditaan jonkin ei-indoeurooppalaisen kielen opintoja, ja silloin suomi voi olla hyvä valinta. Tämän tyyppinen isäntälaitos suomella on muun muassa Sofiassa, Prahassa, Arhusissa, Bochumissa, Bonnissa, Osakassa, Tromssassa ja Moskovassa. Joissakin paikoissa suomi on saanut melko eksoottiselta kuulostavan sijoituksen: Lontoossa se kuuluu slavistiikan ja Itä-Euroopan yksikköön, Berliinin Humboldt-yliopistossa ja Torontossa slavistiikan osastoon, Napolissa Itä-Euroopan osastoon, New Yorki Columbi-yliopistossa ja Oregonissa germanistiikan osastoon. Ääritapaus oli Madridin yliopisto, jossa suomi ensin oli sijoitettu orientalistiikan ja afrikanistiikan osastoon.

Suurin osa ulkomaisista suomen kielen opetuspaikoista on perustettu vasta aivan viime vuosikymmeninä (kuitenkin esimerkiksi Tarton jo vuonna 1803 ja Oslon 1848!). Monissa maissa yliopistolaitos alkoi huomattavasti laajeta 1960-luvulla, ja siitä seurasi mm., että suomi haluttiin ottaa opetusohjelmaan. Suosion kasvu oli melko äkillinen, eikä siihen ollut osattu Suomessa varautua. Niinpä piti Suomen opetusministeriön yhteyteen perustaa erityinen neuvottelukunta, jonka tehtävänä on siitä lähtien ollut huolehtia ulkomailla työskentelevistä suomen kielen lehtoreista ja professoreista. Neuvottelukunta lähettää lehtoreille esimerkiksi opetusmateriaalia, se tuottaa ulkomaalaiselle suomen opiskelijalle tarkoitettuja oppikirjoja, huolehtii lehtoreiden jatkokoulutuksesta ja myös siitä, että kiinteä yhteys kotimaahan, sen kieleen ja kulttuuriin säilyy.

Ulkomaanlehtoraattien lisäksi Neuvottelukunnan tehtäviin kuuluvat ulkomaisille opiskelijoille järjestettävät suomen kielen ja kulttuurin kesäkurssit. Niitä pidetään nykyään Helsingissä, Lappeenrannassa, Kuopiossa, Raumalla, Turussa ja Tampereella. Näihin kursseihin voivat osallistua ne opiskelijat, jotka kotimaassaan ovat opiskelleet suomea yliopistossa tai korkeakoulussa. Suomen ulkopuolella harjoitetun suomen kielen opetuksen ja tutkimuksen merkitystä voidaan arvioida monesta näkökulmasta. Globaaliselta kannalta suomen kielen ja suomalaisen kulttuurin tutkimuksen osuus on vain pisara valtameressä. Kuitenkin se on osana lennougristiikkaa ja uralistiikkaa auttanut ymmärtämään Itä- ja Pohjois-Euroopan kansojen menneisyyttä. Myös kuva nykyisestä Pohjois-Euroopasta ja Skandinaviasta jää epätäydelliseksi, ellei Suomi ole mukana.

Silti ei saa väheksyä sellaistaakaan suomen opetusta, jolla on käytännön tavoitteita. Perehtyminen vieraaseen kieleen ja kulttuuriin avartaa ihmisen maailmankuvaa ja lähentää kansoja toisiinsa. Suomen kielen opetuksella voi olla myös selkeät ammatilliset tavoitteet. Jokin määrä tulkkeja ja kielenkääntäjiä tarvitaan niissä maissa, joiden kanssa Suomella on kanssakäymistä. Kaikki suomen kursseille tulevat eivät aloita opiskelua ensisijaisesti kielen takia, vaan he haluavat perehtyä johonkin suomalaiseen ilmiöön esim. arkkitehtuuriin, musiikkitieteeseen, ykeisen kielitieteen tai yhteiskuntatieteiden piiristä. Suomelle jokainen, joka vaivautuu tutustumaan kieleemme ja kulttuuriimme, on tärkeä, koska he joka tapauksessa voivat levittää tietoa Suomesta ja suomalaisista. He ovat Suomen ystäviä, eikä Suomella ole varaa menettää yhtää ystäväänsä!

Kun Suomi tänä vuonna viettää itsenäisyytensä 75-vuotisjuhlaa, se tapahtuu melko hillitysti. Suomen talondellisen tilanteen, jatkuvan laman ja yhä lisääntyvän työttömyyden takia ei juhliminen voi olla kovin riehakasta ja äänekästä. Pikemminkin on korostettava säästölinjaa tässäkin asiassa: opetuksessa se tuntuu esimerkiksi niin, että oppimateriaalia, lehtiä ja kirjallisuutta saadaan paljon vähemmän kuin ennen.

Tätä taustaa vasten onkin erityisen ilahduttava se kehitys, joka Clujin yliopistossa on tapahtunut: tänä syksynä, ikään kuin Suomen juhluvuoden kunniaksi, suomen kielestä on tehty sivuaine. Se ei siis ole enää vain unkarin pääaineopiskelijoille pakollinen kurssi tai romanialaisille opiskelijoille mahdollisesti kiinnostava eksoottisen tuntuinen vapaachtoinen kielikurssi, vaan filologisen tiedekunnan opiskelijat voivat ottaa sen aineyhdistelmäänsä B-aineena. Erittäin kauriisti tämä tapahtuma liittyy juhluvuoden yhteen teemaan, joka on inhimillinen kasvu ja jota juhluvuoden embleemassa esitetyt portaat kuvaavat.

Mikä on suomen kielen ulkomaille annettavan opetuksen tulevaisuus? On vaikea ennustaa, missä määrin Euroopan yhdentyminen tulee vaikuttamaan suomen kielen ulkomaalaisopetuksen tarpeeseen. Suomen jäsenyys Euroopan neuvostossa voi lähitulevaisuudessa lisätä tulkki- ja käännöspalvelujen kysyntää. Näkyvämpi vaikutus tulee varmaan olemaan Euroopan maiden välisellä opiskelijavaihdolla, johon mm. Erasmus-projekti tähtää ja jossa Suomikin on mukana. Tavoitteena on, että mahdollisimman moni yliopisto-opiskelija — käytännössä noin kolmannes heistä — opiskelisi lukukauden tai kaksi jossakin toisessa Euroopan maassa. Tavoitteena

on myös, että eri yliopistojen opinto-ohjelmat voisi sovittaa yhteen siten, että ulkomailla suoritettut opinnot voitaisiin lukea opiskelijan hyväksi myös hänen kotimaansa yliopistossa.

Suomeen tulevia ulkomaalaisopiskelijoita ei tietenkään pakoteta opiskelemaan suomen kieltä, vaan Suomessa valmistaudutaan antamaan opetusta englanniksi kansainväliselle opiskelijakunnalle. Mutta aivan selvää on, että jos opiskelijavaihto toteutuu niin laajana kuin on suunniteltu, se lisää kiinnostusta myös Euroopan pieniä maita, niiden kieliä ja kulttuureita kohtaan. Tämä voi olla lähitulevaisuuden tärkein haaste suomen kielen ulkomailla annettavalle opetukselle ja myös Suomessa tapahtuvalle ulkomaalaisopetukselle.

PROBLEMELE ALE ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI EDUCAȚIEI ÎN ATENȚIA LUI LIVIU REBREANU

ION DRĂGOTOIU

ABSTRACT. — *Teaching and Educational Problems in Liviu Rebreanu's Attention.* President of the Roumanian Writers Society, the founder of the modern roumanian novel, Liviu Rebreanu (1885—1944) deals tangentially with teaching and educational problems to part of his opinions being a result of the "conscience" of the epoque with an interest even today.

The attention given to the part and mission of the teacher is explained by his origin. As the son of the teacher Vasile Rebreanu couldn't remain indifferent to the teaching problems. By underlaining the social part of the teacher he is in the epoque one of the supporters of the claiming of the teaching staff.

Thus he revises the primary teaching books from the point of view of the styles, writes memorials and defends in press the people.

As the head of the Direction of Peoples Education and as a member of the Radio Diffusion Comitet he stresses the importance of the peoples education and the part payed by literature and art in this sens.

Interesul și preocuparea lui Liviu Rebreanu pentru problemele învățămîntului și educației, deși nu constituie o dominantă a activității sale, sînt totuși constante. Aceasta se explică, în primul rînd, prin descendența sa. Fiul învățătorului Vasile Rebreanu, ajuns prin talentul său și printr-o muncă titanică în fruntea literaților români din perioada interbelică nu-și uită originile. Își trage de acolo seva pentru o parte din vasta sa creație literară și, în momentele cînd reușește să privească retrospectiv drumul parcurs sau cînd situații concrete ori diferite funcții pe care le deține în ierarhia socială i-o cer, se raportează la activitatea și destinul tatălui său (și prin el la activitatea și destinul dascălilor transilvăneni), căutînd soluții pentru vasta activitate de ridicare culturală a maselor și de desăvîrșire a unificării spirituale a poporului român în patria întregită după 1918, în hotarele ei firești.

Referindu-se la *rolul și menirea dascălului* în colectivitatea socială, într-un interviu acordat lui Dan Petrașincu, L. Rebreanu afirma: „Cunosc îndeosebi pe învățătorul din Ardeal, deoarece eu însumi sînt fiu de învățător. Știu că un învățător poate schimba fața unui sat—cînd vrea... Învățătorul român și îndeosebi cel din vechiul regat, are un mare viitor în fața lui. De el, și numai de el depinde emanciparea, culturalizarea țărănilor, atît de necesară la noi... Învățătorul este de fapt un stăpîn spiritual al satului său, și dacă fiecare ar fi mai puțin egoist și mai mult conștient de ceea ce cere țara de la el, ar trebui să-și ia misiunea în serios”¹.

Poate dascălul să-și îndeplinească menirea sa?

Rebreanu arată că, în condițiile în care dascălul este situat la periferia vieții sociale, condițiile sale de existență fiind mizere, acest lucru este

difícil. De aceea recomandă ca statul să acorde o mai mare atenție acestei categorii sociale.

Într-un articol publicat în 1924 în *România*² intitulat: „Calvarul profesorilor” el analizează în detaliu situația mizeră a dascălilor, condiția lor socială, în comparație cu alte categorii de salariați. Răspunzând argumentului că salariile profesorilor sînt egale cu cele ale altor categorii de salariați, Rebreanu constată: „Ei, bine, nu sînt egale salariile, căci profesorul este condamnat să trăiască numai din leafa pe care i-o dă statul. Și leafa aceasta, orice economii și renunțări s-ar face, nu poate hrăni o familie”³.

Comentînd ecourile în presa vremii la frămîntările dascălilor, Rebreanu constată: „Oficiosul guvernului ațîță spiritele în loc să le potolească. Cere flămînzilor mereu sacrificii, răbdare și idealism. Toate acestea, firește, pentru că nu costă nimic. Dar să încerce domnii miniștri a trăi o lună cu trei mii de lei sau cu 1677 ca un învățător începător, plătind chirie, hrănind o familie și îmbrăcînd-o. După încercare vor vorbi altfel”⁴.

Autorul își exprimă speranța într-o rezolvare a situației dascălilor: „Trebuie să se găsească un leac pentru sărăcia corpului didactic. Trebuie să li se dea puțința să reziste pînă ce vom scăpa din criza financiară și economică în care ne zvîrcolim cu toții. Cu bunăvoință multă s-ar mai putea alina suferințele luminătorilor țării. Dacă se găsesc mijloace pentru a susține industriile naționale, cu atît mai mult trebuie să se găsească pentru instrucția națională, care-i mai importantă decît toate fabricile și băncile din lume”⁵.

Articolul lui Rebreanu a avut ecou în rîndul dascălilor și în presa vremii, fiind reprodus de numeroase ziare.

Rebreanu este și autor (respectiv coautor) de manuale școlare, urmînd în acest sens pilda înaintașilor: Odobescu, Creangă, Slavici, Coșbuc.

În 1934, la rugămintea editurii „Adevărul” el acceptă să participe, în calitate de coautor, la alcătuirea a 9 manuale pentru cursul primar (I abecedar, 2 aritmetici, 1 geografie, 2 gramatici și compuneri pentru clasa a III a și a IV a). Colectivul de autori era format din D. Vasu, I. Burcă, R. Cosma, N. Bălăceanu și literații T. Teodorescu-Brașiște și Liviu Rebreanu.

Care este contribuția lui Liviu Rebreanu?

I. Cremer, într-un articol publicat în 1965⁶ încearcă să detecteze această contribuție. Fiînd vorba de o „revizuire” această contribuție poate fi cel mult detectată în selecția și în revizuirea stilistică a unor texte din cărțile de citire. În rest, credem că și atragerea lui Liviu Rebreanu în grupul celor care elaborau manuale pentru cursul primar se încadrează practicilor unor edituri și autori de cărți didactice de a-și plasa cărțile sub acoperirea unor nume de rezonanță pentru a încasa beneficii*. Aceasta nu diminuează buncele

* Că este așa ne-o atestă o însemnare a lui Liviu Rebreanu din Jurnal: „Valca - Marel 15 iulie, duminică... Am plecat din București abia la 11 dimineața, fiindcă a trebuit să aștept să-mi aducă banii de la „Adevărul”. Mi i-a adus Wolf; mi-e și sîlă să-i cer, deși am ajuns de-mi sînt ei datori. Acum avea să-mi dea 50.000 lei, prima rată pentru cursul primar de cărți didactice pe care-l fac împreună cu cîțica profesori”. (Jurnal I, Ed. Minerva, București, 1984, p. 260).

intenții ale lui Rebreanu care-și ia rolul în serios. Unele constatări și opinii ale sale, formulate cu această ocazie, sînt de o pregnantă actualitate.

Astfel, cu privire la colaborarea scriitorilor la cărțile de citire el constata: „Scriitorii au colaborat totdeauna la cartea de citire. Pîrește, fără știrea și consimțămîntul lor. Autorii de cărți didactice, pedagogi mai mult sau mai puțin încercați și savanți și-au dat seama că o carte de citire trebuie să fie scrisă de scriitori, pentru că utilul numai cu frumosul poate să cucerască mintea și inima elevului... Pedagogul ar avea să pună sistemul iar scriitorul mijloacele de realizare. Atunci s-ar obține o carte de citire unitară”⁷.

Interesante și actuale sînt și opiniile lui Liviu Rebreanu cu privire la rolul modelator al cărții de citire. „O carte de citire ar fi merită să rămînă o prietenă dragă pe care elevul s-o răsfoiască cu plăcere totdeauna, chiar după terminarea școlii. Sub o formă ispititoare, asemenea carte cuprinde o mică enciclopedie. Lucrurile cele mai aride, înfățișate în haina artei ar deveni simpatice micului cititor și i-ar întări și mări dragostea de învățatură. Dar mai cu seamă, cartea de citire bine alecătuită trebuie să sădească în inima elevului mîndria de a fi român și încrederea în puterile creatoare ale neamului”⁸.

El vede astfel cartea școlară, și școala în general, ca o modelatoare de caractere prin inocularea patriotismului, „nu ca o datorie impusă ci ca un sentiment organic din care izvorăse toate virtuțile mari ale unui popor”.

Una din ideile de bază, asupra căreia Rebreanu revine adeseori, este aceea a educării și culturalizării maselor, a ridicării culturale a acestora cu ajutorul cărții literare. E o preocupare care derivă din calitatea sa de președinte al Societății Scriitorilor Români, de director al Teatrului Național, de Director al Direcției Educației Poporului sau de membru în comitetul de conducere al postului de radio București.

Și în acest sens Liviu Rebreanu acordă dascălului un rol principal. Astfel, în interviul menționat (acordat lui Dan Petrașincu) el arăta că încă în 1920 înaintase „Casei Școalelor” un memoriu în care cerea „introducerea la sate a tuturor operelor de frunte ale literaturii românești, printr-un sistem care ar fi putut da roade bune tot prin învățători”. El ia ca etalon în acest sens situația din Ardeal unde în acest fel „s-a creat și printre țărani un cult al cărții și al valorilor”. Și tot el menționa în continuare: „Dacă am ajunge să trezim interesul satelor pentru literatură numărul cititorilor s-ar ridica la cifre nebănuite. Și nu cred în mitul marginirii omului de la țară, deoarece, odată trezit, el ar fi un mai fervent cititor decît oricare orășean”⁹.

Reluînd, în alt context, ideea culturalizării el consideră că o adevărată cultură se formează prin intermediul cărții, și cu precădere al cărții de literatură.

„Cînd e vorba, în primul rînd, de educația sufletească, ni se va permite să mai credem că creațiile literare românești sînt instrumentele culturale cele mai eficace. Geniul național n-are o posibilitate de expunere mai cuprinzătoare decît operele literare. Toate neamurile vorbesc eternității numai

prin marii lor scriitori. Științele, industriile, toate aplicațiile tehnicii moderne, care alcătuiesc și caracterizează civilizația mașinistă actuală, se pot lua de-a gata, spre a fi utilizate în România, ca și în Mexic. Ceea ce nu e internațional e mai valoros în cultura unui popor fiindcă reprezintă creația lui specifică. Teoriile lui Einstein sînt valabile pretutindeni ca și produsele lui Ford. Eminescu sau Caragiale, oricîte cheltuieli ar face statul și oricîte efortări neobișnuite cu apostolii lor sedentari ori călători, nu vor putea fi importați și nici înlocuiți, pentru că în opera lor se manifestă însuși sufletul românesc sub înfățișarea cea mai reprezentativă. Și cultură românească fără esență de suflet românesc anevoie s-ar închipui¹⁰.

Dacă cartea de literatură are un rol esențial în unificarea spirituală și modelarea morală a unui popor este firesc ca la baza acestui proces să stea literatura națională originală. Ori, procesul de difuzare a literaturii naționale originale (și implicit și cel de creație al acesteia) este strîns legat de formarea gustului de lectură în straturile cele mai largi ale poporului. În acest sens Rebreanu surprinde corelația dintre ceea ce în epocă era numit „eriza cărții” și gustul de lectură restrîns, evidențîind rolul pe care școala și dascălul îl au în formarea gustului de lectură.

Astfel, într-un memoriu înaintat Ministerului Cultelor și Artelor la 7 iunie 1928 constata, între altele: „Pe lîngă eforturile de-a intensifica și a face eficace învățămîntul de toate gradele, se deslășoară o amplă activitate pentru răspîndirea culturii în cercuri cît mai largi, prin șezători, conferințe, cărți etc. În acest timp însă se pare că scapă atenției tocmai temelia oricăror eforturi culturale serioase: cartea. Dacă vrem ca în viitor cultura românească să aibă mai mare amploare, nu se poate să nu se țină seama că cultura înainte de toate, e creație originală și că deci, în primul rînd, această creație se cuvine să fie stimulată prin toate mijloacele posibile spre a dobîndi instrumentele indispensabile pentru dezvoltarea unei culturi într-adevăr naționale, singura cu adevărat prețioasă și folositoare intereselor superioare ale neamului. Ce se va face școala românească, ce se vor face nenumăratele echipe de propagandă culturală dacă miine ne va lipsi cartea, adică însuși materialul, singurul pe care se bazează învățămîntul și propagandă”¹¹.

În stimularea interesului pentru literatură, pentru carte în general, școala are — în concepția lui L. Rebreanu — un rol esențial deoarece „literatura se învață în școli”.

Este acesta un fapt recunoscut, dar, constată el: „Atîta doar că literatura rămîne în școli, și anume pe seama lor. Imensa majoritate a românilor nu mai citește absolut nimic, afară de un ziar oarecare, după ce a scăpat de pe băncile școlii. Și școala n-are menirea decît de a pregăti pentru viață. Lectura adevărată ar urma de-abia după școală. Fără de lectură aceasta ulterioară școala rămîne steapă”¹².

Pentru continuitatea lanțului (școală—lectură—cultură) Rebreanu subliniază necesitatea organizării acțiunii de culturalizare dincolo de zidurile școlii, prin instituții și forme de activitate patronate de stat. Căci, argumentează el: „În alte țări, unde setea de cultură e organică, statul nu are nevoie să se intereseze de educația cetățeanului dincolo de zidurile

școalei. Acolo literatura se caută. La noi literatura trebuie să-și caute cititorii”¹⁸.

Rebreanu înțelege, în acest context, prin literatură nu numai poezii și romane ci cartea bine scrisă, în general, iar în ceea ce privește interesul statului pentru literatură și cultura maselor el vede în acesta un „mijlocitor între carte și cititor” căci odată pătrunsă pretutindeni, „cartea va stîmni interesul cetățenilor și își va forma ea însăși cititorii”.

În 1930—31 Rebreanu este conducător al Direcției Educației Poporului, înființată pe Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale. Cu ocazia instalării sale în noua funcție (la 20 ian, 1930) el își exprimă ideile cu privire la direcțiile de acțiune ale noii instituții.

Noua direcție — arată el — se va îngriji „pe de o parte să păstreze lumina pe care o răspîndește școala românească și să îmbogățească sufletele prin darurile pe care le oferă artele și literatura, iar pe de altă parte să păstreze lumina pe care o răspîndește școala românească și să îmbogățească sufletele prin darurile pe care le oferă artele și literatura, iar pe de altă parte să lucreze și pentru păstrarea și sporirea sănătății fizice și morale a poporului nostru”¹⁴.

Noua direcție (și inclusiv conducătorul ei) a fost violent contestată în forurile supreme ale țării și în presă. De aceea, într-o conferință rostită în primăvara anului 1930 în cadrul Universității populare U.F.R., Rebreanu va simți nevoia să justifice necesitatea dirijării culturii, expunându-și totodată concepția sa despre educație (cu raportare specială la educația maselor, la educație extinsă la scara întregii națiuni) prezentind totodată și modul în care vedea înfăptuirea acesteia.

Referindu-se la noțiunea de *educație* el o disociază de *instrucție* arătînd că educația nu se limitează la aceasta din urmă. „Educația însoțește pe om pretutindeni, toată viața, ziua, și noaptea, ziua trebuie să știi să te porți, noaptea chiar să te dezveți de sforăit, dacă nu alteeva. Pentru educație nu e nevoie să frecvenți școala și nici să ai profesor. Înducătorul cel mai mare a fost și a rămas experiența vieții. Școala îți oferă elementele tuturor cunoștințelor, o temelie pe care să poți clădi pe urmă. Oricît de puternică și de binefăcătoare ar fi influența școalei, ea nu ajunge pentru educația omului”¹⁵.

Rebreanu folosește și noțiunea de *educație integrală*, arătînd că ea „vrea să fie educația în toate privințele și în tot cursul vieții. Aceasta cere o colaborare strînsă, permanentă între toți, începînd cu părinții și terminînd cu artiștii. Educația integrală însă cere multe și de toate și în orice caz educația trupească și cea intelectuală: cea trupească va întări rasa, cea sufletească va oferi caracterelor și cea intelectuală va asculți și îmbogăți mințile. Asemenea educație e un ideal.”

El arată totodată că înfăptuirea idealului respectiv era imposibilă în condițiile crizei economice din anii '30, și că: „În realitate se face ce se poate, cu cine se poate și cum se poate. Vremurile și împrejurările nu sînt propice pentru preocupări educative cînd stomacul gol țipă disperat. Întîi să trăiești și pe urmă să te educi”¹⁶.

Caracterul social al educației, extinderea și organizarea educației la scara întregii societăți sînt deziderate permanent subliniate. „Fericirea

individului o dorește educația, dar în cadrul societății ... De aceea viața civilizată e în realitate o uzină de educație. Școala face educație, biserica face educație, fiecare părinte face educație, cum fiecare primar bun face educație, cum poliția însăși tot educație face oprind pe oameni să facă ceea ce ar supăra pe alții ... Totalitatea acestor educații face civilizația”¹⁷.

Toate aceste acțiuni educative vizau formarea unui anumit profil spiritual, în special în România întregită după Marea Unire din 1918. Un asemenea profil urma să întrunească trăsăturile pozitive ale românilor din toate provinciile, Rebreanu acordind un rol primordial Transilvaniei a cărei misiune era, în concepția sa „de a aduce în viața românească acea concepție de seriozitate de care aceasta are așa de multă nevoie. Lipsa seriozității este unul din cele mai grave neajunsuri ale societății noastre. Transilvania este un adevărat rezervor de seriozitate.

Din însușirile specifice tuturor provinciilor românești-și exprima el convingerea — va trebui să iasă un om ale cărui virtuți și calități să se impună întregii lumi. Eu cred în destinul acestui neam, cred în viitorul lui strălucit. Repet însă: trebuie să începem prin a fi serioși. Acesta este un lucru capital”¹⁸.

O atenție deosebită acordă I. Rebreanu educației prin intermediul artelor (contribuției artelor la realizarea obiectivelor educației). „Dacă aș fi profesor — afirma el — desigur aș spune că cel mai bun mijloc de educație este școala. Fiindcă sint scriitor, îmi permit a crede că este arta în general. Dovadă de altfel că și școala utilizează arta și literatura ca principale instrumente educative”.

Argumentele pe care le aduce în favoarea educației prin intermediul artelor sunt de o pregnantă actualitate. „Învățătura se dobândește cu muncă, strădanie, persistență, cu mare cheltuială de energie. Artă se însinucă în ochi, în urechi, în inimă, te cucerește de multe ori și împotriva voinței tale. Educația însă trebuie să se facă în general și pe cât posibil cu cât mai puțină cheltuială de energie, cu cât mai multă plăcere pentru educator și pentru cel ce primește educație. Și iată artele se impun de la sine prin firea lor ca admirabile mijloace de educație. Descoperirea însă n-am făcut-o eu, artist, ci au făcut-o educatorii de profesie, de mult. Chiar în învățământ, profesorul cel mai bun e acela care izbuteste să-și agrementeze învățăturile, să facă pe elevi să găsească plăcere dezinteresată în învățătură. De obicei acești profesori au și daruri artistice: vorbesc frumos, au darul plasticiității, expun clar, demonstrează, concretizează chiar lucrurile cele mai abstracte, în sfârșit fac puțină artă”¹⁹.

Care este rolul literaturii și al celorlalte arte în educație?

Rebreanu răspunde prin evidențierea consecințelor pe care le-ar avea lipsa acestora în procesul educativ. „Literatura, muzica, artele plastice, teatrul, arhitectura — suprimați-le din viața omului și aveți să vă dați seama cât de goală și imposibilă ar fi existența”.

Pe temeiul acestor considerații el subliniază necesitatea educației poporului arătând că acesta a devenit un postulat pe care nici un stat civilizât nu-l poate neglija (și pe care chiar dacă îl neagă, toate statele îl practică cu perseverență, căci așa zisa propagandă e în realitate o educație dirijată a poporului).

Rebreanu consideră propaganda drept „faza primitivă a educației poporului” și militează pentru aprofundarea și diversificarea educației prin îmbinarea inițiativei statului cu inițiativa particulară.

Enumerând mijloacele de educație (dintre care nu neglijează radioul, filmul), Rebreanu arată că totuși „cel mai puternic mijloc de înțelegere rămîne mereu cuvîntul, deci în înțelesul cel mai larg literatura, fie vorbită sau tipărită”²⁰. De aici necesitatea răspîndirii științei de carte și a cărții, acesta din urmă fiind considerată „instrumentul durabil de educație” a maselor. El acordă o deosebită atenție dotării și bunei funcționări a bibliotecilor populare, pregătirii bibliotecarilor pentru ca aceste biblioteci să devină adevărate focare de cultură.

Ideile formulate de Liviu Rebreanu, ca și inițiativele sale în domeniul educației poporului au întâmpinat rezistență în epocă fiind considerate utopice sau neavenite dar ele își păstrează-credem și azi valabilitatea, în condițiile renașterii învățămîntului și educației în țara noastră pe baze noi, democratice, constituind, dacă nu o normă acceptată, cel puțin un punct de referință pentru procesul transformator care are loc în societatea românească.

BIBLIOGRAFIE

1. cf. „Cu d-l Rebreanu despre romanul *Răscoala*” în „Adevărul literar și artistic”, XIV (seria a II-a), nr. 760, din 30 iunie 1935; republicat în L. Rebreanu, *Jurnal*, I, Ed. Minerva, București, 1983, p. 490.
- 2, 3, 4, 5. — publicat și în alte jurnale din epocă. Reprodus în „Tribuna”, an IX, nr. 48 din 2 dec. 1965 și în L. Rebreanu, *Opere alese*, V, E.P.I., București, 1961, p. 207.
- 6, 7, 8. cf. I. Cremer, (I.R.) *Autor de manuale școlare*, în „Tribuna”, an IX, 1965, nr. 48 din 2 dec. 1965.
9. L. Rebreanu, *Jurnal*, I, p. 490.
10. L. Rebreanu, *Scriitorii și problemele culturii*, în „Opere alese”, V, p. 219.
11. cf. L. Rebreanu, *Jurnal*, II, Ed. Minerva, București, 1984, p. 274.
- 12, 13. L. Rebreanu, *Statul și literatura*, în „Opere alese” V, p. 211.
- 14, 15, 16, 17, 19, 20. cf. N. Iliu, Liviu Rebreanu, *Rolul educativ și conștiința socială a scriitorului*, în „Manuscriptum”, anul VII, (23), 1976, nr. 2, p. 46 și urm.
18. L. Rebreanu, interviu în „Ntremea” XIV, nr. 679 din 25 decembrie 1942 acordat lui Vasile Netea; vezi *Jurnal*, II, p. 370.

MISCELLANEA

CREAȚIA EMINESCIANĂ ȘI UNIVERSUL FOLCLORIC ROMÂNESC

Bogata moștenire pe care ne-a lăsat-o Mihai Eminescu continuă să ispitească nu numai interesul exegeților literari, ci și a altor categorii de cercetători, între care și cei ai culturii populare. Căci, deși nu a năzuit niciodată să se consacre cu prioritate abordării riguros științifice și sistematice a acestui domeniu, autorul *Luceafărului* se înscrie printre cele mai strălucite conștiințe ale genului popular în cultura noastră.

Fără să poată fi izolat de orientările epocii sale și de pilda înaintașilor, interesul poetului pentru cultura populară românească se încadrează înainte de toate propriei concepții despre istorie și despre destinele culturii neamului său. Interesul lui Eminescu pentru patrimoniul național se întemeiază totodată pe propriile-i căutări și convingeri, la care a ajuns printr-o adâncă și matură meditație. Pentru poetul român, despre care se știe că a fost călăuzit în întreaga-i activitate de un puternic sentiment al istoriei, acest interes însemna, pe de o parte, identificare cu tradiția poporului său, iar pe de altă parte, însemna reacție al unor patriotice aspirații de viitor, aspirații care îmbrățișau trunchiul nostru etnic cu toate ramificațiile lui. Așa cum singur mărturisea, poetul se simțea „o parte a totalității”, adăugând de îndată că „ce ceva dumnezeiesc în acest sentiment”.

Împreună cu limba, cu documentul istoric și cu vechea noastră literatură, folclorul reprezenta pentru Mihai Eminescu izvorul adevăratei culturi naționale, sufletul și expresia ei. Concepția aceasta pare să se fi ivit de timpuriu în mintea poetului, cristalizându-se deplin pe parcursul anilor, în ambianța vremii și prin contactul neîntrerupt cu lumea românească, cu prilejul veșnicelor peregrinări prin aproape toate ținuturile locuite de români. Eminescu și-a putut cunoaște astfel nemijlocit neamul din care făcea parte, în splendida-i unitate lingvistică și culturală, așa cum apărea ea mai cu seamă în viața satelor noastre, în arhitectura acestora, în porturile și obiceiurile, în graiurile și tradiția orală a locuitorilor lor. Poetul și-a putut face totodată o idee mai limpede despre bogatele disponibilități sufletești ale

țărâminii noastre, și despre marea-i capacitate de creație în plan artistic.

La numai 19 ani (în 1869) Mihai Eminescu face parte din grupul de cărturari din cadrul societății „Orientul”, care își propunea să adune folclor din toate ținuturile locuite de români. Apoi, în 1875, după ce făcuse cunoștință — la Viena — cu curentul etnopsihologie ce se afirma acolo, poetul se implică într-o acțiune de proporții naționale, în scopul culegerii obiceiurilor și poeziilor populare românești, acțiune în care urma să joace un rol important, de vreme ce se oferise să elaboreze un chestionar care urma să fie difuzat pretutindeni în țară. Nu avem mărturii care să ateste finalizarea uneia sau alteia din cele două acțiuni, dar aderarea poetului la ele e de natură să sugereze o idee despre adâncimea convingerilor sale în ceea ce privește însemnătatea culturii populare. De altfel, acuitatea numeroaselor observații și comentarii pe care le-a făcut Eminescu de-a lungul anilor pe marginea creației populare vădese deopotrivă pasiunea sa și puterea de pătrundere a esenței fenomenului folcloric, unele din considerațiile sale păstrându-și până astăzi valabilitatea.

Cît privește acțiunea de colecționare a folclorului, poetul a continuat-o în sensul principalei sale vocații, ceea ce vine să explice una din dominantele operei sale poetice: puternica ei bază folclorică. Eminescu adăugă astfel piese noi (de data aceasta în scris) la ceea ce acumulate încă din fragedă copilărie, ciud asculta cu nesăț „povești și doine, ghicitori, cresuri” din gura moșnegilor din Ipotești și la ceea ce adunase mai apoi din cărțile tipărite. Deși avea cunoștințe sigure în ceea ce privește modul de culegere a creațiilor folclorice (și este sigur că le-ar fi aplicat întocmai în cazul proiectatelor culegeri științifice din 1869 și 1875), Eminescu nu se conformează principiilor pe care le așternuse el însuși pe hîrtie. Ceea ce urmărea el prin culegerile sale individuale, care provin în marea lor majoritate din nordul Moldovei și din Transilvania, nu era realizarea unei opere de rigoare științifică, a unei colecții pe care să se poată întemeia cercetările de specialitate. Poetul a notat din gura purtătorilor de folclor, ea și din manuscrise datorate unor prieteni și chiar colecții tipă-

rite, tot ceea ce i se părea semnificativ pentru modul de a gândi, de a simți și de a se exprima al poporului și ceea ce convenea totodată propriei sale concepții artistice. Caietele de literatură populară rămase de la Eminescu și tipărite postum în volum anticipează *Antologia de literatură populară românească* (1966) a lui Lucian Blaga, care a fost concepută pe același criteriu fundamental. Spre deosebire de aceasta, însă, antologia lui M. Eminescu n-a fost alcătuită spre a fi încredințată tiparului; ea însuma un material destinat meditației și inspirației poetului însuși. În acest sens, ea este de mai redusă importanță pentru exegetul creației folclorice, dar reprezintă o sursă fundamentală în exegeza operei poetice eminesciene. Colecția face posibilă cunoașterea modului cum s-a realizat practic ideea, mai veche, a inspirației folclorice la cel mai de seamă exponent al ei în literatura română, din acest unghi opera lui Mihai Eminescu constituind plină o pildă de învățăminte mereu actuale. *Antologia de literatură populară* a marelui nostru poet este, așa cum s-a mai spus de altfel, un veritabil laborator de creație. Îa evidențiază, între altele, opiniile autorului despre valoarea deosebitelor compartimente ale folclorului, precum și opțiunile și inclinațiile lui artistice. Vocația romantică îl orientează astfel către basmul fantastic, una dintre speciile privilegiate în preocupările sale. Acesta avea să-i alimenteze, pe de o parte, fondul de imagini mitice și romantice, atât de fertile și de amplu reprezentate în creația sa artistică, iar pe de altă parte, basmul fantastic avea să-i inspire poetului unele din marile sale poeme: *Călin Nebnul, Fata-n grădina de aur, Miron și frumoașa fără corp*, ș.a., precum și *Lucăfărul*, una din cele mai strălucite creații de inspirație folclorică din întreaga noastră literatură, în care tema populară este purtătoarea unei încăleături filosofice din cele mai grave. Pornind tot de la basmul fantastic popular, Eminescu inaugurează basmul cult în proza românească.

Admirația lui Mihai Eminescu pentru ascuțimea gândirii și concizia exprimării caracteristice proverbelor îl îndreaptă către tărîmul paremiologiei populare, pe care avea să o valorifice amplu în publicistica sa.

Dar preferințele marelui nostru poet național merg mai presus de toate către lirica populară, care a găsit în persoana sa pe adevăratul ei descoperitor. Explicația opțiunii sale pentru lirică trebuie căutată cu siguranță în propriile aptitudini ale poetu-

lui, ea și în virtuțile artistice ale acestuia, dar nu poate fi pierdută din vedere nici calitatea liricii populare de-a oglindi cu mai multă fidelitate decît alte domenii ale folclorului, specificul etnic. Lirica fiind în concepția lui Eminescu „expresia cea mai scurtă a simțămîntului și a gândirii”, înțelegem mai bine atenția specială pe care el a acordat-o liricii populare românești din Transilvania, aceea care întrunește prin excelență acest caracter și pe care, drept urmare, a absorbit-o în mai mare măsură în creația sa artistică. Poetul, despre care Perpessicius spunea că „și-a făcut ucericia în chiar grădinile îmbălsămate ale folclorului, de la care a împrumutat atîtea miresme și atîtea podoabe pentru propria sa creație poetică”, a valorificat acest patrimoniu în creația sa originală uzînd de un larg exantai de procedee, de la simplul citat folcloric la interpretarea personală a simbolului mitic sau la amplificarea substanței etice a elementului popular etc. Uneori modelul folcloric e ușor recunoscutibil (*Ce te legeni, La mijloc de codru des*, crîmpul epistolar din *Scrisoare III* ș.a.), păstrîndu-și totodată semnificația originară. Alteori structura originară (de ex. cea din cîntecul „Cine-a stîrnit cătănia/Mînea-i-ar casa pustia” etc.) a suferit modificări fundamentale și a dobîndit semnificații cu totul deosebite. „Doina” *Ce stă vîntul să tot bată* e o creație originală, al cărei text însă e „altoit într-o tulpină populară” (Perpessicius). Poate că din întreg universul de viață românească natura și îndosebi codrul sînt acelea pe care inspirația poetului le-a chemat mai irecvent, proiectînd asupra lor o viziune foarte apropiată de aceea cu care le-a înzestrat și poetul popular.

Ceea ce se impune a fi subliniat e că Mihai Eminescu nu s-a mulțumit să preia din folclor doar „podoabe” și „miresme”, ci, sondînd cultura noastră populară la adîncimi numai de puțin atinse pînă acum, a reușit să descopere în intimitatea ei însuși sufletul neamului, înveșmîntat în expresia lui artistică cea mai autentică. Experiența acestui titan al literaturii române dovedește astfel ca puținii alții că principiul inspirației folclorice rămîne simplu principiu atîta vreme cît se aplică în cazuri de circumstanță și nu se întemeiază pe cunoașterea efectivă și profundă a materialului popular, a sensurilor lui genuine și a expresiei lui particulare; că preluarea unui motiv, a unei imagini sau a sistemului popular de versificație nu reprezintă în fond nimic, că numai pornind de la înțelegerea și dezvăluirea miezului ei, creația folclorică poate oferi scriitorului ma-

terial de inspirație; că fără sensibilitate artistică și fără o stăruitoare muncă de asimilare a esenței sale, nu este posibilă valorificarea creatoare a folclorului. O dată cu efortul de a da poporului său o literatură care să-l exprime în ceea ce are mai specific fizionomia sa spirituală, Mihai Eminescu le-a oferit urmașilor săi pe tărîmul creației o pilduitoare lecție de valorificare efectivă a folclorului.

DUMITRU POP

Gondolatok egy nem mindennapi könyvről

Gheorghe Petrușan „Iosif Vulcan și revista *Familia*” c. könyve olyan építményként tárul elénk, amely szilárd tartópilléren nyugszik. A legfontosabbak közül is csak kettőt emelünk kiez alkalommal. Az egyik a minden eddig ismert, a tárgyalt témához kapcsolódó könyvészeti és dokumentációs anyag teljes, mindent kimerítő ismerete, s ennek alkotó, kritikai feldolgozása. A teljesség igénye egyformán érvényesül minőségi és mennyiségi szempontból. Mint ismeretes, ez a követelmény minden teljes értékű tudományos írás megírásának kiindulópontja és alapja.

A szóban forgó könyv másik igen fontos alappillére egy mindent átfogó, integráló szemlélet. Egy olyan eszményi, elvi és módszertani szemléletről van szó, amely meghatározza és összefogja az építmény egészét és annak minden – a legkisebb – összetevőjét is.

Igy jöhet és jön létre egy olyan építmény, amelyben mindezen komponens a helyére kerül, s ennek eredményeként egy elméletileg és módszertanilag tökéletesen artikulált írásmű. Ez esetben is egy általánosan elfogadott és tiszteltetben tartott követelményről van szó.

Ami ezekkel szemben többletet jelent, s ami egyben a könyv egyediségének, eredetiségének az alapja, az nem más, mint a szerzőnek a feldolgozott témához való viszonya kérdéshez.

Arról van szó, hogy az eddig megjelent, a témához kapcsolódó írások szerzői az egész problémakört mint ezen kívülállók szemlélik és értelmezik.

Gheorghe Petrușan az első olyan szerző, aki mindezt belülről látja és láttatja. Számára az elemzés tárgya személyesen is átélt, úgy is mint sorskérdés.

Ennek a sajátos szemléletnek, a kérdéshez való sajátos viszonyulásának megvannak a sajátos előnyei és buktatói. Sajátos emberi és szerzői státusa lehetővé

teszi számára, hogy részrehajlás nélkül, itélőbíróként lépjen fel mindezen egyoldalú vagy szándékosan megfogalmazott tévhitekkel, megállapításokkal, lett légyen szó román vagy magyar szerzőről, történészről vagy politikusról, elődökről vagy kortársakról.

Ilyen jellegű kiigazításainak, kritikai megjegyzéseinek az alapja – az elmondottakkal együtt – a témához való erkölcsi és tudományos tartásból is ered. Ebből a szempontból nem ismer kivételt. A Vulcant érintő bírálatok is eről tanuszkodnak.

Ugyanez a sajátos státus az oka annak is, hogy a szerző nem veszi észre, vagy szubjektíven ítéli meg a témakörnek azokat a kérdéseit, amelyeknek az észrevétele és helyes értelmezése egy bizonyos disztanciát, távolságtartást feltételez.

Ami a könyv módszertani vagy más elméleti vetületeit illeti, azt kell megállapítanunk és kiemelniünk, hogy az elemzések alapja a tárgyismeret mellett, vagy ezzel együtt az igazi értékkritériumok következetes alkalmazása. Ez határozza meg az elemzés módját, az elemzésben kapott fajsúlyát, terjedelmét stb. Nagy figyelmet és teret szentel az igazi, a nagyobb fajsúlyú értékeknek, de helyükre kerülnek az elemzés során kisebb kaliberű értékek is, egy példaul a *Familia* költészetének szentel nagyobb figyelmet és teret kap Iosif Vulcan költészete, de nem feledkezik meg azokról sem, akik valamilyen szempontból fontos szerepet játszottak a *Familia*tól is támogatott román költészet kialakulásában és további fejlődésében. Lehet szó egy eddig ismeretlen téma vagy verselési mód meghonosításáról vagy bármilyen más idekapcsolódó kérdésről.

Gheorghe Petrușan könyvének ezt a meglehetősen vázlatos ismertetését sem fejezhetjük be anélkül, hogy külön és különös hangsúllyal ne szólnánk arról az igen fontos, még mindig időszerű kérdésről, ami-sajnos-nem más, mint a román-magyar viszony alakulása általában, hosszabb távon és a szóban forgó korszakban különösképpen.

Ennek a kérdésnek a felvetését több szempont is indokolja. Miredekelőtt azt, hogy ismertetésünk tárgya kétszeresen, sőt többszörösen is függési viszonyban van a román-magyar kapcsolatok miibenlétével, az általában és mindig körkötan adott sajátos és megjelenei formájával.

A kettős kapcsolódás, függőség közül az egyik szubjektív a második pedig objektív természetű. Másféppen fogalmazva, a könyv témájának, tárgyának a szempontjából objektív, az értelmezés szempontjából

ból viszont szubjektív, egyedi. Mindkét esetben objektív és szubjektív tényezőkről mint domináns összetevőkről beszélünk. Itt mindekelőtt azt kell kiemelniünk, hogy a reális, mindig konkrétan adott viszony is meghatározza a probléma időszerűségét, tárgyalásának módját, a szubjektív hozzáállást.

Az is világos és érthető, hogy a román-magyar kapcsolatok pozitív vetülete, nevezetesen a kulturális kapcsolatok alakulása is az általános viszony alakulásának, mikéntjének a függvénye.

Mindez és számos más ide sorolható tényező és viszony a Petruşan által tárgyalt korszakban Iosif Vulcan és a *Familia* című lap tevékenységében is jelen van és hat.

Ebben a korszakban is a kulturális kapcsolatok úgy alakulnak, ahogyan az lehetséges volt akkor és ott. A viszonylagos béke és stabilitás korszakában számos olyan pozitív kezdeménnyel találkozunk, amelyek Iosif Vulcan tevékenységében is fellelhetők, megtalálhatók. Gondolunk itt többek között Iosif Vulcan és a Kisfaludy Társaság együttműködésére, e keretben megvalósult kulturális kapcsolatokra, kölcsönös elismerésre, tiszteletre stb.

Itt ugyanaz a törvényszerű kapcsolat áll fenn, mint az általános és egyedi között. Ha nem létezett volna a Kisfaludy Társaság alapszabályának egy 20-as számú paragrafusa, amely azt írja elő, hogy támogatni kell a kisebbség kultúráját, akkor nem kerülhetett volna sor arra, hogy Iosif Vulcan külső tagként megválasszák, hogy székfoglaló beszédében a román népköltészetéről magas szakmai szinten és ékes magyar nyelven értekezzen és, hogy ennek eredményeképpen megjelenjen a *Román népdalok* című könyv a társaság gondozásában és költségén, Iosif Vulcan bevezetőjével.

Ugyanazolok a szubjektív és objektív tényezők határozták meg a kapcsolat egy másik fénypontját: Iosif Vulcan nagyváradi ünneplését egyik színművének bemutatása alkalmával.

Mindkét esemény visszhangja figyelemre méltó, egyértelműen pozitív és előremutató. Záróakkordként álljon itt néhány eklatáns idézet.

Greguss Ágost ajánló, bemutató beszédéből: "Uraim!

Alapszabályaink 20-dik szakaszát, mely szerint a székfoglaló, ajánlója által, bevezetőnk, hangzó gyakorlat már-már érvényen kívül helyezte, s úgy érzem, mintha engedelmet is kellene kérnem, hogy szabályszerűen eljárva, legutóbb megválasztott társunkat, Vulcan József urat, székfoglalása

alkalmából bevezethessem. De midőn ezt cselekszem, nem csupán szabályt, hanem érzésemet is követem, érzésem indítván ama eszme kimondására, melyet nem lehet elég-szer ismételniünk, mely eszme a Kisfaludy Társaságot — az általános irodalmi tekinteten kívül — egyfelől valamennyi hazai nép költészetének felkincselésében, másfelől a külső tagok intézményének behozatalában irányozta, s mely eszmém Vulcan József úr ma megválasztásában is érvényesült. Benne a Társaság nem azt a férfit szemelte ki tagjának, aki szomszéd Románia nemzetének irodalmát oly sikeresen műveli, hanem aki e nemzet irodalmát egyszersmind a szomszéd magyar nemzet irodalmával kölcsönösen érintkezésben hozza. Európa keresztbe vetett kardjainak közepette annál vigasztalóbb a béke jobbját nyújtanunk, elfogadnunk." Iosif Vulcan székfoglaló beszédéből:

„E díszes írói körbe, mint a román szépirodalom egyik igénytelen munkása s itten annak egyedüli képviselője, alig választhatom volna alkalmasabb s hozzám illő tárgyat beköszöntömül, mint nemzetem költészetét... Most megköszönve at. társaság által reám nézve igen hízogó kitüntetésemet, ...nem marad egyéb hátra, mint kérni at. tagtársaim elnököz figyelmét, hogy a tárgybéli kevés tanulmányaimat röviden összefoglalva, előterjeszthessm.

A költészet nem cél önmagáért, hanem eszköz, mely által a költő bizonyos célt elérni óhajt.

A cél sohasem lehet rút vagy beestelen, hanem csak szép és nemes.

A cél nélkülöző költészet nem jogosult. Az nem is költészet már, hanem ennek megfertőzése.

E tekintetben a népköltészet a lehető legkorrektebb álláspontot jelent, mert alaphangja a szívben létezik. Fő jellemvonásai a valóság és természetesség. Semmi nincs távolabb tőle, mint a szenvedély... Néhány hírlapi visszhang:

A *Hon* című lap, 1871. június 1. tárcarovatból: A Kisfaludy Társaság májusi ülése.

„A szerdai ülésen... három felolvasását hallottunk. Az első a Vulcan József kultag székfoglalója volt, amely annyival inkább keltett érdekességet, mivel a társ-nemzetiségek írói közül választott kultagok eddigéig ugyancsak kevés jelét adták a társaság iránti rokonszenvüknek...”

A *Pesti Napló*, 1781. június 1. tárcarovatból:

„A megjelölt értekezésnek mintegy kiegészítésül néhány román népdal fordítá-

Sőt mutatja be (mármint Vulcan), boesátnatot kérve, ha a magyar verselésben való járatlansága folytán e fordítás érdes találna lenni. E szerénység túlzottnak bizonyosodott, mert rég nem hallottunk oly könnyed, folyékony költői fordítást, mint amellyel a Kakukk és gerlice... A kis bárány... e. eredeti üde költészetű népdalokat magyarban vissza tudta adni.

Akárhány újabb magyar poétára ráférne a magyar nyelv olyan avatott, eredeti, zamatos kezelése, mint azt e román hazánkfiánál tapasztaltuk."

A nagyváradi visszhang közül csak egyből idéziunk, nevezetesen Ady Endre: *Egy premier e. cikkéből*. Ady Endre ez esetben is a mindennapi élet egy múlandó eseményét egy nagyobb összefüggési rendszerben látja és láttatja:

„Le nem tagadhatjuk, el nem sikkaszthatjuk azt szintén kultúráján élő s kultúra felé törő kisebb társadalmat, mely külön társadaloma nagyváradi s Bihar vármegyei társadalomban s melyet eddig legfeljebb sunyi politikai paktumok, közös társadalmi babonák s közös önző érdekek fűztek úgy, ahogy s akkor, amikor a magyar társadalomhoz. A romániséget értjük... Számolnunk s barátkoznunk kell a velünk élő romániséggel. Meg kell próbálnunk az együtt emelkedést a kultúr-társadalom nagy ideálja felé, mely eljövendő s mely majd fajt, vallást, színt, szokást nem tekint, de egyesít a kultúra, az emberiség közös érdekei, a közös haladás és tökéletesülés nevében mindenkit..."

A nagyváradi Szigligeti Színházban ma egy premier lesz. Román író, nagyváradi férfi drámáját mutatják be... Ez a premier olyan okosan kapcsolható össze, egy másik, nagyobb premierrel: a nyílt, a kultúra nevében nyilvánuló magyar-román barátkozás premierjével... Igenis akarunk liberalizmust, akarunk hatalmas kultúrájú magyar társadalmat, de liberalizmusunk szeretettel fogad más, igazi kultúrtörökvéseket is... E nagy cél kiküzdésében nem nélkülözhetünk annyi erőt, amennyit a velünk együtt-élő, kultúrára törő romániség képvisel. E cél közös. Kiküzdése is csak közös lehet."

MÁTÉ GÁBOR

Făt-Frumos din lacrimă (Bel-Enfant de la larme) conte éminescien — quelques remarques

„Rédigé” à Vienne, „dans une atmosphère assez défavorable à la concentration et à l’élaboration” (Perpessicius), *Făt-Fru-*

mos din lacrimă est publié dans la revue „Convorbiri literare”, IV, 17, le 1 novembre et IV, 18, le 15 novembre) en 1870, sans laisser aucune „trace dans les manuscrits” comme nous le dit le même Perpessicius. Il a été réédité dans divers volumes comportant la prose éminescienne, parmi lesquels: M. Eminescu, *Proză și versuri*, éditeur V. G. Morțun, Iași, 1890; M. Eminescu, *Opere complete, I. Literatură populară. Scrieri inedite* sous la direction d’Ilarie Chendi et de Nerva Hodoș, București, 1902; M. Eminescu *Povetiri* accompagnés d’une étude de E. Lovinescu, „Biblioteca clasicilor români”, Bucarest, Ancora (f. a.), M. Eminescu *Scrieri literare* commentés par D. Murărașu, Craiova, „Scrisul Românesc” (f. a.); M. Eminescu, *Opere*, édition soignée par le professeur Ion Crețu, Bucarest, Cultura Românească, 1938—1939; M. Eminescu, *Proză literară*, édition soignée par Eugen Simion et Flora Șuteu, avec une étude introductive de Eugen Simion; M. Eminescu, *Opere*, vol. VII, *Literatură populară*, édition critique soignée par Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, Bucarest, Editura Academiei R. P. R., 1963.

*
* *

Rédigé pendant la première année de ses études à Vienne et publié comme nous l’avons déjà dit en 1870 dans la revue „Convorbiri literare” (Entretiens littéraires), *Făt-Frumos din lacrimă* vient confirmer une fois de plus l’intérêt tout à fait exceptionnel accordé par Eminescu à la connaissance du peuple roumain et de ses créations spirituelles. Le premier de la série des contes écrits par le poète, *Făt-Frumos din lacrimă* représente à la fois la première oeuvre en prose de celui-ci. Comme George Munteanu l’a remarqué, et à juste titre, *Făt-Frumos din lacrimă* „a anticipé tout ce que le poète a créé dans ce domaine de sa création."

Le conte est recréé on pourrait le dire, d’une façon intégrale par Eminescu par la combinaison de trois types distincts qu’on peut retrouver dans le catalogue international d’Aarne-Thompson, numéros 313—314 et 400. D’autre part, le poète respecte le modèle, plus exactement, les modèles populaires qui l’ont inspiré. Il n’y a aucun doute qu’il a eu en vue des variantes populaires même s’il n’y fait aucune référence dans ses manuscrits. *Făt-Frumos din lacrimă* (Teofil Teahă, *Graiul din Valea Crișului Negru*, 1961, p. 187—190) peut et ne peut être considéré un prototype puisque la possibilité que le conte éminescien se fût folklorisé

plus tard n'est pas excluse. Les ressemblances entre le présumé modèle populaire et *Făt-Frumos din lacrimă* sont de toute façon évidentes (voir Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, Bucarest, E. P. I., 1965, p. 129—130), à partir de l'épisode de la naissance du héros et jusqu'à la „défaite” du Garde forestier, respectivement de Genar „à l'aide du cheval à sept coeurs” (*Ibid.*) Ce qui est relevant c'est que Eminescu même quand il prend la liberté de faire des modifications à l'intérieur du schéma épique traditionnel, il ne s'éloigne jamais décisevement, comme l'aurait dit Slavici, de „la pensée du peuple roumain”, en faisant preuve d'une extraordinaire connaissance de l'esprit de la création populaire et en gardant inaltérés „l'essence et la signification” du conte populaire. Respectant les structures et même les stratégies narratives de celui-ci tout comme les contours typologiques les plus revelants, la technique du dialogue, Eminescu se permet de leur donner souvent une teinte romantique (Eugen Simion). Mais l'invention eminescienne vise d'une manière encore plus profonde les autres dimensions du discours mythique, telle la création d'un cadre de nature féérique parsemé de tableaux d'une „grandeur” et d'une „beauté” fascinantes l'esquisse de certains portraits d'une troublante expressivité, tels qu'on ne les trouve pas dans le conte folklorique, et enfin, l'emploi massif de la description, moins caractéristique au modèle populaire. Le poète utilise partout des épithètes et des métaphores poétiques, se qui rend son style plus prégnant. Dans le conte populaire, par contre, l'économie des moyens stylistiques est un trait essentiel. Ici l'on insiste sur le rythme de la narration, sur le déroulement de l'action et la succession des épisodes. De toute façon, „l'empreinte” eminescienne qu'on peut partout déceler, enrichi énormément le conte de point de vue esthétique et littéraire, l'embellit jusqu'au sublime. Le créateur populaire est intéressé surtout par la réalisation d'autres fonctions, comme par exemple, celle d'initier ou de modeler. Eminescu respecte d'autre part les paradigmes du modèle populaire. Ainsi, *Făt-Frumos din lacrimă* débute par une formule initiale rattachée de la formule folklorique mais avec des accents méditatifs évidents et un plus clair placement temporel: „Dans les vieux temps, où les gens, tels qu'ils sont aujourd'hui, n'étaient que les germes de l'avenir, où Dieu marchait de ses pieds saints sur la terre ferme et déserte, il vivait un roi pensif et

maussade comme la nuit qui avait une femme jeune et souriante comme un jour ensoleillé. Il était en guerre avec son voisin depuis cinquante ans et il était triste puisqu'il n'avait „à qui légué sa haine”. Et un beau jour, de la larme de la Mère des douleurs, la reine devient enceinte et après neuf mois, de ce fait miraculeux „un enfant à la peau blanche comme le lait, aux cheveux blonds comme les rayons de la lune” vit le jour. C'est lui le Bel-Enfant de la larme qui, grandissant „pendant un mois autant que les autres pendant un an” quitte le foyer paternel pour aller lutter contre „les armées du roi, ennemi de son père.” Mais le chemin qui mène à la cour du roi voisin est un véritable voyage d'initiation aux mystères de ce monde-ci. Eminescu retient les données essentielles du portrait folklorique, mais il leur donne une teinte romantique. C'est pourquoi le Bel-Enfant est „généreux, vaillant, intelligent, fidèle en amour, mais d'autre part, mélancolique, sensible aux beautés de la nature”. (Eugen Simion). Il arrive enfin au palais du roi voisin, mais celui-ci est déjà mort. Il devient l'ami à la vie et à la mort du descendant du vieux roi ennemi et lui promet de sauver son royaume de la vieille sorcière. Et il le fait à l'aide de la fille de celle-ci, qui en fin de compte deviendra sa femme. Mais les péripéties n'en finissent pas encore, car le Bel-Enfant va enlever la fille de Genar, personnage qui „n'appartient pas à la typologie populaire” mais „semble être plutôt une fiction du narrateur” (Eugen Simion), mais qui, selon nous, ne s'écarte pas pourtant de la vision et des caractères de type folklorique. Après de nombreuses aventures le Bel-Enfant arrive au palais du roi, c'est-à-dire, de son ami. On fête deux noces: celles du roi et de la fille de Genar et les noces du Bel-Enfant et d'Ileana la reine. Quant aux noces du Bel-Enfant, elles ont été „belles et grandioses sans pareil au monde”. La formule finale est dans l'esprit de la formule populaire, mais avec de légères insertions typiquement eminesciennes qui rendent abstraites les énoncés et leur confèrent une profondeur philosophique: „Ils vécurent ensuite en paix et calme pendant de longues années heureuses et si c'était vrai ce qui dit le monde, que, pour les princes charmants le temps s'arrête, il se peut très bien qu'ils vivent aujourd'hui encore”.

Făt-Frumos din lacrimă est une oeuvre qui, partant du modèle populaire dont il garde inchangés les schémas épiques, reste

en même temps profondément éminescienne. Car, comme disait Eugen Simion (*Proza lui Eminescu*, București, E. P. L., 1964, p. 197) „la rédaction soignée du conte, la stylisation et l'élargissement du fantastique folklorique lui confèrent les attributs d'un ouvrage complet, original par la fantaisie et la façon hardie d'introduire, en partant de la structure du motif populaire, des métaphores et des visions propres à Eminescu.”

ION ȘEULEANU

Langue française, no 91, septembre 1991, Paris, Larousse, 124 p.

Le numéro 91 de la prestigieuse revue française de linguistique, intitulé *Prépositions, représentations, référence*, est centré sur la problématique, beaucoup plus complexe qu'elle ne paraît à première vue, des rapports entre la syntaxe des prépositions et les représentations sémantiques qu'elles permettent de construire à partir du lexique mobilisé dans tel ou tel contexte.

Les six articles réunis par A. M. Berthonneau et P. Cadiot portent sur *à*, *après*, *avant*, *avec*, *de*, *en*, *par*, *pendant*, *pour*, *sous*, *sur* en position postnominale ou postverbale. La démarche qu'ils entreprennent tient tantôt de l'étude monographique (J. J. Franckel et D. Lebaud, B. Bosredon et I. Tamba, D. Leeman), tantôt de l'étude contrastive: *à* et *avec*, *pour* et *pendant*, etc. (J. C. Anscombre, A. M. Berthonneau, P. Cadiot).

Les trois aspects qui polarisent l'intérêt des auteurs sont pour l'essentiel ceux qui ont fait l'objet des approches antérieures, désormais classiques, de G. Guillaume, G. Gengenheim, V. Brondal, B. Pottier, E. Spang-Hansen, C. Vandeloise, à savoir:

- invariance du fonctionnement et diversité des emplois
- apport du lexique, des prépositions et des prédéterminants à l'interprétation sémantique du syntagme
- rapports de celui-ci avec l'extralinguistique: effets de déréférenciation, de généricité, de typicité, etc.

En étudiant les conditions qui régissent l'alternance *à la hache/avec la hache*, P. Cadiot remarque que la préposition *à* sélectionne obligatoirement dans ce cas un nom sans prédéterminant ou avec article défini, tandis que la préposition *avec* ne comporte pas de telles restrictions distributionnelles, pouvant se combiner avec n'importe quel type de groupe nominal.

Les propriétés sémantiques du syntagme régi par *à*, qui réalise une détermination générique, conventionnelle et intrinsèque remettent en question l'interprétation traditionnelle de ce syntagme comme complément circonstanciel d'instrument.

Construit avec la préposition *avec*, l'instrumental apporte une information tout à fait nouvelle, alors que le déterminant introduit par *à* se situe plutôt dans un „continu référentiel” avec le verbe régissant, indiquant la manière dont se déroule le procès.

Cette hypothèse s'applique également aux syntagmes adverbiaux traditionnellement étiquetés de compléments circonstanciels de manière: *à plaisir* / *avec plaisir*, *à peine* / *avec peine*, *à la hâte avec trop de hâte*, *à regret* / *avec regret*, où la préposition incolore assigne au syntagme un statut de locution adverbiale, tandis que la préposition sémantique construit une image concrète sans porter atteinte à l'autonomie référentielle de son régime.

La démarche explicative de P. Cadiot s'inscrit dans le programme d'une linguistique „cognitive”, qui distingue nettement le sens du référent. La construction d'un certain type de représentation sémantique conditionne le procès de référenciation de l'énoncé, produisant des effets de déréférenciation, de généricité, de typicité.

Les prépositions concourent donc à „filtrer les relations qu'un énoncé peut établir avec la réalité extralinguistique” (*Présentation*, p. 4).

B. I. Bosredon et I. Tamba se proposent de montrer, à partir de l'analyse des composés sous-classifiants *verre à pied* ou *moule à gaufres*, que la composition nominale mobilise des éléments et des procédés d'assemblage spécifiques relevant d'un niveau d'organisation autonome par rapport à celui que représente la syntaxe de la phrase.

La préposition, nommée ici „interfomant” remplit une fonction sémantique approximable dans les termes suivants: elle rattache un formant F_2 de telle sorte que F_1 indique une sous-classe de F_1 se caractérisant soit par une finalité spécifique, (*verre à vin*), soit par une propriété spécifique (*bateau à vapeur*).

Dans la minutieuse étude qu'ils entreprennent sur *en*, préposition et pré-verbe, J. J. Franckel et D. Lebaud confirment par une rigoureuse analyse sémantique des diverses constructions avec *en* (soudées ou non) une hypothèse formulée déjà par G.

Guillaume, à savoir qu'un complément régi par *en* assume, à l'égard de son déterminé, la fonction qualifiante d'un adjectif ou d'un adverbe de manière.

Les auteurs établissent plusieurs „classes d'emploi", suivant la nature sémantique des termes impliqués dans la relation :

— termes qui situent dans l'espace ou dans le temps (*en ville, en mer, en France, en 1901, en ce temps-là, etc.*)

— termes introduisant une note aspectuelle (*en cours, en train de, en voie de, en évolution, en progression, etc.*)

— termes qui marquent, au niveau du discours, le passage du subjectif au factuel (*en fait, en réalité, en effet, etc.*)

— termes désignant la matière ou la couleur (*en laine, en rouge, etc.*)

— termes dénotant une virtualité (*en herbe, en puissance, etc.*)

Ces diverses configurations où la préposition *en* prend différentes valeurs (aspect actualisé, centrage, fonction intrinsèque) en fonction du contexte mais gravitant autour d'un noyau fixe de sens, présentent un certain intérêt pour l'analyse contrastive :

— si *en ville, en forêt, en plein désert* se traduisent en roumain par *în oraş, în pădure, în plin deşert*

— *être en classe | en conférence | en prison* correspondent à *a fi la ore | la şedinţă | la închisoare*

— *en bois, en laine, en or* se traduisent par *din lemn, din lână, din aur, etc.*

— alors que *être en beauté | en colère | en sueur* ont plutôt en roumain des équivalents adjectivaux : *a fi frumoş, a fi furios | transpirat, etc.*

Les auteurs concluent que la spécificité de *en* réside dans le mode d'articulation particulier qu'il établit entre un „situateur" et un „spécificateur" liés l'un à l'autre d'une manière nécessaire pour fonder une „occurrence complexe qui est à la fois circonstancielle par son ancrage spatio-temporel et typique par sa détermination qualitative" (p. 75).

Enfin, l'étude de D. Leeman sur les soi-disants compléments de cause du genre *hurler de rage, rougir de honte* conduit à une série de constatations des plus intéressantes.

— La préposition de spécifie une certaine catégorie de déterminants verbaux, qui se détachent nettement des autres compléments de cause tels que *par amour* ou *pour raison de santé*.

— Les syntagmes de Nom se divisent, selon leurs propriétés syntaxiques et sémantiques en trois groupes : des syntagmes où de Nom n'est ni supprimable ni déplaçable, sa relation avec le déterminé étant particulièrement étroite (*brûler d'amour*), des syntagmes où de Nom est supprimable mais difficile à déplacer, son autonomie étant donc relative (type *crier d'excitation*) et des syntagmes où de Nom est supprimable autant que déplaçable grâce à son autonomie sémantique, cas où il suscite effectivement une interprétation causale (type *de peur, Max est parti*).

Les six articles réunis dans le présent numéro, dont nous avons retenu quatre pour notre compte-rendu, suscitent une réflexion particulièrement féconde sur un problème central de la linguistique mais qu'on n'avait jamais posé jusqu'ici dans ces termes : rôle des prépositions et des prédéterminants dans les mécanismes de traitement (analytique ou synthétique) de la représentation mentale et, par là, dans les procédures de découpage référentiel (saisie continue ou discontinue du référent, déréférentialisation et autonomisation, transfert métaphorique et mise en parallèle des propriétés).

Les auteurs apportent, par la nouveauté de leur démarche explicative, par la pertinence et la finesse de leurs analyses, une contribution du premier ordre à l'étude des prépositions et, dans la foulée, à l'éclucidation des rapports entre syntaxe, sémantique et pragmatique.

LIGIA-STELA FLOREA

LIBRI

Liana Pop *Le roumain avec ou sans professeur. Romanian with or without a teacher.* Cluj, Echinox, 1991, 300p.

La collection „Studium” de la Maison d'édition ECHINOX de Cluj répond aux intentions de la coordonnatrice, Mme Liana Pop, de mettre à la disposition des personnes intéressées des outils absolument nécessaires dans l'apprentissage rapide et efficace: manuels, grammaires, dictionnaires, encyclopédies.

Nom connu aux enseignants du roumain langue étrangère, Mme Liana Pop est d'ailleurs l'auteur de plusieurs manuels dans le domaine. Pour des raisons objectives — tirage réduit et public strictement spécialisé auquel ils s'adressaient — ces livres ont eu une circulation restreinte. Plusieurs spécialistes se sont pour autant prononcés à leur sujet pour en apprécier la valeur.

Le manuel que nous présentons ici — **LE ROUMAIN AVEC OU SANS PROFESSEUR** — met à profit l'expérience acquise par l'auteur lors de ses publications antérieures, arrivant à dépasser les barrières susmentionnées.

Conçu comme un cours pratique à l'intention des débutants, le manuel s'adresse aux étudiants étrangers qui apprennent le roumain dans les universités roumaines ou d'ailleurs; pour ce cas, le rôle du professeur se fait évident. Le manuel peut en égale mesure être utilisé sans professeur par un public large et diversifié, comme guide pratique pour l'acquisition des structures usuelles et du vocabulaire roumain minimal nécessaire dans des situations concrètes de communication. Les équivalences en français et en anglais rendent possible l'approche directe, sans professeur.

Le manuel s'ouvre sur une très condensée leçon de phonétique, suivie de 32 autres leçons, conçues d'après un schéma rigoureusement observé et bien mis en page: sur la page de gauche se trouvent présentées des structures discursives typiques au roumain et de courts textes, avec, en parallèle, le vocabulaire utilisé traduit en français et en anglais. Par l'intermédiaire d'un métajeu minimal — traduit lui aussi en français et en anglais — sont introduits, sur la page de droite, des problèmes de grammaire,

suivis, eux, d'exercices parfaitement adaptés aux problèmes en question et très variés comme forme.

Le volet destiné aux textes supplémentaires — pris dans la littérature populaire, les écrivains roumains les plus représentatifs et la presse actuelle — peut être regardé comme un test permettant à l'apprenant le passage vers un autre niveau d'approche de la langue. Très utile pour l'éclaircissement de certaines questions morphologiques semble le schéma (accompagné d'un index) de la problématique grammaticale contenue dans le livre. La clé des exercices s'inscrit dans la même sphère de l'utile et du systématique, aidant au contrôle des connaissances et offrant en même temps l'image complète des paradigmes grammaticaux les plus importants, qui n'ont pas bénéficié de suffisamment de place dans les leçons proprement dites.

Le dictionnaire final, quant à lui, systématise par ordre alphabétique le lexique des 32 leçons, sans pour autant enregistrer les mots qui apparaissent dans les lectures proposées en fin de livre. Cet inconvénient demanderait un remaniement lors de la prochaine édition, tout comme le manque de l'accent, certaines inconséquences de la traduction ou encore les inhérentes fautes d'imprimerie ou autres. Une nouvelle parution s'avère absolument nécessaire, vu que l'actuelle, que nous essayons de présenter ici, est déjà épuisée.

Comme éléments plaidant en faveur du manuel, nous devons en mentionner d'autres, nullement négligeables: la conception moderne du livre, l'exécution graphique de l'illustration suggestive et très inspirée. Qui font tous du manuel de Mme Liana Pop une méthode agréable et efficace. En plus, l'auteur nous la propose comme le premier d'une série de manuels de langue qui se veut homogène. Telle qu'elle s'annonce, la série semble prometteuse...

VICTORIA MOLDOVAN

Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch, textes réunis par Marianne Lederer, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1990.

Le monde est une totalité de parties qui communiquent entre elles. Mais en même temps chaque composante est autarchique; elle a sa propre civilisation matérielle, sa culture et un support spécifique l'aidant à penser la réalité: sa propre langue. Une fois rendue possible la conquête de l'espace, les individus commencent à bouger, à migrer, à établir des contacts en dehors de leur civilisation. Depuis toujours on a été obligé à communiquer au-delà des limites de la langue maternelle. Et c'est depuis toujours que l'on a attesté la réussite de cette démarche interlinguistique. Réussite possible grâce à une voie intermédiaire: la traduction-pont entre langues, entre cultures, entre mondes.

Les années '70 connaissent un nouvel essor de la traductologie par les études de Danica Seleskovitch — fondatrice de la théorie interprétative de la traduction ou, tout court, de la théorie du sens. Dès 1968 elle avait précisé les étapes du processus traductologique: compréhension, déverbalisation du compris et réexpression avec les moyens de la langue-cible. Cette théorie, qui est un pas géant dans l'évolution de la traductologie (par son incontestable adéquation à la traduction pratique — orale et écrite —), a rassemblé autour de Danica Seleskovitch une pléiade de jeunes venus de tous les horizons géographiques et linguistiques, qui se sont engagés dans la voie esquissée, en y apportant chacun son expérience et sa contribution propre.

Les „*Études traductologiques*” prouvent le vaste champ d'application de la théorie interprétative de la traduction. On conclut qu'elle convient à toutes les paires de langues, y compris le langage des signes. Elle déplace l'accent des langues vers les partenaires de la communication et enregistre des progrès dans le traitement du dilemme de la fidélité et dans la didactique de la traduction et de l'interprétation professionnelles. Marianne Lederer — professeur à l'Université Paris III (ÉSIT) — réunit ces études en hommage à la fondatrice de la nouvelle théorie de la traduction, présentant en même temps une bibliographie complète (sur quelques pages) de Danica Seleskovitch. Il est intéressant de remarquer la grande proportion de non-Français parmi ceux qui mettent leurs signatures au renforcement de cette théorie et la grande diversité de leur provenance: 19 auteurs d'études, de régions très dispersées: Ottawa, Barcelone, Séoul, Pékin, Alep, Salford, Montréal, Caracas, Khartoum et bien entendu la France.

Bien que beaucoup posent des problèmes généraux, il y en a pas mal à illustrer concrètement la validité de la théorie interprétative pour des cultures et des langues aussi éloignées du français que le coréen et le chinois (Jung Wha CHOI, „Spécificité de la langue coréenne et interprétation”, He Ping ZHAO, „La théorie interprétative appliquée au chinois”). Parmi les chercheurs confirmés qui ont tenu à participer à cet hommage, M. Pergnier démontre brillamment „l'ambiguïté de la notion d'ambiguïté”, opérant une dissociation nette entre étude de la langue et étude de la parole. Tandis que F. Israël élimine l'idée de l'intraduisibilité des œuvres littéraires (cette intraduisibilité ayant été entraînée par le principe du primat de la forme — il démontre que la forme n'est pas une fin en soi, mais un „moyen (...) de construire le sens et de produire l'effet” —), C. Thiéry — chef du Service de l'Interprétation au Ministère des Affaires Étrangères à Paris — réalise un plaidoyer pour la reconnaissance de l'importance du rôle de l'interprète au plus haut niveau.

Le rapport entre le sens et la forme est une fois de plus établi par Jean Delisle („Le froment du sens, la paille des mots”). Trois autres études (A. Hurtado Albir, C. Donovan, F. Herbulot) traitent du problème délicat de la fidélité en traduction et en interprétation: une fidélité au vouloir dire de l'auteur, aux moyens d'expression de la langue d'arrivée et au lecteur de la traduction, qui doit comprendre ce qu'a compris le destinataire de l'original. F. Herbulot illustre le dilemme où se trouve parfois le traducteur lorsqu'il doit réconcilier la responsabilité qu'il ressent vis-à-vis de l'auteur et celle qu'il assume vis-à-vis de son propre lecteur. Si l'on avait établi comme déontologie de travail du traducteur le principe „être et savoir disparaître” (J.-R. Ladmiral *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, 1988), F. Herbulot conclut — dans la ligne de la théorie interprétative — que l'intervention du traducteur ne peut être invisible. P. Séro Guillaume (Institut National des Jeunes Sourds de Paris) élargit la théorie interprétative à „la langue des signes”. Il postule que les sourds n'ont pas inventé un système distinct, mais ont „porté à un degré d'efficacité incomparable les éléments (paralinguistiques) présents dans toute communication humaine”.

Expressions figées, linguistique du texte, didactique de la traduction technique, plaidoyer pour un éveil précoce des enfants aux

langues étrangères (pour éviter plus tard l'attachement excessif des traducteurs aux formes de la langue maternelle), mésaventures d'une diplômée d'Esit qui, de retour dans son pays, se heurte à des difficultés quasi insurmontables en traduction, voilà la richesse des „variations" qui honorent toutes la fondatrice de ce „thème": la théorie interprétative de la traduction.

MANUELA CHEȘCHIEȘ

Annie Monnerie *Le français au présent. Grammaire. Français langue étrangère*, Alliance Française, Didier, Hatier, Paris 1987, 312p.

Enfin une grammaire donnant envie non pas de la *consulter*, mais de la *lire*. Une grammaire pour tous, une grammaire vive, une grammaire pleine d'esprit, si cela peut exister... On croyait le contraire, à savoir que les grammaires ne sont en général que des livres plats, sans fantaisie, non-attractifs et même ennuyeux...

En bien, Annie Monnerie nous prouve l'inverse, sur 312 pages qui promènent les lecteurs, presque à leur insu, dans la problématique grammaticale: par des publicités amusantes, par des séquences de bande dessinée et par des poésies faciles et agréables de J. Prévert, M. Carême, J. Tardieu, J. Charpentreau, J. Moreau et d'autres. Le tout suivi d'explications et de remarques pratiques, et non moins de synthèses répondant à un besoin réel de vue d'ensemble.

Cette grammaire nullement étouffante — elles le sont, d'habitude — laisse le lecteur respirer à son aise entre les règles (rédigées le plus simplement possible), les exemples pris à la langue de tous les jours et qui plaisent, pour lui offrir, après chaque problème ainsi „déployé", des tableaux résumatifs où tout „se voit" en un seul coup d'oeil.

Le choix de la matière va vers les questions censées poser des problèmes à l'apprenant, tels l'emploi des formes fortes des pronoms personnels et des adverbiaux *en* et *y*, les oppositions *celça*; *ça/il/le*; *c'est/il est*, l'expression du temps ou du lieu etc. etc. L'accès à de tels problèmes est facilité par une présentation ingénieuse, par une mise en page très aérée et par un métalangage largement vulgarisé.

Evidemment, ce type de métalangage peut facilement prêter à confusion. L'auteur en est conscient et fait de son mieux, sans pour autant échapper à quelques ambiguïtés dans la formulation ou à des simpli-

fications déroutantes (comme quand elle réduit la fonction de soulignant des pronoms forts aux cas sujets — p. 77; ou dans les exemples montrant que ces formes mettent en relief un autre pronom, par ex.: „Moi, je n'aime que moi". — ???; ou encore pour ce que l'auteur appelle fonctions d'introducteur de réponse et de coordination). Quelques petites fautes — (V. à moins que et à moins de mal placés dans le tableau à la p. 185 ou *lentement*, de même, à la p. 224) demandent à être „réparées". Quelques mises au point seraient encore bienvenues, pour les oppositions *participe présent*/*gérondif*, *en/dans*, la comparaison irrégulière, tout comme le choix des caractères typographiques (p. 78 avec *aussi*, *non plus*; p. 145 *partir pour*, par ex.).

Avec sa formule relâchée et attractive, Annie Monnerie sort de la tradition et donne envie d'être *lue*. J'aime croire qu'elle a fait entrer son livre dans beaucoup de maisons, réfractaires auparavant à la rigidité consacrée des grammaires. A Cluj, vous le trouvez à la Faculté des Lettres, à la Bibliothèque du Lectorat de Français...

LIANA POP

José M^a Folgar de la Calle (coordinador), María Dolores Gómez María Jesús Pérez, María H. Requero, *Gramática española para extranjeros*, 2^a ed. corregida y aumentada, Cursos para extranjeros, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, 1-a Reimpresión, 1992, 198 p.

Lucrarea de față are în vedere nivelul mediu al învățării limbii spaniole. Autorii au realizat-o ținând cont de experiența dobândită ca profesori la cursurile de vară ale Universității din Santiago de Compostela.

Cuprinzând 17 capitole, cartea tratează probleme de fonetică, ortografie și în special morfologie. Fiecare capitol conține o prezentare teoretică cu exemple, urmată de o serie de exerciții prin care se reiau problemele explicate în prima parte. Ne aflăm în fața unei gramatici practice, adecvate înțelegerii particularităților limbii spaniole de către străini. Sunt selectate problemele de bază, cele cu dificultăți, făcându-se referiri chiar la diferențele de receptare pe grupe de vorbitori, la greșelile mai frecvent posibile într-un caz sau altul. Sunt prezentate erorile evitabile, insistându-se, prin exerciții, asupra problemelor dificile.

Fiecare capitol este echilibrat în privința problemelor teoretice prezentate și

exersate, preferindu-se succesiunea unei probleme mai ample în câteva capitole. Se are în vedere înțelegerea și aplicarea în pași mici a fiecărei noi categorii gramaticale. Astfel, verbul ocupă 7 din cele 17 capitole ale cărții, iar prepoziția 2.

Explicațiile gramaticale sînt simple, pe cît posibil însoțite de tabele și scheme și, în mod obligatoriu, exemplificate. În exerciții ca și în exemple se utilizează un lexic elementar, care să nu ridice dificultăți suplimentare și să sprijine înțelegerea și asimilarea problemelor prezentate. Se exersează structuri cît mai frecvente în exprimarea cotidiană. Exercițiile care propun înlocuirea infinitivelor cu diferite moduri și timpuri verbale sau cele care pretind completarea spațiilor libere cu prepoziții selectează în acest scop și texte literare, asigurînd, astfel, și un contact cu acest registru stilistic ca și o utilă introducere în spațiul literaturii spaniole. Alături de exercițiile de substituție sau completare sînt frecvente cele de transformare, de utilizare creativă a noilor noțiuni explicate sau de trecere în stil indirect a unor dialoguri.

Ultima parte a lucrării intitulată *Appendice* constituie un compendiu al unor probleme de bază ale cărții, sintetizate în tabele și liste cu scurte comentarii, acolo unde se cere și în câteva cazuri și cu exerciții.

Cele opt appendice cuprind fenomene fonetice speciale prezente fie în regiuni întinse ale Spaniei, fie în toată America hispanică, fie tendințe ale limbii vorbite în general. Sînt prezentate apoi, în tabele, cele trei conjugări ale verbelor regulate, urmate de *haber*, *ser*, *estar*, cu explicații necesare privind uzul acestora. Urmează indicativul și subjonctivul verbelor neregulate, cu listele celor mai uzuale verbe însoțite și de exerciții. În continuare sînt prezentate verbe foarte frecvente cu diverse neregularități în conjugare, o listă de perifraze verbale exemplificate și verbele pronominale cu un scurt comentariu al utilizării lor.

O cheie a exercițiilor era binevenită pentru cel ce își propune să utilizeze singur cartea de față, deși claritatea explicării problemelor reluate în exerciții presupune rezolvarea lor fără dificultăți.

Ne aflăm în fața unui model de gramatică destinată cursurilor pentru străini, de o eficiență indiscutabilă.

ILEANA MUREȘANU

Catherine Barnoud, Evelyne Sirejols, *Entraînez-vous. Grammaire. Exercices niveau débutant*. Clé International, 1991, Paris, 144 p.

Între numeroasele materiale didactice destinate învățării francezei ca limbă străină, *Entraînez-vous...* se impune prin rigoarea științifică a organizării materialului, accesibilitatea și atractivitatea exercițiilor, eficiența parcurgerii sale sistematice.

Prezentat de autoare drept un caiet destinat debutanților sau falșilor debutanți pentru refolosirea și fixarea structurilor gramaticale deja studiate, acesta cuprinde exerciții care să permită fixarea noțiunilor morfologice și elementelor lexicale prin utilizarea structurilor proprii comunicării.

Cele 15 capitole în care e structurat materialul lucrării valorifică metodele actuale de predare, îmbinînd necesitățile lingvistice ale comunicării cotidiene cu progresia gramaticală. Problema de gramatică dezvoltată în fiecare capitol e fixată, în deschidere, printr-un proverb sau dicton și este sintetizată la sfîrșitul capitolului într-un „bilanț” conceput mai divers și mai suplu decît restul exercițiilor. Spre exemplu, capitolul V, *Negația*, începe prin binecunoscutul „Il n'y a pas de fumée sans feu”, iar bilanțul îl constituie prezentarea portretului lui *Jean qui rit*, solicitîndu-se studentului alcătuirea portretului lui *Jean qui pleure*.

Destinat studenților din primii doi ani, caietul cuprinde exerciții accesibile cu enunțuri scurte, dar apropiate de exprimarea cotidiană, autentică. Sînt valorificate situațiile de comunicare reală și se are în vedere introducerea elementelor de civilizație franceză contemporană. Exercițiile sînt însoțite de exemple și se compun, în general, din 10 fraze, pentru a simplifica, astfel, evaluarea cunoștințelor. Fiecare aspect gramatical se reia într-o varietate de exerciții de dificultate progresivă și cu o tipologie binecunoscută: exerciții de completat spațiile libere de selecție a termenului adecvat cu soluții multiple, de transformare și de punere în relație. Se evită exersarea doar a automatismelor, fiecare activitate propusă solicitînd o reflectare asupra enunțului, atît din punct de vedere sintactic cît și semantic. În privința fixării timpurilor verbale se are în vedere nu numai însușirea formării lor cît, în special, folosirea și înțelegerea valorii lor.

Lucrarea poate fi folosită atît în activitatea dirijată la clasă cît și în învățarea independentă, beneficiînd de un capitol

intitulat *Corrigés*, unde fiecare exercițiu are prezentată soluția sau variantele posibile.

Indexul permite accesul rapid la orice problemă gramaticală nedetaliată în sumar.

Parcursul întregului material asigură studentului o bună stăpânire a limbii, o perfecționare a competenței sale lingvistice, a competenței de comunicare în limba franceză.

Antrenamentul gramatical propus devine cu adevărat... antrenant.

ILEANA MUREȘANU

Anuarul Arhivei de folclor, VIII—XI. (1987—1990), Ed. Academiei Române, 1991, p. 376.

Editarea *Anuarului* a devenit — așa cum se sugerează în Prefață — un act interior necesar pentru fideli săi colaboratori, conștienți de implicațiile adânci pe care le presupune această repetare a „gestului primordial” al întemeietorului Arhivei clujene — Ion Mușlea — cel care a inițiat și publicat vechiul *Anuar al Arhivei de Folclor* în perioada 1932—1945. De altfel, orientarea noii serii trădează nevoia intimă a refacerii periodice a legăturii cu marile spirite ce s-au dedicat cercetării culturii populare. Respectarea unei tradiții nu constituie însă singura „justificare” a apariției noului tom. Cultura populară, definită, în termeni elia-dești, de domnul prof. dr. Dumitru Pop, ca un posibil spațiu re-generator pentru omul modern însingurat și înstrăinat de condiția sa originară — spațiu ce păstrează încă „autenticul și universalul, general-umanul în simplitatea lor originară” (s.a. D.P., pp. 13—14) — se oferă mereu unor lecturi variate revendicându-și prin complexele probleme virtual-înglobate, statutul unui inepuizabil subiect de cercetare.

Cît de necesară este re-vitalizarea acestei discipline științifice, printr-o abordare „complexă, și, pe cît posibil, completă a fenomenului folcloric” (p. 8) o demonstrează studiul domnului Ion Șeuleanu, sugestiv intitulat *Deschideri metodologice în cercetarea literaturii și culturii orale*, semnalînd noile tendințe în folcloristica americană, axată, în principal, pe o linie interdisciplinară, și îndemnînd la asumarea mai curajoasă a aplicării în practică a acestor principii teoretice moderne, ce aduc o radicală schimbare de viziune asupra folclorului privit nu ca „dat”, ci ca „performanță”, ca „infinită procesualitate” (p. 82).

Într-o epocă marcată de teoria comunicării, etnologia nu se poate sustrage acestui

dialog permanent cu antropologia, sociologia, disciplinele, lingvistice etc., studii selectate reflectînd efortul sincronizării cu direcțiile ariei științifice mondiale.

Frecvențele trimiterii la opera lui Mircea Eliade, cel care a adus „o contribuție esențială la definirea omului” (Ioana Bot), sînt edificatoare în acest sens.

De altfel, într-un documentat studiu al domnului Gh. Pavelescu, organizat cronologic, ne sînt „restituite” ideile fundamentale ale viziunii elia-dești, iar Ioana Bot ne „redă” — într-o excelentă traducere după *History of Religions and „Popular” Cultures* — un text exemplar avînd drept premisă demonstrarea „importanței etnologiei și folclorului european pentru o mai adecvată evaluare a istoriei religioase a Europei” (p. 39).

Posibilitatea adoptării cu succes a unor modele lingvistice ca tehnică o relevă convingător domnul M. Coman în „observațiile” privind „constituirea discursului mitologic”, dezvăluind cititorului pasiunea și efortul de continuă adîncire a ceea ce a devenit un veritabil sistem de lucru în folcloristica noastră. Considerînd universal mitologiei populare ca „text omogen”, se ajunge la întocmirea unui tabel sinoptic al corelărilor semnelor din bestiarul mitologic — comentat critic de autorul conștient de carențele inerente unui astfel de sistem adoptat — cu intenția, explicit formulată, de a înțelege structura intimă a gândirii mitologice.

Mult controversata problemă a istoricității epicii populare, pretextul celebrei polemici dintre D. Caracostea și P. Caraman, e reluată în studiul domnului Iordan Datcu, printr-o valoroasă contribuție documentară. Aceeași chestiune a istoricității, tratată dintr-un alt punct de vedere — acela al implicațiilor politicii în istoria folclorului — reapare în studiul *Istorie și Folclor* de D. Pop.

O altă direcție a cercetării, prin care se urmărește „sincronizarea demersurilor noastre cu cele ale lumii științifice”, se conturează în studiul *Un corpus al basmelor românești despre animale* de Ion Cuceu și Maria Cuceu. Evidențiînd marea însemnată a clasificării și tipologizării pentru cercetarea instituționalizată a folclorului, studiul pare o treaptă în elaborarea unui necesar instrument de lucru.

Gabriella Vöö oferă o expunere, orientată diacronic, asupra basmului maghiar, comparînd basmul contemporan — supus unor procese de „veridicizare și comicizare a elementelor fantastice” (p. 135) sub impac-

tul gândirii raționale a omului contemporanei-tății — cu basmul tradițional și demons-trînd astfel, receptivitate față de intențiile marelui Ovidiu Birlea în acest capitol.

Nu lipsesc nici contribuțiile de istoria folcloristicii. Domnul Almási István îi atri-buie lui Béla Vikár rolul de promotor al metodei științifice de culegere a folclorului muzical. O corectare și o completare a apre-cierilor referitoare la enigmatică figură a fol-cloristului I. C. Hintz-Hintescu o realizează, cu pasiunea specifică descifrării misterele unei existențe, doamna H. Markel și domnul V. Florea, care înlătură unele din erorile sau ezităările legate de biografia și activita-tea editorială a acestuia.

Un tablou al activității de cercetare a culturii populare în cadrul Institutului Social Banat-Crișana îl oferă sociologii A. Negru și E. Pop.

Rubrica *Sistematică. Tipologică* reține lucrările doamnelor L. Iștoc, *Tipuri melo-dice de bocet din Transilvania*, și Ilona Szé-nik, *Tipuri melodice în bocetele maghiare din România*, accesibile în primul rînd muzi-cologilor.

Notele și Recenziile sînt și ele o dovadă elocventă a deschiderii programatice a pub-

licației clujene față de lumea științifică, constituindu-se într-o sursă densă, de-a drep-tul debordantă, de informație. Racordarea la pulsul activității științifice contemporane se face prin consemnarea unor apariții edi-toriale în străinătate, mai greu accesibile sau chiar inaccesibile cititorului român, prin schițarea profilului tematic al unor reviste sau publicații seriale sau prin referiri la acti-vitatea științifică a unor instituții de specia-litate străine.

Ar fi imposibil de reținut aici toate aspectele ce pot fi descoperite în paginile acestor interesante rubrici, ce s-au bucurat în mai multe rînduri de aprecieri deosebite, reprezentarea lor numerică — 20 de note și 49 de recenzii — spunînd prea puțin despre cantitatea și calitatea informației incluse aici.

Noul tom al *Anuarului*, reunind con-tribuții substanțiale într-un adevărat „schimb de idei” (pagina 9), demonstrează că folclo-rul e în același timp „pasiune” și „știință”, că harnicul colectiv al institutului clujean continuă o strălucită tradiție științifică.

ELENA PLATON

În cel de al XXXVII-lea an (1992) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în următoarele serii:

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

In the XXXVII-th year of its publication (1992) *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)
- orthodox theology (semesterily)

Dans sa XXXVII-e année (1992) *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-pedagogie (semestriellement)
- sciences économiques (semestriellement)
- sciences juridiques (semestriellement)
- histoire (semestriellement)
- philologie (trimestriellement)
- théologie orthodoxe (semestriellement)

43 871

Lei 400