ANALELE UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIŞOARA. SERIA ŞTIINȚE FILOLOGICE

LI - LII / 2013 - 2014

ANNALS OF THE WEST UNIVERSITY OF TIMIŞOARA. PHILOLOGICAL STUDIES SERIES

Editura Universității de Vest din Timişoara

COLEGIUL DE REDACŢIE

Redactor-şef: Conf. dr. Claudiu T. **ARIEŞAN**
Redactor-şef adjunct: Lect. dr. George Bogdan **ŢÂRA**
Secretar general de redacţie: Lect. dr. Dumitru **TUCAN**
Secretari de redacţie: Conf. dr. Luminiţa **VLEJA,** Conf. dr. Valy **CEIA**, Lect. dr. Laura **CHEIE**, Lect. dr. Adina **CHIRILĂ**, Lect. dr. Ana-Maria **POP**, Lect. dr. Eugenia-Mira **TĂNASE,** Lect. dr. Irina D. **MĂDROANE**, Asist. dr. Iulia **COSMA**

MEMBRI:

Prof. dr. Andrei **AVRAM –** Universitatea din Bucureşti
Prof. dr. Adriana **BABEŢI –** Universitatea de Vest din Timişoara
Conf. dr. Mirela I. **BORCHIN –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Pia **BRÎNZEU –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Jenny **BRUMME –** Universitatea Pompeu Fabra din Barcelona
Conf. dr. Simona **CONSTANTINOVICI –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Liviu **FRANGA –** Universitatea din Bucureşti
Prof. dr. Vasile **FRĂŢILĂ** - Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. José Manuel **GONZÁLEZ CALVO –** Universitatea din Extremadura, Badajos
Prof. dr. Otilia **HEDEŞAN –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Maria **ILIESCU** – Universitatea din Trento, *doctor honoris causa* al Universităţii de Vest din Timişoara
Prof. dr. Petrea **LINDENBAUER –** Institutul de Studii Romanice, Universitatea din Viena
Prof. dr. Georgiana **LUNGU BADEA –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Bruno **MAZZONI** – Universitatea din Pisa, *doctor honoris causa* al Universităţii de Vest din Timişoara
Prof. dr. Michael **METZELTIN –** Institutul de Studii Romanice, Universitatea din Viena, *doctor honoris causa* al Universităţii de Vest din Timişoara
Prof. dr. Mircea **MIHĂIEŞ –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Dan **NEGRESCU –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Alexandru **NICULESCU** – Universitatea din Udine, *doctor honoris causa* al Universităţii de Vest din Timişoara
Prof. dr. Roxana **NUBERT –** Universitatea de Vest din Timişoara
Conf. dr. Dana **PERCEC –** Universitatea de Vest din Timişoara
Prof. dr. Marcel **POP-CORNIŞ –** Universitatea Virginia Commonwealth
Prof. dr. Slobodan **REMETIĆ** – Universitatea din Niş
Prof. dr. Jean-Marie **SCHAEFFER –** Şcoala de Înalte Studii în Ştiinţele Sociale din Paris

Adresa redacţiei:
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIŞOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE
Bulevardul Vasile Pârvan nr. 4, 300223-Timişoara
ROMÂNIA
http://www.litere.uvt.ro/vechi/stiintefilologice/index.htm
anale_seriaphilologica@litere.uvt.ro

CUPRINS

STUDII DE LINGVISTICĂ ŞI DIDACTICĂ

Florina BĂCILĂ, *Probleme ale omonimiei gramaticale: elementul predicativ suplimentar* 13

Raluca Arianna VÎLCEANU, *Scurtă privire asupra infinitivului în limba română actuală* 19

Gabriela ŞERBAN, *Sufixul diminutival -uţ/-uţă în limba română*..... 27

Diana BOC-SÎNMĂRGHIŢAN, Pe râpi – *o abordare semantică a toponimelor văilor Bistra şi Sebeş ce descriu adânciturile de teren* 33

Lucian MICLĂUŞ, *Terminologia religioasă în dialectul istroromân. Timpurile liturgice* ... 41

Daniela GHELTOFAN, *Conceptualizarea antonimică – modalitate de structurare discursivă* 53

Doina BUTIURCA, Cântarea Cântărilor - *discurs alegoric şi imaginar religios* 63

Aura MOCANU, *Contribuţia Diaconului Coresi la dezvoltarea limbii române literare în opinia lui Ion Gheţie (1930-2004)*..... 71

Maria SUBI, *Adjectivul* niger *în opera vergiliană*..... 81

Iulia COSMA, *Referiri, menţiuni şi opinii traductiv-pretraductologice în* Convivio *al lui Dante* 89

Daniela KOHN, Tabellarium *sau valoarea sintezei în predarea limbilor străine. Un studiu comparativ român-german*..... 101

Cristina VARGA, *Didactique des langues modernes et du roumain langue étrangère dans l'enseignement supérieur. Harmonisation avec la politique linguistique européenne* 111

STUDII LITERARE ŞI CULTURALE

Dumitru TUCAN, *Începuturile teoretizării ideii de literatură: Platon – o privire sceptică aruncată „poeziei"*..... 121

Gabriela TUCAN, *O perspectivă cognitivă asupra studiilor literare (II)* 129

Radu Pavel GHEO, *Parcursul românesc al lui Andrei Codrescu* 137

Kory Beate PETRA, *„Sklavensprache“ in der Lyrik der Aktionsgruppe Banat als Notwendigkeit und Herausforderung* 145

Roxana NUBERT, Ana-Maria DASCĂLU, *Pendler Zwischen Literatur Und Politik: Richard Wagner – Mit Besonderer Berücksichtigung Seiner Romane* 161

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, *Boală şi miracol în poezia tânără contemporană* 171

Dana Nicoleta POPESCU, *Paul Eugen Banciu: înfruntare și singurătate* 179

Sanda-Valeria MORARU, *La actividad de los intelectuales rumanos exiliados en España (1944-1989)* 187

Elisa Moriano MORALES, *La Herencia del Artículo de Costumbres en la Novela de Emilia Pardo Bazán: Pascual López, Autobiografía de un Estudiante de Medicina y La Tribuna* 193

Ramona MALIŢA, *Madame de Staël,* Réflexions sur le suicide. Notice sur Lady Jane Gray *(II)* 199

Paola DI MAURO, *Die Vielschichtige Beredsamkeit des Stummfilms. Ein Interpretationsversuch von Fritz Langs* Müden Tod (1921) 207

Maria VÂTCĂ, *Praznicul casei – un obicei din Valea Almăjului, jud. Caraş-Severin* 215

Gabriela RADU, *Original* vs. *tradiţional la Katakalon Kekaumenos* 223

Lucian ONIȚĂ, *Surse literare latine – model și pretext în operele lui Mozart* 229

RECENZII

G. IVĂNESCU, *Problemele capitale ale vechii române literare*, ediția a II-a revăzută, Îngrijirea textului, bibliografie, indici și notă asupra ediției de E. Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu, *Postfață* de E. Munteanu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2012, 436 p.
(Vasile D. Țâra) 235

Maria SUBI, *Sintaxa propoziției latine. Sintaxa cazurilor*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2009, 157 p.
(Valy Ceia) 237

CONTENTS

LINGUISTICS AND DIDACTICS

Florina BĂCILĂ, *The Problematics of Grammatical Homonymy: the Subject and Object Complements*..... 13

Raluca Arianna VÎLCEANU, *A Brief Analysis of the Infinitive in Contemporary Romanian Language*..... 19

Gabriela ŞERBAN, *The Diminutive Suffix* -uț / -uță *in the Romanian Language* 27

Diana BOC-SÎNMĂRGHIȚAN, Pe râpi – A Semantic Approach to Toponyms from the Bistra and Sebeș Valleys 33

Lucian MICLĂUȘ, *Religious Terminology in the Istro-Romanian Dialect: Liturgical Times* 41

Daniela GHELTOFAN, *Antonymic Conceptualization – A Model of Discursive Structuring* 53

Doina BUTIURCA, The Song of Songs - *Allegorical Discourse and Religious Imagery* 63

Aura MOCANU, *Coresi's Contribution to the Development of the Romanian Literary Language in Ion Gheție's Interpretation (1930-2004)* 71

Maria SUBI, *The Adjective* Niger *in Virgil's Work* 81

Iulia COSMA, *Pretranslation References, Mentions and Opinions in Dante's* Convivio..... 89

Daniela KOHN, *Grammar Tables or the Significance of Synthesis in Teaching Foreign Languages. A Comparative Study (Romanian – German)*..... 101

Cristina VARGA, *Romanian as a Foreign Language and the Common European Framework of Reference*..... 111

CULTURAL AND LITERARY STUDIES

Dumitru TUCAN, *The Beginnings of the Theoretical Perspective on Literature: Plato – a Skeptical View on "Poetry"*..... 121

Gabriela TUCAN, *A Cognitive Approach to Literary Studies (II)* 129

Radu Pavel GHEO, *The Romanian Literary Career of Andrei Codrescu* 137

Kory Beate PETRA, *"Slave Language" in the Poetry of the "Aktionsgruppe Banat" as Necessity and Challenge* 145

Roxana NUBERT, Ana-Maria DASCĂLU, *Travelling Between Literature and Politics – Richard Wagner's Novels* 161

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, *Ilness and Miracle in Romanian Contemporary Poetry*.... 171

Dana Nicoleta POPESCU, *Paul Eugen Banciu: Confrontation and Solitude* 179

Sanda-Valeria MORARU, *Romanian Intellectuals in Spanish Exile (1944-1989)* 187

Elisa Moriano MORALES, *The Legacy of the Article of Customs in the Novel of Emilia Pardo Bazán:* Pascual López. Autobiography of a Student of Medicine *and* La Tribuna 193

Ramona MALIŢA, *Madame de Staël, Considerations about suicide (II)* 199

Paola DI MAURO, *Multiple Eloquence of the Silent Movie: A Reading of Fritz Lang's* Der Müde Tod *(1921)* 207

Maria VÂTCĂ, *"The Wake" of the House – a Custom from the Valley of Almaj, Caraş-Severin County* 215

Gabriela RADU, Admonition to the Emperor – *Canon and Innovation* 223

Lucian ONIȚĂ, *Latin Literary Sources – Model and Pretext in Mozart's Operas* 229

REVIEWS

G. IVĂNESCU, *Problemele capitale ale vechii române literare*, ediția a II-a revăzută, Îngrijirea textului, bibliografie, indici și notă asupra ediției de E. Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu, *Postfață* de E. Munteanu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2012, 436 p.
(Vasile D. Țâra) 235

Maria SUBI, *Sintaxa propoziției latine. Sintaxa cazurilor*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2009, 157 p.
(Valy Ceia) 237

TABLE DES MATIÈRES

LINGUISTIQUE

Florina BĂCILĂ, *Quelques problèmes de l'homonymie grammaticale en roumain : l'attribut du complément d'objet direct et l'attribut détaché* 13

Raluca Arianna VÎLCEANU, *Brèves considérations sur l'infinitif dans la langue roumaine d'aujourd'hui* 19

Gabriela ŞERBAN, *Du suffixe diminutif* -uț / -uță *en roumain* 27

Diana BOC-SÎNMĂRGHIȚAN, Pe râpi – *une approche sémantique des toponymes dans les Valées de la Bistra et du Sebeş, désignant les terres creuses* 33

Lucian MICLĂUȘ, *La terminologie religieuse dans le dialecte istro-roumain. Les temps liturgiques* 41

Daniela GHELTOFAN, *La conceptualisation antonymique – un modèle de structuration antonymique* 53

Doina BUTIURCA, Le Cantique des Cantiques, *discours allégorique et imaginaire religieux* 63

Aura MOCANU, *La contribution du diacre Coresi au développement du roumain littéraire, selon le philologue et linguiste Ion Gheţie (1930-2004)* 71

Maria SUBI, *L'adjectif* NIGER *dans l'œuvre virgilienne* 81

Iulia COSMA, *Références, mentions et opinions traductives prétraductologiques dans le* Convivio *de Dante* 89

Daniela KOHN, Les tables de grammaire ou le rôle de la synthèse dans l'enseignement des langues étrangères. Étude comparative (domaine : roumain-allemand) 101

Cristina VARGA, *Didactique des langues modernes et du roumain langue étrangère dans l'enseignement supérieur. Harmonisation avec la politique linguistique européenne* 111

ÉTUDES LITTÉRAIRES ET CULTURELLES

Dumitru TUCAN, *Les premières théorisations de la notion de littérature : Platon – un regard sceptique sur la « poésie »* 121

Gabriela TUCAN, *Une perspective cognitive sur les études littéraires (II)* 129

Radu Pavel GHEO, *Le parcours littéraire roumain d'Andrei Codrescu* 137

Kory Beate PETRA, *Les « Parlers slaves » dans la lyrique de « l'Aktionsgruppe Banat », entre nécessité et défi* 145

Roxana NUBERT, Ana-Maria DASCĂLU, *Oscillations entre littérature et politique – les romans de Richard Wagner*..... 161

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, *Maladie et miracle dans la poésie roumaine contemporaine* 171

Dana Nicoleta POPESCU, *Paul Eugen Banciu : épreuve de force et solitude* 179

Sanda-Valeria MORARU, *L'activité des intellectuels roumains pendant leur exil en Espagne (1944-1989)* 187

Elisa Moriano MORALES, *L'héritage de l'article sur les mœurs dans le roman d'Emilia Pardo Bazán:* Pascual López, Autobiographie d'un étudiant de médecine *et* La Tribune 193

Ramona MALIŢA, *Madame de Staël,* Reflexions sur le suicide. Notice sur Lady Jane Gray *(II)* 199

Paola DI MAURO, *Les voix multiples du cinéma muet : Une interprétation du film* Der müde Tod *(«* Les trois lumières *», 1921)* 207

Maria VÂTCĂ, *La fête de la maison – une tradition dans la Vallée de l'Almaj, département de Caraş-Severin* 215

Gabriela RADU, *Original vs. traditionnel dans les écrits de* Katakolon Kekaumenos..... 223

Lucian ONIŢĂ, *Les sources littéraires latines – modèles et prétextes présents dans les œuvres de Mozart* 229

COMPTES RENDUS

G. IVĂNESCU, *Problemele capitale ale vechii române literare*, ediția a II-a revăzută, Îngrijirea textului, bibliografie, indici și notă asupra ediției de E. Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu, *Postfață* de E. Munteanu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2012, 436 p.
(Vasile D. Ţâra) 235

Maria SUBI, *Sintaxa propoziției latine. Sintaxa cazurilor*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2009, 157 p.
(Valy Ceia) 237

INHALTSVERZEICHNIS

LINGUISTIK

Florina BĂCILĂ, *Probleme der grammatikalischen Homonymie: Ergänzungen mit doppelter Abhängigkeit* 13

Raluca Arianna VÎLCEANU, *Kurzer Überblick über den Infinitiv im heutigen Rumänisch* 19

Gabriela ŞERBAN, *Die Diminutivendungen -uț / -uță im Rumänischen* 27

Diana BOC-SÎNMĂRGHIȚAN, Pe râpi – *eine semantische Untersuchung der Toponyme der Täler Bistra und Sebeș* 33

Lucian MICLĂUȘ, *Die religiöse Terminologie im istrorumänischen Dialekt. Die Messzeiten* 41

Daniela GHELTOFAN, *Die antonymische Konzeptualisierung als Möglichkeit der antonymischen Strukturierung* 53

Doina BUTIURCA, Das Lied der Lieder - *allegorischer Diskurs und religiöse Phantasie* ... 63

Aura MOCANU, *Der Beitrag des Diakons Coresi zur Entwicklung der rumänischen Sprache in der Auslegung von Ion Gheție (1930 2004)* 71

Maria SUBI, *Das Adjektiv* Niger *in Vergils Werk* 81

Iulia COSMA, *Übersetzungstechnische Meinungen, Verweise und Erwähnungen in Dantes* Convivio 89

Daniela KOHN, Tabellarium *oder die Bedeutung der Synthese im Fremdsprachenunterricht. Eine vergleichende, rumänisch-deutsche Studie* 101

Cristina VARGA, *Didaktik der Fremdsprachen und des Rumänischen im Hochschulunterricht. Harmonisierungsstrategien mit der europäischen Sprachpolitik* 111

STUDIEN ZU LITERATUR UND KULTUR

Dumitru TUCAN, *Bemerkungen zum Beginn der Theoretisierung der Literaturidee: Platon – ein skeptischer Blick auf „Dichtung“* 121

Gabriela TUCAN, *Literarische Studien – eine kognitive Untersuchung (II)* 129

Radu Pavel GHEO, *Der rumänische Werdegang von Andrei Codrescu* 137

Kory Beate PETRA, *„Sklavensprache“ in der Lyrik der Aktionsgruppe Banat als Notwendigkeit und Herausforderung* 145

Roxana NUBERT, Ana-Maria DASCĂLU, *Pendler Zwischen Literatur Und Politik: Richard Wagner – Mit Besonderer Berücksichtigung Seiner Romane* 161

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU, *Krankheit und Wunder in der jüngsten zeitgenössischen Lyrik* 171

Dana Nicoleta POPESCU, *Paul Eugen Banciu: Konfrontation und Einsamkeit*..... 179

Sanda-Valeria MORARU, *Rumänische Intellektuelle im spanischen Exil (1944-1989)*..... 187

Elisa Moriano MORALES, *Das Vermächtnis der Sitten im Roman Emilia Pardo Bazáns,* Pascual López, Autobiografie eines Medizinstudenten *und in* La Tribuna..... 193

Ramona MALIŢA, *Madame de Staël,Überlegungen zum Selbstmord : Bemerkungen zu Lady Jane Gray (II)*..... 199

Paola DI MAURO, *Die Vielschichtige Beredsamkeit des Stummfilms. Ein Interpretationsversuch von Fritz Langs* Müden Tod (1921) 207

Maria VÂTCĂ, *Das Fest des Hauses – ein Brauch aus Valea Almăjului, Kreis Caraș-Severin* 215

Gabriela RADU, *Original vs. Tradition bei Katakalon Kekaumenos*..... 223

Lucian ONIȚĂ, *Lateinische literarische Quellen als Vorbild und Vorwand in Mozarts Werk* 229

REZENSIONEN

G. IVĂNESCU, *Problemele capitale ale vechii române literare*, ediția a II-a revăzută, Îngrijirea textului, bibliografie, indici și notă asupra ediției de E. Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu, *Postfață* de E. Munteanu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2012, 436 p.
(Vasile D. Țâra) 235

Maria SUBI, *Sintaxa propoziției latine. Sintaxa cazurilor*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2009, 157 p.
(Valy Ceia) 237

STUDII DE LINGVISTICĂ ȘI DIDACTICĂ

PROBLEME ALE OMONIMIEI GRAMATICALE: ELEMENTUL PREDICATIV SUPLIMENTAR

Florina-Maria Băcilă
(Universitatea de Vest din Timişoara)
florina_bacila@yahoo.com

The Problematics of Grammatical Homonymy: the Subject and Object Complements
Starting from the idea that researchers have extended homonymy to other levels of the language in addition to the lexical one and defined it as an association of identical phonological structures with different meanings, the objective of the current paper is to examine some aspects of grammatical homonymy with reference to the Subject and Object Complements – syntactic functions that represent a highly debatable issue among linguists. We have in view the presence of the Complement in several constructions that can be interpreted in various ways, depending on the part of speech through which it is realized and its flexibility. In such ambiguous structures, the Subject and Object Complements can be frequently analyzed as Attributes, Predicatives or Objects. Moreover, many Romanian constructions with the Subject and Object Complements have very interesting derivative histories, but, at the same time, debatable from a certain perspective: the way they were produced. Subsequently, for clarifying, one can use techniques like articulation or word order change. This proves, once again, the necessity of an integrated approach to Romanian grammar, in order to avoid confusion: although it is still a problem of morpho-syntax, grammatical homonymy must be studied in relation with semantics and phonetics, thus being a typical case of interrelation between the branches of any language.

Keywords: *morphology, syntax, Subject and Object Complements, semantics, stylistics*

Acceptând extinderea sferei omonimiei şi la alte niveluri ale limbii, fenomenul se defineşte ca asociere a unor complexe sonore identice cu conţinuturi diferite. În consecinţă, multe lucrări de specialitate iau în discuţie conceptele de *omonimie morfologică* şi de *omonimie sintactică*, fiind analizate şi exemplificate situaţii când identitatea de expresie vizează formele flexionare (fonologic identice, dar cu valori distincte) din cadrul aceleiaşi paradigme sau din paradigme diferite, respectiv, îmbinări de cuvinte interpretabile în diverse feluri ori enunţuri cu aceeaşi organizare fonologică, deosebite prin funcţia sintactică a unui termen.

Sistemul limitat de mărci flexionare, precum şi asocierea lor cu diferitele categorii gramaticale exprimate solidar creează numeroase omonimii morfologice, care se dezambiguizează contextual. Anumite forme, având o distribuţie şi valori total deosebite, nu pun probleme speciale de distingere; altele sunt mai greu de recunoscut, dată fiind posibila lor apariţie într-un context comun. Omonimia sintactică apare relativ frecvent în comunicare, fiind favorizată de caracteristicile morfologice (de pildă, forme cazuale identice) sau de topică ale unei limbi. În toate aceste cazuri, „omonimele se diferenţiază nu prin înţelesul diferit al fiecăruia (ca în lexic), ci prin conţinuturi şi întrebuinţări gramaticale” (Băcilă 2007: 123).

Unitate sintactică implicată în omonimia gramaticală (între diverse structuri ambigue), elementul predicativ suplimentar reprezintă o parte de propoziţie care a stârnit, de-a lungul timpului, controverse multiple în rândul specialiştilor lingvişti, după cum o dovedesc şi numeroasele volume sau studii consacrate dublei subordonări simultane în limba română. Fenomenul amintit este strâns legat şi de exprimarea morfologică a acestuia ori de categoriile gramaticale ale părţii de vorbire respective, mai ales că multe construcţii cu elementul predicativ suplimentar au istorii derivative foarte interesante, dar, în acelaşi timp, multiinterpretabile din perspectiva modului de producere; în consecinţă, pentru dezambiguizare, se face apel la diferite mijloace, printre care se numără articularea sau modificarea topicii.

De pildă, omonimia formelor cazuale de genitiv-dativ, pe de o parte, şi de nominativ-acuzativ, pe de altă parte, prezentă la orice parte de vorbire care cunoaşte această categorie gramaticală, şi omonimia totală nominativ = acuzativ = genitiv = dativ, caracterizând numai anumite clase (substantivele masculine şi neutre la singular şi la plural, precum şi cele feminine la pluralul nearticulat), sunt surse constante de erori în recunoaşterea cazurilor. Există construcţii în care particularităţile sintactice constituie singurele mijloace pentru identificarea corectă a cazului, imposibilă în afara unei asemenea interpretări. De aceea, o perspectivă morfosintactică integratoare este obligatorie în abordarea cazurilor; altfel, confuzia curentă dintre nominativ şi acuzativ este inevitabilă, derivând din aceea a funcţiilor de subiect şi de complement direct, de complement direct şi nume predicativ sau element predicativ suplimentar.

*

Adjectivele cu funcţie de predicativ suplimentar care se raportează la un nominal-subiect de genul masculin, numărul singular şi care la acest gen şi număr sunt omonime cu adverbele admit şi interpretarea ca circumstanţiale de mod realizate prin adverbe: *Elevul ascultă* **atent**. Atari enunţuri se pot dezambiguiza prin recurgerea la forma de feminin şi / sau de plural a adjectivului: *Elevii ascultă* **atent**. (circumstanţial de mod) vs *Elevii ascultă* **atenţi**. (predicativ suplimentar); dacă nu se face acordul cu regentul nominal, elementul respectiv trebuie interpretat ca adverb (circumstanţial): *Mărarul ţi-l dau* **ieftin**., *Maşina ţi-o dau* **ieftin**. (colocvial: *Maşina ţi-o dau* **ieftină**.) (GALR II 2005: 297 şi 309; cf. şi Căpălnăşan 2012: 145-152)[1]. De remarcat că numele predicativ este poziţia sintactică în care, în absenţa unei distincţii formale clare, se neutralizează opoziţia adjectiv / substantiv, formele omonime putând primi ambele interpretări, şi, în egală măsură, poziţia în care se produc cele mai multe alunecări de la substantiv spre adjectiv: *Ioana este* **muncitoare**. / **luptătoare**., ceea ce se întâmplă şi în situaţia predicativului suplimentar: *O considerau* **muncitoare**. / **luptătoare**. (GALR II 2005: 270).

Dacă predicativul suplimentar se exprimă prin adjectiv şi este adiacent nominalului la care se raportează, este interpretabil adesea şi ca atribut adjectival: *Iată-i pe studenţii noştri* **pregătiţi**. Astfel, în structurile de tipul [verb regent + nominal complement direct neprepoziţional, articulat cu articol hotărât + adjectiv], adjectivul poate fi analizat atât ca atribut, cât şi ca predicativ suplimentar (*Am uniform***a neagră**., *Mănânc legume***le fierte**., *Am băut sucur***ile reci**., *Am găsit cuti***a goală**., *Mi-a lăsat cărţi***le rupte**.). Uneori, distincţia semantică este evidentă (*Declar şedinţa* **închisă**., *O las pe bunica* **singură**. – cu predicativ suplimentar / *Conduce şedinţa* **închisă**., *Bunica* **singură** *era tristă.* – cu atribut), alteori, mai puţin, dezambiguizarea făcându-se prin introducerea unor compliniri, cum ar fi morfemul *cel* sau un genitiv. Enunţurile de tipul *Venea fata* **cea veselă**., *Am văzut maşina* **cea murdară**., *Am uniforma* **cea neagră**., *Am văzut maşina* **murdară a lui Ion**., *Am uniforma* **neagră a fratelui** *meu.* etc. sunt neambigue, cu atribut. Dacă determinantul genitival intervine între substantivul articulat hotărât şi adjectiv, singura interpretare posibilă este cea cu predicativ suplimentar: *Am văzut maşin***a lui Ion murdară**. Dacă substantivul regent este nearticulat, adjectivul nu poate fi decât atribut (*Am* **uniformă neagră**., *Mănânc* **legume fierte**., *Am băut* **sucuri reci**., *Mi-a lăsat* **cărţi rupte**.). În construcţiile cu predicativ suplimentar, adjectivul antepus substantivului regent trebuie să fie nearticulat: *Am* **neagră** *uniforma.* (vs *Am* **neagra** *uniformă.*, cu atribut) (GALR II 2005: 306 şi 311-312; Avram 1997: 348 şi 356; cf. şi Fuchs 1996: 133).

Când predicativul suplimentar subordonat subiectului se realizează prin pronume şi numerale, iar subiectul este nelexicalizat, construcţiile sunt ambigue: pronumele sau numeralul respectiv poate fi analizat fie ca predicativ suplimentar, fie ca subiect (postpus verbului): *A*

[1] În mod similar, calitatea de atribut verbal a gerunziului neacordat este clar marcată când regentul nominal e la feminin sau la plural. Distincţia dintre atributul adjectival exprimat prin gerunziu şi cel verbal e ambiguă când nominalul-centru este la masculin sau la neutru singular (*Am văzut un copil* **suferind**., *Se zărea un coş* **fumegând**.); cf. şi confuzia dintre adverbul *bine* cu funcţie de circumstanţial de mod şi adverbul substantivizat *bine*, complement direct, în afara unui context mai amplu: *Face* **bine**. – ambiguu, dar *Face* **bine** *tot ce face.* (adverb) / *Face mult* **bine**. (substantiv).

plecat **prima.**, *Au reuşit* **toţi.** Dezambiguizarea se face prin lexicalizarea subiectului (**Andreea** *a plecat* **prima.**, **Candidaţii** *au reuşit* **toţi.**) – situaţie în care pronumele sau numeralul are funcţie sintactică de predicativ suplimentar (şi poartă accentul frastic) – ori prin introducerea unor determinări suplimentare (*A plecat* **prima din stânga.**), în acest caz pronumele sau numeralul având rol de subiect (GALR II 2005: 188 şi 308; Stati 1972: 79). Aceeaşi confuzie se face, în condiţii similare, între *A ajuns [acolo]* **primul.**$_1$ [verb predicativ + numeral ordinal, subiect] şi *A ajuns [acolo]* **primul.**$_2$ [verb copulativ + numeral ordinal, nume predicativ].

Şi propoziţiile *Se angajează* **grădinar.**, *Se propune* **director.** pot avea două „lecturi": [verb-predicat + subiect] / [verb-predicat (+ subiect subînţeles) + substantiv nearticulat cu funcţie de complement predicativ al obiectului] (*Ion se angajează* **grădinar.**) (GALR II 2005: 322).

În contextele cu predicativ suplimentar realizat prin adverbe de tipul *aşa*, *altfel*, *bine*, este posibilă adesea şi interpretarea acestuia drept circumstanţial de mod. În propoziţii ca: *Te-am găsit* **aşa.**, *Pe Maria o pictase* **altfel.**, *Îl ştiu* **bine.**, adverbul are două „citiri": predicativ suplimentar, calificând nominalul cu funcţie de complement direct, sau circumstanţial de mod. Dezambiguizarea se poate face prin extinderea enunţului: *Te-am găsit* **aşa, schimbată, mai veselă parcă.**, *Pe Maria o pictase* **altfel, mai înaltă.**, *Îl ştiu* **bine, într-o formă excelentă**. (cu predicativ suplimentar), dar *Te-am găsit* **aşa, destul de greu.**, *Pe Maria o pictase* **altfel, în acuarelă.**, *Îl ştiu* **bine, doar ne cunoaştem de douăzeci de ani**. (cu circumstanţial de mod) (GALR II 2005: 304).

Unele construcţii formate din substantiv sau grup nominal precedat de prepoziţia *ca* pot prezenta dificultăţi de interpretare din cauza faptului că prepoziţia are două sensuri, calitativ şi comparativ, şi cu amândouă apare în structuri cu predicativul suplimentar. Există anumite elemente care pot ajuta la dezambiguizarea construcţiei: *ca* este o prepoziţie a calităţii dacă substantivul e nearticulat (*Le vorbeşte* **ca preşedinte.**), iar dacă acesta este articulat cu articolul nehotărât, *ca* are, de obicei, sens comparativ (*Le vorbeşte* **ca un preşedinte.**). Dacă substantivul este articulat hotărât (având diverse determinări), poate fi interpretat în ambele feluri: enunţul *O vedea* **ca profesoara** *de matematică a claselor V-VIII.* poate fi citit ca „O vedea în acelaşi mod ca profesoara de matematică a claselor V-VIII." (construcţie comparativă, descriind doar circumstanţa în care se desfăşoară evenimentul desemnat de verb, nu şi participanţii) sau „O vedea pe ea în calitate de / în funcţia de profesoară de matematică a claselor V-VIII." (exprimând calitatea). Construcţia *Le vorbeşte* **ca preşedintele** *lor.* este analizată preferenţial ca fiind comparativă, dar nu se exclude nici interpretarea cu sens calitativ. Locutorul poate dezambiguiza construcţia prin înlocuirea prepoziţiei *ca* printr-un sinonim (de exemplu, *la fel ca* – pentru sensul comparativ, *în calitate de* – pentru a descrie calitatea)[1] (GALR II 2005: 308-312).

Multe sintagme cu predicativul suplimentar sunt ambigue, deci interpretabile sub aspectul modului de producere şi al relaţiilor de sinonimie în care intră. Lor li se pot atribui istorii derivative variate, aşa că este posibil ca funcţia sintactică în discuţie să vizeze două nominale – de pildă, atât subiectul, cât şi complementul direct: enunţul *Îmi pierdusem căţeluşa în parc şi, după două ore de căutări, am găsit-o* **epuizată.** poate proveni fie din două propoziţii principale, predicativul suplimentar raportându-se la subiect (< *Am găsit-o şi eram epuizată.*), fie dintr-o completivă directă, predicativul suplimentar raportându-se la complementul direct avansat din poziţia de subiect al subordonatei (< *Am găsit-o pe ea, care era epuizată.*). La fel, în *Maria o vede* **bucuroasă.**, elementul subliniat se referă fie la subiect, fie la complementul direct, datorită faptului că ambele prezintă aceleaşi particularităţi de gen şi de număr; dezambiguizarea se poate face în contexte în care subiectul şi complementul se diferenţiază după gen şi / sau număr: *Maria îl / îi / le vede* **bucuroasă.** Propoziţia *Am cunoscut-o pe Maria* **tânără.** este derivată dintr-o structură cu circumstanţială temporală, referitoare la subiect sau la complementul direct: *Am*

[1] Cf. şi enunţul *L-am cunoscut* **ca student.**, unde *ca student* este predicativ suplimentar cu regenţi diferiţi, după cum înseamnă „pe când eram eu student" sau „pe când era el student".

cunoscut-o pe Maria când eram tânără. / *Am cunoscut-o pe Maria când era tânără.* (GALR II 2005: 196-197).

De asemenea, unele îmbinări cu verbe la gerunziu sunt echivoce în privinţa istoriei derivative sau a delimitării de alte poziţii sintactice. În enunţurile în care verbul regent este tranzitiv, cu un complement direct lexicalizat şi determinat de un verb la gerunziu, acesta din urmă poate fi interpretat ca raportându-se la subiect sau la complementul direct: în propoziţia *Am găsit-o* **căutând** *în cartea de telefon.*, numai dacă gerunziul se raportează la complementul direct ocupă poziţia de predicativ suplimentar; dacă se referă la subiect, este circumstanţial instrumental. Enunţul *Am văzut-o* **trecând** *strada.* poate fi interpretat ca derivat dintr-o structură cu o completivă directă, gerunziul fiind predicativ suplimentar („Am văzut că ea trecea strada.") sau ca o ocurenţă a circumstanţialului de timp („Am văzut-o în timp ce (eu) treceam strada."). Construcţia *L-am văzut* **plecând**. conţine o ambiguitate gramaticală („plecând eu sau el?"), permiţând lecţiuni diferite după cum subiectul gerunziului este acelaşi sau, dimpotrivă, diferit de cel al verbului-predicat, dar identic cu obiectul acestuia. Şi în alte tipuri de construcţii gerunziul poate fi interpretat ca raportându-se la subiect sau la un alt nominal, cu funcţie de complement prepoziţional (propoziţia *Mi-aduc aminte de el trecând prin Bucureşti.* provine din *[...] când trec eu prin Bucureşti.* sau din *[...] când trecea el prin Bucureşti.*) ori de circumstanţial sociativ (enunţul *Ioana s-a întors cu Maria tremurând din toate încheieturile.* este derivat din *Ioana s-a întors cu Maria şi Ioana tremura din toate încheieturile.* sau din *Ioana s-a întors cu Maria, care tremura din toate încheieturile.*) (GALR II 2005: 196-197). Aşadar, în unele contexte, identificarea nominalului la care se referă predicativul suplimentar pune probleme de interpretare; poate fi vorba despre subiect sau despre o altă poziţie sintactică: un complement direct (**Ion** *a zărit*-**o trecând** *pe lângă facultate.*), un complement prepoziţional (**Eu** *mă gândeam* **la el cu lacrimi** *în ochi.*) etc.

Există cazuri când gerunziul care se raportează la subiect este interpretabil ca predicativ suplimentar, derivat dintr-o propoziţie principală; alteori însă, nu poate fi considerat decât circumstanţial. La dezambiguizare contribuie sensul verbului regent şi al gerunziului: dacă acesta exprimă o caracteristică a nominalului-subiect, e vorba de un predicativ suplimentar (raportarea semantică la un nominal fiind una dintre caracteristicile sale definitorii): *Am primit florile* **zâmbind**. (< „Am primit florile şi am zâmbit."), iar dacă redă o circumstanţă în care se desfăşoară acţiunea regentului, se află în poziţia unui circumstanţial (de timp, de mod etc.): *Am cumpărat cărţi vechi* **călătorind** *prin ţară.* Prin urmare, multe asemenea omonimii sunt exclusiv sintactice (a se vedea omonimia dintre predicativul suplimentar şi un circumstanţial: *Te-a văzut* **venind**. „Te-a văzut că / cum veneai." – două posibile interpretări relativ apropiate între ele, dar deosebite esenţial de varianta „Te-a văzut când venea."; această omonimie este complicată şi de subiectul gerunziului, care poate fi identic cu subiectul propoziţiei sau diferit de acesta[1]). În cazul lor, dezambiguizarea este asigurată de topică: **Venind** *te-a văzut.* (Băcilă 2007: 164).

Uneori, propoziţii diferenţiate prin topică precum *Aud maşina venind.* şi *Aud venind maşina.* se deosebesc prin aceea că elementul cel mai apropiat de verbul-predicat (*aud*) este considerat complement direct[2]. Construcţiile de acest tip devin mai transparente dacă nominalul postpus este un substantiv propriu, care necesită dublare şi prezenţa prepoziţiei *pe* când are

[1] Petre 1978: 132 analizează enunţul *L-am văzut pe Ion* **aşteptând** *în staţie.*, unde gerunziul *aşteptând* se poate referi fie la subiect, fie la complementul direct. Într-un context ca *L-am văzut pe Ion* **aşteptându**-*mă în staţie.*, substantivul *Ion* apare clar ca subiect al gerunziului, dar sensul secvenţei este diferit, în acest caz fiind vorba despre *„o neutralizare parţială condiţionată sintagmatic* [subl. aut.]". Secvenţa *L-am văzut pe Ion* **aşteptând** *în staţie.* „poate fi considerată ca expresie a unei omonimii sintactice": 1. „L-am văzut pe Ion când **aştepta** în staţie."; 2. „L-am văzut pe Ion când **aşteptam** în staţie."

[2] Cf. şi GALR I 2005: 514, unde se discută despre structuri similare cu supinul, precizându-se că între regentul verbal şi supinul prepoziţional se poate insera un pronume sau un substantiv, ceea ce ambiguizează raporturile sintactice. În noua variantă de construcţie, supinul poate fi interpretat fie ca subordonat direct al verbului, având el însuşi un complement direct „deplasat" şi deci antepus supinului, fie ca subordonat direct al numelui, devenind atribut al acestuia: *Ai* **altceva de făcut** *decât să te cerţi., Termină* **ceva de lucrat**. etc.

funcţia de complement direct. Faptul că structurile similare cu substantiv propriu nu sunt posibile fără „mărcile" complementului direct arată că nominalele din asemenea structuri se află în această poziţie (**Văd venind Maria.*, **Văd Maria venind.*, dar *O văd venind pe Maria.*, *O văd pe Maria venind.*), chiar dacă topica sa nu reflectă întotdeauna o atare ierarhie sintactică.

La rândul său, predicativul suplimentar însuşi serveşte, în anumite situaţii, ca mijloc de dezambiguizare la nivelul enunţului, pentru distingerea unor poziţii sintactice. În exemplul: „Şi ne coborâm noi, şi ne tot coborâm, cu mare greutate, pe nişte povârnişuri primejdioase, şi ne încurcăm printre ciritei de brad, şi caii lunecau şi se duceau de-a răstăgolul, şi **eu cu Dumitru mergeam zgribuliţi şi plângeam** [subl. n. – F.-M.B.] în pumni de frig" (Creangă 1983: 170), *eu cu Dumitru* reprezintă subiectul multiplu, iar verbul-predicat *mergeam* este la plural, fapt indicat de predicativul suplimentar *zgribuliţi*. De asemenea, el poate avea rol stilistic, fiind implicat în structuri ce dobândesc valori expresive. Aşa cum se ştie, omonimele lexicale şi, mai ales, cele lexico-gramaticale se găsesc, adesea, la distanţă minimă în textul literar, iar poziţia care evidenţiază intenţia poetului de a adăuga valenţe artistice acestei categorii semasiologice este rima (Băcilă 2007: 337). De exemplu, în poemul alegoric, retrospectiv *Lin...*, Arghezi plasează la finalul versurilor perechea omonimică lin_1 (adverb) „domol" şi lin_2, (substantiv) „vas în care se storc strugurii": „Amintirea curge **lin**, / Curge **lină**, zi şi nopţi, / Ca din teascuri şi din **lin**, / Din ciorchinii mari şi copţi." (Arghezi 1963: 257); în versul al doilea, *lină* este adjectiv, cu funcţie sintactică de element predicativ suplimentar.

*

După cum se observă, deşi rămâne o problemă de morfosintaxă, omonimia gramaticală trebuie studiată în legătură cu semantica sau fonetica, reprezentând un caz tipic de interdependenţă între compartimentele limbii (fonetică – morfologie – sintaxă – lexic). Limba română deţine un repertoriu însemnat de tipuri de enunţuri cu structură (virtual) ambiguă – cazuri interesante a căror analiză atentă va facilita, desigur, clasificarea lor după diverse criterii şi stabilirea raportului dintre omonimia sintactică reală şi cea potenţială. De altfel, în orice limbă, în general, conţinutul şi forma constituie o structură întemeiată pe raporturi complexe, care „nu exclud contradicţiile dintre părţile componente ale unităţii respective. Tocmai acest fapt condiţionează existenţa omonimelor în cele mai diverse limbi din lume." (Budagov 1961: 64-65).

Referinţe bibliografice:

AVRAM, Mioara 1997: *Gramatica pentru toţi*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Humanitas.

BĂCILĂ, Florina-Maria 2007: *Omonimia în limba română. Privire monografică*, Timişoara, Editura Excelsior Art.

BUDAGOV, R. A. 1961: *Introducere în ştiinţa limbii*. Traducere şi note de G. Mihăilă, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

CĂPĂLNĂŞAN, Emina 2012: *Elementul predicativ suplimentar – probleme de acord*, in Ana-Maria Pop (coord.), *In magistri honorem Vasile Frăţilă. 50 de ani de carieră universitară*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, p. 145-152.

FUCHS, Catherine 1996: *Les ambiguïtés du français*, Paris, Éditions Ophrys.

GALR I = * * * 2005: *Gramatica limbii române. I. Cuvântul*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

GALR II = * * * 2005: *Gramatica limbii române. II. Enunţul*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

PETRE, Ileana 1978: *Precizări cu privire la termenii* **neutralizare**, **omonimie**, **sincretism** *în lingvistica românească*, in „Analele Universităţii din Craiova", VI, p. 131-133.

STATI, Sorin 1972: *Elemente de analiză sintactică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

Surse:

ARGHEZI, Tudor 1963: *Scrieri. 3. Versuri*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

CREANGĂ, Ion 1983: *Poveşti, Amintiri, Povestiri*. Ediţie îngrijită şi repere istorico-literare alcătuite de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş, Bucureşti, Editura Minerva, ediţia a III-a în seria „Patrimoniu".

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA INFINITIVULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ ACTUALĂ

Raluca Arianna Vîlceanu
(Universitatea de Vest din Timişoara)
raluca.vilceanu@e-uvt.ro

A Brief Analysis of the Infinitive in Contemporary Romanian Language
The Infinitive has represented from the very beginning and continues to represent even today an extremely debated issue not only in Romanian, but also in foreign language studies, due to the multiple aspects it has or employs. The usage of the Infinitive in Latin has been retained, one way or another, in most Romance languages. However, this does not happen to the same extent, regarding its frequency, in each of these languages. Thus, unlike Romance Western languages, where the syntactic usage of the Infinitive has been considerably enriched, Romanian has reduced the role of the Infinitive in its system, replacing it very often with the Conjunctive (sometimes even with the Gerund), a tendency that has brought Romanian closer to Balkan languages, such as Neo-Greek, Albanian, Bulgarian and Serbo-Croatian, which, apparently, have influenced it in this way. There cannot be an equivalence or concordance between the Infinitive and the Conjunctive. The phenomenon of competition is a living phenomenon that has not been brought to a closure yet, which illustrates the complex relation between *langue* and *parole* and also sets the norm as an intermediate level between the two facets of language. In order to draw a picture of the situation of the Infinitive in the contemporary Romanian language, we have conducted a survey on papers of literature, philosophy, science, paremiology, administration and journalism. The conclusion we have reached is that in combination with the syntactic semi-auxiliary *a putea*, the predominance of the Infinitive is overwhelming in comparison with the occurrence of the Conjunctive in the same situations.

Keywords: *Infinitive/Conjunctive, survey, influence, language, current literary language*

Referindu-se la soarta infinitivului în limbile din zona balcanică, deci inclusiv în limba română, aparţinătoare, geografic, acestui spaţiu, unii autori au vorbit de: „*dispariţia* infinitivului" – „la disparition de l'infinitif" (Sandfeld-Jensen 1902: 75-77); de „*pierderea* infinitivului" – „la perdita dell'infinito" (G. Rohlfs 1958: 733-744)[1], respectiv „la perte de l'infinitif" (Iliescu 1968: 115-118); şi tot despre o „pierdere a infinitivului şi înlocuirea lui prin conjunctiv" vorbeşte şi Sextil Puşcariu (1940: 250).

Alţi autori, mai moderaţi, mai puţin radicali, vorbesc de: o „*tendinţă* de înlocuire a infinitivului prin conjunctiv" şi de o „*concurenţă* şi presiune" a conjunctivului asupra infinitivului, evidentă încă în textele secolului al XVI-lea (Densusianu 1961: 249-250, Diaconescu 1972: 324 şi 1965: 170); de „înlocuirea infinitivului", în română, prin conjunctiv, „în anumite împrejurări" şi „nu în toate împrejurările, cum e cazul în greacă" (Ivănescu 1980: 415); de „*mijloace* de înlocuire" – „moyens de remplacement" a infinitivului (Bacinschi, 1945); de o „*dublare*" şi apoi de o „concurare" a infinitivului de către conjunctiv în diversele lui funcţiuni sintactice, mai ales începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (Asan şi Vasiliu 1955: 112-113); de o „*tendinţă*" de a înlocui infinitivul prin conjunctiv sau de o „*preferinţă*" pentru conjunctiv în locul infinitivului „în limba vorbită" (Rosetti 1960: 161)[2]; de o „limitare" a întrebuinţării infinitivului şi o „scădere a vitalităţii" lui în diferite arii lingvistice ale dacoromânei

[1] Gerhardt Rohlfs are în vedere, în această chestiune, nu numai limbile balcanice, ci şi dialectele italieneşti meridionale.

[2] Despre o dispariţie reală şi totală a infinitivului vorbeşte Al. Rosetti numai cu referire la limbile greacă, bulgară, albaneză de sud, nu şi în română (cf. vol. II, 1962, p. 98).

(Vulpe 1963 şi Diaconescu 1972); de o „*specificitate*" a infinitivului în româna contemporană – „la spécificité de l'infinitif en roumain contemporain" (Gawelko 2004) şi de o „slăbire" sau „slăbiciune" – „faiblesse" a infinitivului în română (Idem).

Desigur, diferenţele, aşa-zicând „graduale", dintre asemenea formulări (sau „etichetări") reflectă, într-un fel sau altul, mai mult sau mai puţin tranşant, perspectiva din care autorii lor au privit şi examinat situaţia infinitivului românesc. Mai exact, unii (cei mai mulţi) l-au cercetat din perspectiva şi în contextul limbilor din Balcani – în primul rând greaca, bulgara, albaneza şi sârbocroata –, alţii în comparaţie cu limbile romanice occidentale – cu deosebire franceza, italiana, spaniola şi portugheza – şi, în sfârşit, alţii, în interiorul limbii române înseşi, de-a lungul etapelor ei de formare şi dezvoltare de la primele texte româneşti (traduceri după originale religioase greceşti sau slavone, acte oficiale, pravile, documente de familie, scrisori etc.), până în faza actuală (C. Frîncu, Ion Diaconescu, Finuţa Asan şi Laura Vasiliu).

Să mai adăugăm, totodată, ca fapt deloc neglijabil, că cei mai mulţi dintre cercetătorii acestui fenomen lingvistic au avut în vedere, cu prioritate, acele situaţii în care infinitivul apare după (adică în combinaţie cu) verbele semiauxiliare de modalitate (*a putea, a vrea, a trebui, a avea* 'a fi, a exista, a trebui', ex.: *n-are cui vorbi, are unde dormi*) şi de aspect (*a începe, a prinde, a se apuca, a continua, a urma, a termina, a sfârşi* etc.), precum şi după verbe şi expresii impersonale (*a părea, a se părea, e uşor, e greu, e bine, e rău, e util* etc.), dar, desigur, nu numai după acestea.

Oricum, formulări (sau exprimări)[1] ca cele la care am făcut referire aici, luate în sine, ar putea lăsa impresia că în limba română infinitivul este fie extrem de slab reprezentat, fie cu totul pierdut, dispărut sau suprimat (ca în unele limbi de la sud de Dunăre) şi înlocuit cu conjunctivul, ceea ce, trebuie spus, ar fi exagerat şi nu ar corespunde pe deplin realităţii lingvistice obiective, cum, de altfel, au ţinut să specifice chiar şi câţiva dintre autorii amintiţi mai sus.

Tentaţia spre formulări categorice, exagerate, ce depăşesc limitele în raport cu faptele reale, concrete, a fost sesizată de acad. Al. Graur, care, admiţând, ca o particularitate (autorul nu spune „influenţă") balcanică, scăderea frecvenţei infinitivului în română, în secolele al XVI-lea – al XIX-lea, vorbeşte de o „înlocuire a infinitivului cu conjunctivul, eventual supinul, într-o bună parte a cazurilor", dar precizează clar: „*fără să se poată spune că infinitivul nu mai există*" (Graur 1968: 322). Şi, mai departe, ţine să adauge: „Încă un amănunt[2] privitor la infinitiv, şi anume folosirea lui pentru a forma viitorul. În limba veche se forma viitorul cu *voi* şi infinitivul sau cu *am* şi infinitivul...; limba vorbită foloseşte [în acest al doilea caz] numai conjunctivul, iar în momentul de faţă se răspândeşte din nou infinitivul cu *voi*. Şi, prin aceasta, *se întăreşte din nou infinitivul*, trăsătură romanică" (Graur 1968: 324). Am arătat că, drept control al afirmaţiilor sale (mai sus citate), Al. Graur a efectuat un sondaj privind ocurenţele infinitivului şi conjunctivului în cele două volume ale *Crestomaţiei* lui Mozes Gaster, precum şi într-un cotidian („Scânteia") şi un text ştiinţific („Revista de pedagogie") – ambele din anul 1962. Concluzia obţinută – aceasta: „Este evident că limba literară actuală *dezvoltă infinitivul*" (Graur, 1968: 323).

În spiritul afirmaţiilor (şi concluziilor) academicianului Al. Graur, dar şi ale câtorva cercetători dintre cei ante-menţionaţi, am considerat necesar să efectuăm, şi noi, un sondaj care să poată oferi o imagine, pe cât posibil veridică, privind utilizarea (implicit frecvenţa) infinitivului în limba română de azi. Pentru aceasta, am selectat şi investigat texte aparţinând mai multor domenii, şi anume: beletristică (proză), filozofie, estetică, lingvistică, publicistică (jurnalistică), maxime şi cugetări, limbaj administrativ.

[1] Deseori enunţate, „anticipativ", chiar în titlul unor studii şi articole.

[2] Amănunt care nu este deloc un „amănunt", ci un fapt esenţial pentru prezervarea infinitivului în sistemul verbal românesc.

Dintru început facem precizarea că nu vom avea în vedere aici formele de viitor I şi de condiţional şi optativ prezent, în care infinitivul este element component al structurii acestora: *voi cânta, aş cânta*.

Din sfera literaturii beletristice ne-am oprit la romanul lui Mircea Cărtărescu *Nostalgia* (1997: 7-28). În cele doar 22 de pagini investigate, infinitivul înregistrează 33 de ocurenţe, din care: 24 în combinaţie cu semiauxiliarul modal *a putea* (acesta la diferite moduri, timpuri şi persoane), împreună realizând predicate verbale compuse (ex.: *poţi spune, nu mai pot suporta, n-am putut afla, nu se poate spune* etc.)[1] sau predicate nominale compuse, când infinitivul este al unui verb copulativ (ex.: *putea deveni ruletist, nu putea fi adevărat*), 8 ca atribut pe lângă un substantiv (ex.: perspectiva *de a face* bani, dorinţa *de a*-l *vedea*, un fel *de a spune*, pofta *de a afla* etc.) şi 1 cu funcţie de complement indirect (ex.: se rezuma la *a crede* totul). De menţionat că, faţă de cele 24 de cazuri în care *a putea* apare urmat de infinitiv, numai în 5 situaţii acest semiauxiliar modal este urmat de un conjunctiv (ex.: *pot să scriu, aş putea să înalţ...* o schelărie, *am putut să mă conving, putea să străpungă, nu putea să observe*). Referindu-ne doar la frecvenţa combinaţiilor cu *a putea*, raportul de 24 la 5 în favoarea infinitivului închide orice comentariu privind o aşa-zisă concurenţă a acestuia de către conjunctiv.

Din domeniul literaturii cu caracter filozofic (s-ar putea spune şi religios-filozofic) am ales lucrarea recentă a lui Andrei Pleşu *Despre îngeri* (2004: 17-49). Aici, în 32 de pagini, infinitivul cunoaşte, în diverse funcţii sintactice, nu mai puţin de 51 de prezenţe, din care: 27 în combinaţie cu semiauxiliarul modal *a putea* (ex.: *se pot lăuda, s-ar putea vorbi*, experienţele... *se pot analiza, am putea numi* etc.), uneori semiauxiliarul fiind la gerunziu (ex.: *putând pleca, neputând veni, neputând vorbi*), 4 ca subiect (ex.: *a spune că...* echivalează cu..., *a vorbi* despre ... sună..., *a te ocupa* de... devine un mod de....), 8 ca atribut al unui substantiv (ex.: modul acesta *de a gândi*, puterea *de a tălmăci*, puterea *de a împărtăşi*, darul *de a alunga* demoni etc.), 4 ca circumstanţial final (ex.: creat *pentru a patrona*, făcut *pentru a transporta*), 4 ca circumstanţial modal (ex.: poţi sfârşi *prin a înţelege* că..., începp *prin a* vă *vorbi...*, începe *prin a*-i *linişti*), 1 complement direct (pretind *a consemna*), 1 circumstanţial de timp (... *înainte de a încheia...*), 1 complement indirect (... echivalează *cu a spune* că...), 1 circumstanţial de loc (... merge *până la a bănui*...). În combinaţie cu semiauxiliarul modal *a putea*, conjunctivul apare şi aici doar în 5 cazuri (ex.: cât de curios *poate să sune* o declaraţie, *poate... să devină exterminator,* ce *poţi să spui*); deci raportul ar fi de 27 la 5, fapt de asemenea cu totul elocvent în favoarea infinitivului, fără a mai adăuga celelalte 24 de ocurenţe ale acestuia în celelalte funcţii sintactice menţionate.

În ceea ce priveşte domeniul lingvisticii, pentru sondajul nostru am ales cartea profesoarei Ileana Oancea *Romanitate şi istorie* (1993: 132-142), lucrare de riguroasă expresie ştiinţifică, utilizând un stil propriu, perfect adecvat specialităţii şi cercului de specialişti în domeniu, şi mai puţin familiar cititorului comun, cu minime (sau fără) preocupări în direcţia respectivă. Presupunerea sau, mai precis, aşteptarea (noastră) ca într-o lucrare de o asemenea factură şi cu un astfel de profil exprimarea să recurgă în mică (sau foarte mică) măsură la întrebuinţarea infinitivului a fost contrazisă de realitatea faptelor existente în cuprinsul textului investigat. Adică, în numai 10 pagini (132-142) "sondate" infinitivul ne întâmpină în 18 situaţii, distribuite astfel: 2 ca atribut (ex.: setea nestăvilită... *de a atinge* sfera valorilor literare...; ... ea are semnificaţia, mai profundă, *de a determina* o primă integrare...), 2 ca nume predicativ (ex.: ... însemna *a atinge* permanentul..., *a deveni* asemănător cu o esenţă), 1 ca subiect (ex.: ... *a deveni* însemna...), 1 ca circumstanţial final (ex.: ... *pentru a se lăsa* încătuşată de...), 1 ca o expresie fixă (ex.: *avem a face* cu o dimensiune...), iar în restul de 11 cazuri apare în combinaţie cu semiauxiliarul modal *a putea*, atât în construcţii active (ex.: semnul egalităţii îl *putem pune* între...; *putem avea* certitudinea...; influenţa latină... *poate dobândi* un sens mai adânc...; *putem sublinia* acum o idee...; *putem spune*; ...*nu mai putea continua*... etc. etc.), cât şi în construcţii

[1] Din economie de spaţiu, renunţăm, în cele ce urmează, să dăm şi trimiterea la pagină pentru fiecare exemplu.

pasive (ex.: *poate fi ilustrată, pot fi subsumate...*; *... pot fi considerate...*). Să precizăm că în respectivele zece pagini, după semiauxiliarul *a putea* nu am întâlnit nici un exemplu cu conjunctivul în locul infinitivului, aşa încât despre un raport al frecvenţei acestora nu mai poate fi vorba de această dată.

Din domeniul esteticii, lucrarea inclusă în sondajul nostru a fost chiar *Estetica* (1968) de Tudor Vianu, desigur numai un fragment, pp. 49-55, din partea a II-a (*Valoarea estetică*) a acestei lucrări. Constatările prilejuite de lectura (cu scopul urmărit) a acestui scurt fragment au fost, iarăşi, de-a dreptul surprinzătoare: în cele doar 6 pagini infinitivul este prezent, în diferite situaţii şi funcţiuni sintactice, de nu mai puţin de... 30 de ori! Majoritatea (17) sunt combinaţii cu semiauxiliarul modal *a putea*, realizând predicate verbale compuse (ex.: *... ne putem înălţa* către valoare, ... socoteşte că-şi *poate lua* răzbunarea, aceloraşi valori morale le *pot subsuma* fapte felurite, ... spusele lor *nu se pot transforma* în modele etc.) sau predicate nominale compuse (ex.: religia *poate deveni un instrument*), restul ocurenţelor (13) reprezentând diverse funcţii sintactice, ca: subiect (ex.: este tot atât de adevărat *a spune...*, este imposibil *de a şterge* deosebirea..., se cuvine *a recunoaşte* valorile etc.), atribut (ex.: pretinsa facultate *de a-şi asuma* caracterul, imposibilitatea *de a propune...*), complement indirect (ex.: trebuie să ne oprească *a confunda...*, esteticianul se opreşte *a propune* modelul), complemente circumstanţiale de scop (ex.: să-i câştig *pentru a mă întreţine* şi pentru *a*-mi *îmbogăţi* conţinutul vieţii), de timp (ex.: *înainte de a atinge* alte probleme) etc. Şi dacă în 17 cazuri semiauxiliarul *a putea* este urmat de infinitiv, abia în 2 situaţii el este urmat de conjunctiv (ex.: un peisaj *poate să nu devină* un bun artistic, *... poate să nu fie subsumată*), fapt de la sine grăitor pentru frecvenţa evidentă a infinitivului.

Exprimarea concisă şi substanţială specifică paremiologiei apelează, de asemenea, foarte frecvent la utilizarea infinitivului. Culegerea de *Cugetări* (f. a.) aparţinând marelui nostru istoric Nicolae Iorga stă mărturie în această privinţă. Încă din primele pagini cititorul întâlneşte aici infinitivul întrebuinţat cu precădere ca subiect şi ca nume predicativ (ori cu altă funcţie) în cuprinsul aceluiaşi enunţ. Din numeroasele exemple extrase, citãm aici doar câteva: „*A te supune* naturii înseamnă *a* o *domina*", „*A şti* carte înseamnă *a şti* înţelepciune", „*A scrie* e a vorbi tuturora şi *a intra* pretutindeni", „*A stăpâni* nu înseamnă *a domina*" „*A fi elocvent* nu înseamnă *a fi orator*", „*A scrie* argumentele înseamnă *a* le *da* cântărite", „A le spune înseamnă *a* le *preţui* după ochi", „*A nu trăi* e mai rău decât *a muri*", „*A contraface* bine e mai greu decât *a face*".

Din sfera atât de largă a publicisticii actuale, ne-am rezumat la investigarea a două cotidiane, unul central: „Jurnalul naţional", anul XII, nr. 3293, din 12 martie 2004, iar celălalt local: „Renaşterea bănăţeană" nr. 4803, din 1 noiembrie 2005. Cum şi era de aşteptat, în ambele infinitivul apare frecvent în combinaţie cu semiauxiliarul modal *a putea*, în structurarea predicatului verbal compus (ex., în primul: *ar putea intra* în grevă[1], *pot pretinde* că..., *să nu poată spune* că..., *ar putea locui..., nu-şi poate găsi* liniştea..., *nu putem spune* exact..., hoţii *pot fura* liniştiţi... etc., şi, în celălalt: ... edilii *nu au putut face* prea multe, *poate depune* o solicitare, privatizarea *poate întârzia*, eu *nu pot înţelege* cum *au putut vandaliza...*, vreun elev *să poată oferi* semnalmente..., pe mână *se poate observa* o brăţară, problema *se putea lămuri* etc. etc.), dar nu mai puţin şi în alte funcţii sintactice, cum sunt: circumstanţial final (ex.: a făcut o vizită... *pentru a vedea* dacă..., ... mulţi copii au fost daţi *spre a*-i *înfia*, a folosit această metodă *pentru a*-l *pedepsi*, face o anchetă *pentru a* o *găsi* pe mama copilului, parcurge sala *pentru a*-i *înmâna* mapa şi *pentru a*-l *saluta*, *pentru a păstra* un echilibru, *...pentru a face* dreptate blondelor, *pentru a avea* un somn liniştit etc. – în primul, respectiv: *... pentru a vărsa* o lacrimă, *pentru a duce* la capăt, *pentru a salva* mobilierul etc. – în cel de al doilea), atribut pe lângă un substantiv (ex., în primul: obligaţia *de a recupera...*, solicitarea *de a acorda* autonomie..., graba *de a* mai *rezolva* un caz etc., respectiv, în al doilea: disponibilitatea *de a susţine...* şi *de a asigura...*, dorinţa *de a juca*

[1] Tot din raţiuni de economie de spaţiu şi pentru a nu încărca prea mult textul, renunţăm şi de această dată să facem cuvenitele trimiteri la pagina şi coloana din care am excerptat exemplele care urmează.

bine, dorinţa *de a preveni* asemenea fapte... etc.), circumstanţial de mod (ex. unda de şoc a sfârşit *prin a afecta* guvernul, *fără a da* de bănuit), circumstanţial de timp (... *înainte de a intra* în sală, a luat amploare zi de zi *până la a compromite* conducerea...).

În treacăt, adăugăm că, paralel cu recursul frecvent la infinitiv (infinitivul scurt), cu funcţiunile sintactice menţionate, în publicistica actuală este folosit pe scară largă şi infinitivul lung, în construcţii atât de uzuale încât par să treacă aproape neobservate. În numărul amintit al cotidianului „Jurnalul naţional", în primele 12 pagini am întâlnit numeroase asemenea exemple, din care transcriem aici câteva: din punct de *vedere*, având în *vedere*, s-a pus în *vedere*, în *vederea obţinerii* unor promisiuni de *finanţare*, *implicarea* ilegală în *soluţionarea* unor *afaceri*, *achitarea* sumelor, *strângere* de fonduri, *folosire* ilegală de arme şi *privare* de libertate, *trecere* frauduloasă a frontierei, *judecare* (*lăsare, punere*) în libertate, *urmărire* şi *întocmire* de dosar penal, are în *continuare susţinerea* din partea... etc. Într-adevăr, sensul verbal al acestor infinitive lungi, fără a fi cu totul pierdut, este sensibil atenuat, ele fiind simţite azi drept substantive şi comunicarea aproape că n-ar fi posibilă, evitându-le. Chestiunea este doar de a le folosi într-un anumit dozaj, atent şi permanent supravegheat, evitându-se abuzul şi excesele (Canarache, 1962: 314-317).

Tot din domeniul publicisticii cercetarea noastră a inclus şi o revistă cu profil literar-artistic, cultural şi de critică literară, patronată de Uniunea Scriitorilor din România. Este vorba de revista mensuală timişoreană „Orizont", serie nouă, numerele 4 (1411) din 20 aprilie 2000 şi 6 (1473) din 21 iunie 2005. Fără să mai citâm aici din mulţimea de exemple transcrise în fişele noastre, vom spune că frecvenţa infinitivului este, ca şi în cotidianele discutate, la fel de însemnată, atât în combinaţia acestuia cu semiauxiliarul *a putea* (realizând predicate verbale compuse şi nominale compuse: el *poate face* progrese – el *poate deveni scriitor* valoros), cât şi cu diferite alte funcţii sintactice: atribut (cel mai adesea), complement circumstanţiale de scop, de mod, de timp, mai rar subiect, complement indirect şi nume predicativ. Faptul în sine nu trebuie să ne mire, ştiut fiind că stilul publicistic (jurnalistic) se apropie, mai mult decât altele, de limba vorbită, adică de exprimarea orală.

Nu am lăsat în afară nici aşa-zisul stil administrativ[1], în cadrul căruia infinitivul este „prins" în câteva formule şi construcţii fixe, recurente, de obicei, în textul diferitelor adrese, înştiinţări, notificări şi cereri trimise către (ori venite dinspre) anumite persoane oficiale, instituţii statale sau foruri de decizie. Redăm, în acest sens, câteva exemple (pentru care nu credem a fi necesare trimiteri la surse anume, decât, poate, la vreun instrument didactic conţinând îndrumări despre cum se redactează o cerere sau o adresă): „avem onoarea *a* vă *face* cunoscut că...", „aveţi obligaţia *a vă prezenta* de urgenţă la...", „am onoarea *a* vă *înainta* alăturat procesul-verbal de constatare...", „vă rog să binevoiţi *a*-mi *elibera* o adeverinţă... spre *a mă putea bucura* de drepturile...", „vă rog *a*-mi *aproba* un concediu de 10 zile pentru *a putea participa* la Congresul...", „pentru rezolvarea cererii dumneavoastră *vă puteţi adresa* Ministerului...", „avem bucuria *de a primi* vizita distinsului...", „vă rugăm să nu omiteţi *a menţiona* şi..." etc. etc. Astfel de formulări, incluzând infinitivul în paralel cu conjunctivul, pot fi deseori întâlnite şi în presa cotidiană scrisă ori în emisiuni la radio şi televiziune, ele transgresând, astfel, domeniul strict administrativ.

Acum, la finele acestui sondaj (sau acestei investigaţii) se poate, totuşi, contura o imagine, sperăm suficient de clară şi de convingătoare, cu privire la situaţia infinitivului în limba română actuală, desigur în contextul aşa-zisei lui „eliminări" de către conjunctiv. Concret, reluând (mai exact: repetând) precizarea expresă, făcută încă la începutul investigaţiei, că nu vom lua (şi nu am luat) deloc în considerare formele de viitor I (ex. *voi veni*) şi de condiţional şi optativ prezent (ex. *aş veni*), în care infinitivul este component structural al acestora, ci vom urmări (şi am urmărit) exclusiv apariţiile lui în situaţii în care putea fi înlocuit prin conjunctiv, putem formula, sintetic, câteva constatări, şi anume:

[1] Căruia îi poate fi integrat şi cel juridic.

a. dintre semiauxiliarele sintactice modale (*a putea, a vrea, a trebui, a avea* etc.) şi aspectuale (*a începe, a prinde* 'a începe', *a continua, a urma, a sfârşi* etc.), invocate de toţi cercetătorii ca principale „contexte diagnostice" deschise apariţiei nemijlocite a infinitivului în limba veche, româna literară actuală păstrează (şi cultivă) această trăsătură doar în cazul lui *a putea* (chiar şi atunci când acesta este la gerunziu – cf. *supra*, exemplele la Andrei Pleşu); faptul, însă – *a putea + infinitiv* –, se petrece în zeci şi zeci de situaţii faţă de cele foarte puţine cu *a putea + conjunctiv*, aşa încât, cel puţin în acest caz, despre o limitare a infinitivului şi o concurare a lui de către conjunctiv cu greu şi numai izolat ar putea fi vorba;

b. infinitivul este folosit frecvent în cele mai diverse funcţiuni sintactice, de la aceea de subiect şi nume predicativ (cu precădere în domeniile filozofic, ştiinţific şi paremiologic), până la cea de atribut şi felurite tipuri de complemente – mai ales circumstanţiale; angajarea infinitivului nu este, credem, doar o manieră, ci expresia unei tendinţe către concizie şi esenţializare a exprimării. adică: ceea ce ar reclama o frază amplă, cu multe propoziţii subordonate şi conectivele de rigoare, folosindu-se conjunctivul, – poate fi redat mult mai concis şi mai pătrunzător, într-o singură propoziţie, apelându-se la infinitiv;

c. dacă, în combinaţie cu *a putea*, infinitivul apare fără morfemul specific (discontinuu) *a*, în toate celelalte funcţii sintactice acesta este indispensabil, fie singur, când infinitivul este subiect sau nume predicativ, fie precedat de alte elemente prepoziţionale (*de, spre, pentru, prin, înainte de*), când infinitivul este întrebuinţat cu alte funcţii sintactice;

d. datele sondajului realizat de noi referitor la poziţia infinitivului în limba română literară actuală vin să contrazică afirmaţiile despre aşa-numita „pierdere", „dispariţie" sau „suprimare" a infinitivului în română şi, din contră, să confirme şi să susţină afirmaţia (mai sus citată a) lui Al. Graur: „... fără să se poată spune că infinitivul nu mai există" (Graur 1968: 323), respectiv a lui Ion Diaconescu: „... în limba literaturii ştiinţifice, infinitivul, începând cu secolul al XIX-lea, cunoaşte un proces de revitalizare şi de extindere a valorii sale în dauna conjunctivului. În aceste condiţii, nu se mai poate vorbi de dispariţia infinitivului în limba română, iar procesul de înlocuire a infinitivului prin conjunctiv trebuie acceptat într-un cadru restrâns" (Diaconescu, 1972: 325).

În ceea ce ne priveşte, noi am adăuga că mai propriu ar fi să vorbim nu de o înlocuire (substituire) a infinitivului prin conjunctiv, întrucât acest lucru nici n-ar fi posibil oricând, oriunde şi oricum, ci, mai curând, de o alternanţă, adecvată la context, a acestor două forme verbale (şi modalităţi de expresie) în limba română, – avantaj indiscutabil pentru ea în comparaţie atât cu celelalte limbi romanice congenere, cât şi cu limbile balcanice în contextul cărora a fost inclusă şi examinată în ceea ce priveşte evoluţia şi soarta infinitivului.

Referinţe bibliografice:

GRAUR, Al. (coord.) 1963: *Gramatica limbii române,* , ediţia a doua, vol. I, II, Bucureşti.

ASAN, Finuţa şi VASILIU, Laura 1956: *Unele aspecte ale sintaxei infinitivului în limba română,* în „Studii de gramatică", vol. I, Bucureşti, Editra Academiei, p. 98-113.

BACINSCHI, Ilie 1946: *L'Infinitif et ses moyens de remplacement*, Bucureşti, Imp. „Bucovina" I.E. Torouţiu.

CANARACHE, Ana 1962: *Folosirea infinitivului lung,* în „Limba română", XI, nr. 3, p. 314-317.

CAPIDAN, Theodor 1938: *La romanité balkanique,* în „Balcanica", I.

CĂRTĂRESCU, Mircea 1997: *Nostalgia*, ed. a doua, Bucureşti, Editura Humanitas.

COPCEAG, Dumitru 1961: *Despre înlocuirea infinitivului prin forme personale în graiurile româneşti şi sud-italiene,* în „Studii şi cercetări lingvistice", nr. 3, p. 361-370.

DENSUSIANU, Ovid 1961: *Istoria limbii române,* vol. II. Secolul al XVI-lea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

DIACONESCU, Ion 1965: *Observaţii asupra înlocuirii infinitivului prin conjunctiv în limba din secolul al XVI-lea,* în „Omagiu lui Alexandru Rosetti", Bucureşti.

DIACONESCU, Ion 1972: *Concurenţa dintre infinitiv şi conjunctiv în limba română*, în „Limbă şi literatură”, nr. 3, p. 317-327.
FRÎNCU, C. 1969: *Cu privire la „Uniunea lingvistică balcanică”. Înlocuirea infinitivului prin construcţii personale în limba română veche*, în „Anuarul de lingvistică şi istorie literară”, XX, Iaşi, p. 69-116.
GRAUR, Al. 1968: *Tendinţele actuale ale limbii române,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
GUŢU,Valeria 1956: *Semiauxiliarele de mod*, în „Studii de gramatică”, vol. I, p. 53-81.
ILIESCU, Maria 1968: *Encore sur la perte de l’infinitif en roumain,* în „Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes”, VI, Sofia, p. 115-118.
IORDAN, Iorgu 1962: *Lingvistică romanică. Evoluţie. Metode. Curente*, Bucureşti, Editura Academiei.
IORDAN, Iorgu 1956: *Limba română contemporană*, ed. a doua, Bucureşti.
IORGA, Nicolae f.a.: *Cugetări,* Bucureşti, Editura Tineretului.
IVĂNESCU,G. 1980: *Istoria limbii române*, Iaşi, Editura Junimea.
NICULESCU, Alexandru 1965: *Individualitatea limbii române între limbile romanice.* Consideraţii gramaticale, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
OANCEA, Ileana 1993: *Romanitate şi istorie*, Timişoara, Editura de Vest.
PLEŞU, Andrei 2004: *Despre îngeri,* Bucureşti, Editura Humanitas.
PUŞCARIU, Sextil 1940: *Limba română,* I, *Privire generală*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol I”.
ROHLFS, G. 1958: *La perdtita dell'infinito nelle lingue balcaniche et nell'Italia meridionale,* în „Omagiu lui Iorgu Iordan”, Bucureşti, p. 733-744.
ROSETTI, Al. 1960: *Istoria limbii române*, vol. I, ediţia a treia, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
ROSETTI, Al. 1964: *Istoria limbii române,* vol. II, *Limbile balcanice*, Bucureşti.
Sala, Marius 1998: *De la latină la română*, Bucureşti, Editura Univers enciclopedic.
SANDFELD-JENSEN, Kristian 1902: *Der Schwund des Infinitivs in Rumänischen und in den Balkansprachen*, în „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache”, IX, p. 75-77.
VIANU,Tudor 1968: *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
VULPE, Magdalena 1963: *Repartiţia geografică a construcţiilor cu infinitivul şi conjunctivul în limba română,* în „Fonetică şi Dialectologie”, vol. V, p. 123-155.

SUFIXUL DIMINUTIVAL *-UŢ / -UŢĂ* ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Gabriela Şerban
(Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”)

The Diminutive Suffix *-uț* / *-uță* in the Romanian Language
In this article we wish to present a monographic study on one of the most frequently used diminutive suffixes in the Romanian language, namely *-uț* / *-uță*, inherited from the Latin *-uceus* / *-ucea*. According to the views on the Latin origin of this suffix, we have taken up the morphological value of the derivative words formed with *-uț* / *-uță* and of the themes with which the suffix combines. Diminutive suffixes do not change the grammatical category of the themes, but several derivatives diverge from this rule. Their number is low. Most of the derivatives have developed feminine forms, which constitute the richest category of derivatives of this suffix. Next, on the basis of the material offered by the DEX, we have taken into consideration the origin of themes from which the derivatives of the suffix *-ut* / *-uta* are formed and we have drawn conclusions as regards the suffix productivity.

Keywords: *word formation, diminutive suffixes originating from Latin in Romanian*

I. Majoritatea specialiştilor care s-au ocupat de acest sufix îl consideră de origine latină. F. Diez (1858: 296), W. Meyer-Lübke (1895: 507), S. Puşcariu (1902: 162), K. Löwe (1911: 102), G. Pascu (1916: 159), acad. I. Iordan (1956: 311) îl pun în legătură cu latinescul *-uceus, -ucea*, iar A. Horning (1895: 186) cu latinescul *-uccus*, influenţat apoi de sufixul românesc *-iţă*. H. Tiktin (1904-1905: 603) îl menţionează între sufixele diminutivale româneşti, dar nu îi indică originea, aşa cum procedează la celelalte, iar Al. Rosetti (1960: 136) afirmă că nu se ştie cu siguranţă dacă acest sufix diminutival este latin sau de altă origine. Laura Vasiliu în *Enciclopedia limbii române* (2001: 181) consideră acest sufix de origine latină (< lat. *-uceus*).

-uceus nu este folosit în mod frecvent în latină (Slave 1965: 87) şi nu s-a menţinut decât în puţine limbi romanice, în italiană *-uccio* (Diez 1858: 296; Meyer-Lübke 1895: 507) şi în friulană *-uzz* (Marchetti 1952: 95). El există şi în castiliană sub forma *-uzo, -uza* (Hanssen 1913: 135), dar Meyer-Lübke consideră că formaţiile castiliene sunt împrumuturi din italiană. În italiană şi în friulană, sufixele respective se bucură de o largă folosire.

Aşa cum se menţionează şi în *Enciclopedia limbii române*, noi am considerat că acest sufix îl continuă în română pe lat. *-uceus*. El apare în limba noastră din cele mai vechi texte, este prezent şi în aromână (Capidan 1908: 75) şi meglenoromână (Capidan 1925: 144). Derivatele sale sunt variate, nume comune, antroponime, toponime. Numărul derivatelor atestate în limba veche nu este prea mare, dar acest fapt nu infirmă existenţa lor în număr mai mare în limba actuală. Situaţia se explică prin natura acestor cuvinte şi a textelor noastre vechi. Derivatele sunt diminutive, în majoritate cu o puternică nuanţă afectivă dezmierdătoare, care nu îşi aveau locul în textele cu caracter religios, mai sobre.

Deoarece derivatele latineşti cu *-uceum* cunoscute sunt puţine la număr, este greu de spus care au fost cele prin care a fost moştenit sufixul în română. Unul dintre acestea pare a fi lat. *granuceum* (Densusianu 1938: 76) care, trecând prin formele **grănuţ, *grănunţ* a devenit *grăunţ* (Rosetti 1966: 49), atestat în această ultimă formă din secolul al XVI-lea. Sufixul nu mai este recognoscibil în acest cuvânt, dar el a fost înainte de trecerea cuvântului prin transformările menţionate.

Puşcariu în *Die rumänischen Diminutivsuffixe* consideră că alături de *-uţ* < lat.*-uceus* există un sufix românesc asemănător cu care se formează nume de oraşe, acesta din urmă nu trebuie confundat cu primul. Denumiri ca *Cernăuţi, Rădăuţi, Toporouţi* etc. pot fi comparate cu denumiri slave ca *Czernovici, Klimovici, Radovici*. De aceea trebuie să fie recunoscută originea slavă a acestor sufixe româneşti *-ăuţ, -euţ, -ouţ* (Puşcariu 1902: 162).

După ce *-uţ* s-a ataşat la cuvinte precum *ardeleancă, sărmancă, mocancă, puică,* el nu a mai fost simţit ca sufixul *-uţă*. Deoarece *-cuţă* a fost simţit ca un sufix de sine stătător a putut fi format cu uşurinţă un masculin *-cuţ*. Puşcariu consideră că acest *c* nu este de origine latină (Puşcariu 1902: 161) şi că s-a dezvoltat cu uşurinţă sentimentul că acest element *c* ar reprezenta o întărire a diminutivării.

II. *-uţ* este un sufix nominal, derivatele formate cu el sunt substantive şi adjective. Câteva creaţii spontane, care vor fi menţionate mai jos, aparţin şi altor părţi de vorbire.

Cele mai numeroase derivate sunt substantive, urmate de adjective şi apoi de formaţiile care aparţin altor părţi de vorbire. Ne referim la adverbe, pronume, numerale, interjecţii, verbe.

În cadrul substantivelor, cele mai numeroase sunt femininele, după care urmează neutrele şi apoi masculinele.

Alături de derivatele cu acest sufix apar în limba noastră un număr destul de mare de cuvinte neanalizabile terminate în *-uţ(ă)*. Unele reprezintă adaptări ale unor cuvinte străine cu fonetism aproximativ asemănător: *beuţă* ‘pietricică albă şi rotundă’ (DA) < sb. *bioce, cotruţă* ‘coteţ’ (DA) < magh. *katroc, hunţuţ* ‘şmecher, viclean’ (DA) < magh. *huncut.* Într-o situaţie asemănătoare este şi *băncuţă* ‘monedă de argint’ (DA) < germ. *Bankozettel*, consideră Eugenia Contraş, care prin etimologie populară a fost fals analizat de vorbitori ca fiind format din *bancă* şi sufixul *-uţ* (DA). Puşcariu crede că poate fi considerat şi ca derivat din *ban* + *-cuţă* (Puşcariu 1902: 161).

III. În română sufixul formează derivate de la substantive (*crenguţă* < *creangă, brăduţ* < *brad, degetuţ* < *deget*) şi de la adjective (*obrăznicuţ* < *obraznic*). El se ataşează într-o măsură mai redusă la adverbe (*abieluţa* < *abia, olecuţă* < *oleacă*) şi, sporadic, la alte categorii de teme, şi anume la pronume (*mătăluţă* < *matale*), la numerale (*douţă* < *două*), la interjecţii (*gâriuţa* < *gâri-gâri*), la verbe (*roguţă* < *rog*).

Substantivele care constituie tema derivatelor cu acest sufix sunt de genul feminin, masculin şi neutru. La numele comune, la feminine şi la masculinele în *-ă* se ataşează *-uţă*, la toate celelalte masculine şi la neutre *-uţ.* La adjective se ataşează *-uţ* pentru masculin şi *-uţă* pentru feminin. La celelalte categorii de teme se ataşează de obicei *-uţ* la cele terminate în consoană şi *-uţă* la cele terminate în vocală, dar se întâlnesc şi formaţii care fac excepţie, ca *roguţă* < *rog*. La adverbele şi la cuvintele care aparţin altor părţi de vorbire folosite adverbial terminate în *-a* (vezi *fuguţa*) sufixul se ataşează sub forma *-uţa.*

Derivatele substantivale sunt atât nume comune cât şi nume proprii, antroponime: *Ilenuţa* < *Ileana, Ionuţ* < *Ion* sau toponime *Bisocuţa* < *Bisoca, Şieuţ* < *Şieu* (Iordan 1963: 448).

La onomastice sufixul prezintă o variantă pentru masculin, *-uţu* în derivate ca *Goguţu, Iorguţu* (Graur 1965: 66). Această situaţie a luat naştere, probabil, prin articularea acestor nume, atât pentru a da corp fonetic mai mare numelor prea scurte, cât şi sub influenţa numelor de persoane provenite din porecle, care, fiind formate din adjective – epitete, nume de animale, de meserii, se foloseau articulat pentru a identifica persoanele pe care le numeau (Graur 1966: 20).

Unele derivate, nume comune provin de la nume proprii ca: *americuţă* ‘planta *Pelargonium hortulanorum*’ (DA) < *America* (probabil fiindcă la noi planta este exotică), *dunăriuţa* ‘joc cu lăutari’ (DA) < *Dunăre*. Formele *Catrinuţă* ‘numele unei flori’ (DA) şi *măriuţă* ‘buburuză, dans popular’ (DEX), probabil nu sunt formate prin diminutivarea numelui propriu, ci prin trecerea numelui propriu diminutivat în categoria numelor comune.

Femininele derivate cu *-uţă* sunt formate prin adăugarea sufixului la un substantiv feminin, de obicei la singular. Există câteva formaţii care se abat de la regula generală, fie că

derivatele sunt formate de la plural, fie că între temă şi sufix sunt interpuse alte elemente, fie că se modifică finala temei.

Substantivul *văiuţă* pare a fi derivat de la plural. Tot atât de posibil este ca acest cuvânt să fie un derivat normal, de la singularul *vale* > *văliuţă* > *văiuţă*, la ultima formă ajungându-se prin muierea lui *-l-*.

Derivatele *donicuţă* < *doniţă*, *delnicuţă* < *delniţă*, *policuţă* < *poliţă*, *ulicuţă* < *uliţă* prezintă o modificare a consoanei finale a temei, *-ţ-*, explicată de Al. Graur (1963: 38) prin analogie sau disimilare datorită tendinţei observate la toate formaţiile diminutivale de a evita repetarea aceleiaşi consoane în finala temei şi în sufix. Următoarele derivate fac excepţie: *dinţuţ*, *mâţuţ*, *răţuţă* şi altele.

La derivatele *băsmăluţă, bidineluţă, bocceluţă, cafeluţă, chifteluţă, măseluţă*, *mieluţă, steluţă, şoseluţă* ş. a., între temă şi sufix apare un element *-l-*.

Aceste derivate sunt formate de la teme în (*e*)*á* şi de la substantivul *zi* care împreună formează o categorie de substantive bine delimitată în limba română (Graur 1961: 5). Acest *-l-* provine de la tema primitivă a substantivelor de origine latină de tipul *stea* < *stella*, care conţinea un *-l-*. Apoi el a apărut prin analogie şi la derivatele de la substantive de alte origini intrate mai târziu în limbă, care nu îl aveau în temă, dar care au fost încadrate în română în aceeaşi categorie cu *stea*.

Substantivele masculine şi neutre pun mai puţine probleme în ce priveşte modul de formare. Interesant este pluralul *căiuţi*, care este format de la plural, spre deosebire de singularul aceluiaşi derivat *căluţ* < *cal* (Puşcariu 1937: 298).

IV. Sufixele diminutivale nu schimbă categoria gramaticală a temelor cu care intră în combinaţie. De la substantive se derivă substantive de acelaşi gen cu tema, de la adjective tot adjective. Dintre formaţiile cu *-uţ, -uţă* se abat de la această regulă o serie de derivate. Această situaţie poate fi explicată în parte pentru derivatele care numesc plante, prin sensul lor diminutival redus, datorită căruia legătura dintre derivat şi temă este mai slabă. Raportat la totalul derivatelor numărul acestor formaţii este mic şi mai toate sunt regionalisme cu o circulaţie foarte restrânsă.

Vom da câteva exemple pentru substantive deoarece sunt cele mai numeroase.

1) Substantive feminine:

A. a) de la substantive neutre: *ciocuţă* (‘cioc mic’ DA) < *cioc*; *cornuţă* (‘plantă’ DA) < *corn; inuţă* (‘plantă’ DA) < *in*;

b) de la substantive masculine: *cerbăluţă* (‘plantă’ DA) < *cerb*; *cosăcuţă* < *cosac*; *spinuţă* (‘plantă’ DEX) < *spin*;

B. de la verbe: *vindecuţă* (‘plantă’ DLR) < *vindeca* (Contraş 1967: 147).

2) Substantive neutre:

A. de la substantive feminine: *chituţ* (‘mănunchi’ DA) < *chită*; *folcuţ* < *foale*;

B. de la interjecţii: *liliuţ* ‘leagăn’ < *liu – liu* ‘interjecţie alintătoare folosită în cântecele de leagăn’ DA (Contraş 1967: 148).

3) Substantive masculine:

A. de la substantive feminine: *broscuţ* < *broască*; E. Contraş crede că e posibil ca acest cuvânt să fie format de la femininul *broscuţă*; *rotuţ* ‘specie de porumbel’ DLR < *roată*;

B. de la verbe: *Lăpăduţ* (‘nume de câine’ DA) < *lepăda*.

Cele mai numeroase derivate de la teme de altă categorie gramaticală sunt substantive feminine. Ele au fost atrase la feminin fiindcă femininele constituie categoria cea mai bogată a derivatelor cu acest sufix.

Pe lângă cele discutate mai sus există derivate care au câte două forme, de masculin şi de feminin sau de neutru şi de feminin. Nu ne referim la cele care sunt formate de la două teme, un substantiv masculin şi femininul corespunzător, fiecare cu alt sens: *finuţ, finuţă* < *fin, fină*; *pruncuţ, pruncuţă* < *prunc* etc., nici la cele a căror temă prezintă şi ea două variante, unele de acelaşi gen, altele de genuri diferite, dar un singur sens ca: *bădicuţ, bădicuţă* < *bădic, bădică*;

desăguţ, desăguţă < *desag, desagă* etc., ci la cele formate de la o singură temă. Următoarele derivate sunt masculine şi feminine:

a) formate de la o temă masculină: *berbecuţ, berbecuţă* < *berbec;*
b) de la o temă feminină: *cătănuţ, cătănuţă* < *cătană.*

Aceste derivate nu au luat naştere toate în acelaşi mod. Femininul a fost format de la masculin în cazul lui *berbecuţ* care pe lângă sensul de bază de diminutiv al lui *berbec* numeşte şi o pasăre, *sitărușul*. La acest sens s-a creat un feminin, *berbecuţă*, pentru femela păsării. În alte derivate, masculinul a fost format de la feminin. *Cătănuţ* reprezintă trecerea la forma masculină a lui *cătănuţă* care, deşi numeşte o persoană de sex masculin, este un substantiv feminin (Contraş 1967: 149).

O situaţie aparte au derivatele *neicuţ, neicuţă, tăicuţ, tăicuţă* cu toate că au două forme una specifică femininelor şi alta masculinelor, sunt în ambele cazuri substantive masculine (ca şi *bădicuţ, bădicuţă*). Ele s-au format de la teme masculine cu terminaţie caracteristică femininelor, *neică, taică,* de aceea derivatul normal este în *-uţă,* iar cel în *-uţ* reprezintă trecerea lui la forma masculină, în conformitate cu sensul lui.

Amintim aici şi situaţia asemănătoare a perechii *vlăduţ, vlăduţă. Vlăduţ* ‘poreclă pentru un om prost’ DLR < *Vlad* a primit terminaţie feminină şi a devenit *vlăduţă*, păstrându-şi genul primitiv, masculin, deoarece poreclele feminine au în română o valoare peiorativă mai accentuată.

Distingem neutre şi feminine de la teme neutre: *cocuţ, cocuţă* ‘pâinişoară’ DA < *coc*; *degetăruţ, degetăruţă* ‘plantă erbacee’ DA < *degetar*; *firuţ* (diminutivul lui *fir*), *firuţă* (numele a patru plante) < *fir*.

E. Contraş ia în discuţie cuvântul *căruţă*. Ea arată că derivatele *căruţ, căruţă* sunt aparent într-o situaţie asemănătoare. Cel dintâi e derivat normal, al doilea este format de la o temă de alt gen. Cercetătorii au explicat în mod diferit cuvântul *căruţă*. TDRG trimite la lat. *carrus* şi compară cu it. *carrozza,* DA îl derivă din *car*, CADE din lat. **carrucea,* Al. Graur consideră că e refăcut de la pluralul lui *căruţ*. Cuvântul există în aceeaşi formă în bulgară (Graur 1963: 70) şi în ucraineană (Rosetti 1966: 118, 124, 125), cercetătorii români cred că el este împrumutat în aceste limbi din română. Situaţia se complică pentru limba română mai mult prin faptul că cel mai vechi derivat românesc presupus a fi format cu *-uţ* este tocmai *căruţă*, atestat în *Psaltirea Hurmuzachi*. În celelalte psaltiri cu care poate fi comparată *Psaltirea Hurmuzachi,* cuvântul nu apare.

Atestările de până acum pentru *căruţ* sunt mult mai noi.

III. Sufixul intră în componenţa unei forme compuse şi a unei forme dezvoltate.

Sufixul compus *-eluţă* (*-el* + *-uţă*): *sardeluţă, canapeluţă*.

Sufixul dezvoltat: *-ăluţă* (segmentul nesufixal *-ăl* + *-uţă*): *ierbăluţă, sărmăluţă*.

IV. Temele de la care sunt formate derivatele acestui sufix au origine foarte variată (pe baza materialului oferit de DEX), cele mai multe au origine latină (29,30%). Ele sunt urmate de cuvinte formate pe teren românesc (13,48 %), de cele cu etimologie multiplă (10,77 %), din slavă (10,69 %), cu etimologie necunoscută (7,44 %), din bulgară (5,11 %), din franceză (5,11 %), din turcă (4,18 %), din neogreacă (3, 72 %), din maghiară (3,25 %), cf. albaneză (2,32 %), germană (1,39 %), rusă (1,39 %), ucraineană (0,93 %), sârbo-croată (0,46 %), săsească (0,46 %). Sufixul se ataşează mai ales la teme formate din cuvinte vechi sau intrate relativ mai de mult în limbă, mai ales la termeni familiari.

V. Sufixul *-uţ, -uţă* este productiv în limba română. Productivitatea lui se dovedeşte nu numai prin numărul mare de derivate pe care le formează, ci şi prin numărul mare de categorii de teme de diferite origini, intrate în diferite epoci, la care se ataşează. Din punct de vedere al capacităţii de combinare cu alte sufixe, acest sufix nu este productiv.

-uţ, -uţă este un sufix diminutival vechi în limba română folosit mai ales la derivarea substantivelor feminine. El a fost şi este productiv în partea de nord, de nord-vest şi de vest a ţării, mai puţin în restul ei. El este foarte viu în limbă deşi are un marcat caracter regional.

Referințe bibliografice:

CADE 1931: Candrea, I. A., Adamescu, Gh., *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*, Bucureşti, Cartea românească.

CAPIDAN, Th., 1908: Th., *Die nominalen Suffixe im Aromunischen*, Leipzig.

CAPIDAN, Th**.,** 1925: *Meglenoromânii*, I, Bucureşti, Cultura Naţională.

CONTRAŞ, Eugenia, 1967: *Sufixul -uţ(ă)*, SMFC, IV, Bucureşti, Editura Academiei Române, p.143-161.

DA 1913 – 1940, 1948: *Dicţionarul limbii române*, tom I – tom II partea II, fasc. II-III (Ladă – lojniţă), 1913 – 1940, 1948, Bucureşti, Tipografia ziarului „Universul".

DENSUSIANU, O., 1938: *Histoire de la langue roumaine*, II, Paris, Ernest Leroux.

DEX 1996: *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediţia a II- a 1996, Bucureşti, Univers Enciclopedic.

Diez, F., 1858-1860: *Grammatik der romanischen Sprachen*, II, Bonn.

DLR 1965-1968-2000: *Dicţionarul limbii române*. Serie nouă. Bucureşti, Editura Academiei R.S.R.,tom VI, litera M- litera Z.

GRAUR, Al., 1961: *Din istoricul tipului stea / stele* în *Studii de gramatică*, III, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., p. 5-9.

GRAUR, Al., 1963: *Etimologii româneşti*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R.

GRAUR, Al., 1965: *Nume de persoane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

GRAUR, Al., 1966: *Articolul hotărât la numele de persoane româneşti*, SCL, XVII, p. 18-24.

HANSSEN, Federico, 1913: *Gramática histórica de la lengua castellana*, Halle.

HORNING, A.,1895: *Die Suffixe -iccus, -occus, -uccus im Französischen*, in ZRPh, Halle, p. 186-192.

IORDAN, I., 1956: *Limba română contemporană*, Bucureşti, Editura Ministerului Învăţământului.

IORDAN, I., 1963: *Toponimia românească*, Editura Academiei R.P.R.

LÖWE, K., 1911: *Die Adjectivsuffixe im Dakorumänischen*, Jahresbericht, XVII, p. 102-103.

MARCHETTI, Giuseppe, 1952: *Lineamenti di gramatica friulana*, Udine.

MEYER-LÜBKE, W 1935: *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winters, Universitatsbuchhandlung.

PASCU, G., 1916: *Sufixele româneşti*, Bucureşti, Ediţiunea Academiei Române.

PUŞCARIU, S., 1902: *Etimologie von -uţ* in *Die rumänischen Diminutivsuffixe*, „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache", VIII, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, p. 162.

PUŞCARIU, S., 1937: *Ètudes de linguistique roumaine*, Cluj-Bucureşti, Monitorul oficial şi Imprimeriile statului, 1937.

ROSETTI, Al., 1960: *Istoria limbii române*, I, *Limba latină*, ediţia a treia, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

ROSETTI, Al. 1966: *Istoria limbii române*, IV *Româna comună*, V, *Limbile vecine*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

SLAVE, E. 1965: *Diminutivele* in AL. Graur (coord.), *Istoria limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., p.86-87.

TIKTIN, H. 1904-1905: *Die rumänische Sprache* in *Grundriss der Romanischen Philologie* von Gustav Gröber, I, Strassburg, p. 603-610.

TDRG 1986-1989: Tiktin, H., *Rumänisch – Deutsches Wörterbuch*, I-III, Bucureşti, ediţia a II-a 1986 (I), 1988 (II), 1989 (III), Wiesbaden, Editura Otto Harassowitz.

VASILIU, Laura 2001: *Sufixe diminutivale* in Mariu Sala (coord.), *Enciclopedia limbii române*, Univers Enciclopedic, p. 180-181.

PE RÂPI – O ABORDARE SEMANTICĂ A TOPONIMELOR VĂILOR BISTRA ŞI SEBEŞ CE DESCRIU ADÂNCITURILE DE TEREN

Diana BOC-SÎNMĂRGHIŢAN
(Universitatea de Medicină şi Farmacie „Victor Babeş" din Timişoara)
sinmarghitan@yahoo.fr

***Pe râpi* – A Semantic Approach to Toponyms from the Bistra and Sebeş Valleys**
Starting from the theoretical premises regarding the relationship between proper and common nouns, the aim of this paper is to analyze the toponyms derived from appellatives that describe ground hollows. The landscape variety of the Bistra and Sebeş Valleys (Caraş-Severin County, Romania) is reflected in the huge diversity of geographical folk terms that constitute a fundamental source for naming places. Toponymy, an independent discipline, with its own formative rules and lexical and grammatical developments, maintains a close connection with the Romanian language vocabulary, illustrated by the contribution of appellatives to place-name formation. This paper alphabetically presents the toponyms derived from topical appellatives referring to the configuration of the ground. Because of the richness of the source material, we have voluntarily limited the material analyzed to the proper nouns that refer to ground hollows of different dimensions and forms. Most of the appellatives which form the basis of our toponyms are attested by scientific works. The appellatives *ogaş (groove)*, *râpă (precipice)* and *groapă (pit)* register the highest occurrence in toponymic compounds, shaping the landscape of the locations of interest. A constituent part of Romanian toponymy, the toponyms from the region Bistra and Sebeş Valley were collected during direct and successive inquiries organized in the localities of this region, but also by using toponymic works (dictionaries, monographies, articles, studies), document collections, history books and memoirs, guides, plans etc.

Keywords: *toponymy, appellative, semantics, Bistra Valley and Sebeş Valley*

Toponimia, disciplină de sine stătătoare, cu legi formative şi evoluţii lexico-gramaticale proprii, păstrează o legătură strânsă cu vocabularul limbii române, aportul apelativelor la formarea numelor de locuri fiind unul major. În toponimie, semantica joacă un rol deosebit de important cel puţin în momentul creării numelor topice, acesta fiind criteriul de bază al denumirii realităţilor geografice. Cu siguranţă opiniile specialiştilor în domeniu nu pot fi în unanimitate aceleaşi, mergând de la negarea totală a sensului numelor proprii până în a le atribui un sens infinit, vorbindu-se chiar de aşa zisa deonimizare. Iorgu Iordan, în *Toponimia românească*, mărturiseşte că o clasificare semantică le-ar „întrece cu siguranţă, sub raportul cantitativ, pe toate celelalte socotite împreună" (Iordan 1963: 18), atrăgând totodată atenţia asupra importanţei acestui criteriu (semantic): „Ceea ce la om constituie trăsătura exterioară predominantă, menită să atragă atenţia semenilor săi şi să-i definească oarecum în ochii acestora, este, în domeniul care ne preocupă aici, natura fizică a locului." (Iordan 1963: 18).

Reprezentând o parte integrantă a toponimiei româneşti, toponimele din zona văilor Bistra şi Sebeş au fost culese prin anchete directe şi succesive în localităţile din acest perimetru, apelându-se în egală măsură şi la lucrările de toponimie (dicţionare, monografii, articole, studii), la culegeri de documente, la lucrări istorice şi memorialistice, ghiduri, planuri etc.

În cele ce urmează vom discuta în ordine alfabetică toponimele actuale provenite de la apelative topice referitoare la configuraţia terenului. Dată fiind abundenţa materialului, ne vom limita doar la numele proprii de locuri care se referă la adânciturile de teren de diverse dimensiuni şi forme, atrăgând atenţia asupra faptului că apelativele au intrat în toponimie fie direct, fie prin intermediul sistemului antroponimic. Apelativele care stau la baza acestor toponime sunt: *butoară*, *căldare*, *cheie, crov, curmătură, fund, gaură, gădăvan, groapă, gropan,*

hoagă, irigoi, jghiab, ogaş, peşteră, prislop, ponor, prihor, pripor, râpă, rucăn, scoabă, scoc, stârmină, surpătură, şa, şaucă, tarniţă, văgăună,vâlcea, vârtop.

Butoară, butură, s. reg. Ban., Trans. 'scorbură', 'deschizătură, boltă, spărtură', 'orice gaură, chiar şi în pământ' (DA), 'gaură' (CADE), apare în: ***Butoara*** (Glb) – 'loc gol'.

Apelativul a fost înregistrat cu aceeaşi variantă, *butoară***,** în toponimia Banatului (DTB I: 148-149) şi a Olteniei (v. DTRO I: 411) sau *butură* (DTRO I: 411-412); (TTRT (Valea Hăşdăţii): 32); (TTRT (Sălaj): 51); (DTRM I: 376). Apelativul cunoaşte şi derivatele *butoarcă* (cf**.** *La Butoarcă*, (Frăţilă 2002: 115), *buturău, buturoi* (TTRT (Valea Hăşdăţii): 32).

Apelativul *căldare* 'depresiune circulară cu versante prăpăstioase în zona munţilor înalţi; scobitură în albiile apelor curgătoare, la baza unei cascade' (DEX), 'vale adâncă, hârtoapă' (DTRO II: 57), v. şi DTB II: 18 TTRT (Sălaj): 56; DTRM II: 38-40 apare în: ***Căldarea*** *Mare* (Mal) – 'iezer în Muntele Mic'**,** ***Căldările*** *Ţarcului* (Măr) – 'depresiune în Muntele Ţarcu', *În* ***Căldare*** (VB) – 'vale ce face legătura între izlaz şi Dealu Stârcu', *În* ***Căldări*** (PoiMr) – 'gol alpin', *La* ***Căldări*** (RusM) – 'cascadă pe Lozna'.

Apelativul *cheie*[1] 'vale îngustă, lipsită de albie majoră, între doi pereţi înalţi şi abrupţi, acolo unde apa râului, întâlnind roci compacte, exercită o puternică eroziune în adâncime' (DEX) apare în următoarele nume topice: ***Cheia*** (Zăv) – 'pârâu'**,** ***Cheia*** *Borlovii* (Bor) – 'vale'**,** ***Cheia*** *Calovii* (Obr) – 'vale îngustă', ***Cheia*** *Mică* (Bor) – 'vale'**,** ***Cheia*** *Ruschiţii* (Rusţ) – 'drum pe vale'**,** *Cotu* ***Cheii*** (Obr) – 'vale îngustă', *La* ***Cheie*** (Bor) – 'păşune', *Pârâu* ***Cheii*** (PoiMr) – 'pârâu izvorăşte din Măgura şi se varsă în Bistra'.

Sensul apelativului în localităţile anchetate este de 'loc strâmt pe unde trece o apă', 'trecătoare situată într-un loc strâmt'.

Apelativul *crov*[2] 'formă mică de relief cu aspect de depresiune circulară sau alungită, dezvoltată pe loess prin tasare; găvan, padină' (DEX, v. şi Porucic 1931: 33 apare în: ***Crovu*** *Baicului* (Bor) – 'câmpie alpină', ***Crovu*** *Caprii* (Bor) – 'câmpie alpină', ***Crovu*** *lu Lie* (Bor) – 'păşune', ***Crovu*** *lu Talpă* (Bor) – 'păşune, izlaz'**,** ***Crovu*** *Panţuchii* (Bor) – 'păşune', *În* ***Crovuri*** (Zer) – 'teren împădurit'.

Apelativul *curmătură* 'depresiune, adâncitură pe culmea unui deal sau a unui munte; prăpastie între doi munţi sau două dealuri' (DEX) intră în structura următoarelor nume topice: *Calea* ***Curmăturii*** (Bcv) – 'drum spre Curmătură', ***Curmătura*** *Bodului* (Bcv) – 'deal'**,** ***Curmătura*** *Frasinilor* (OR) – 'deal'**,** ***Curmătura*** *lu Barbu* (Bcv) – 'deal'**,** ***Curmătura*** *Măgurii Mărgăneşti* (VB) – 'pădure de conifere', ***Curmătura*** *Măgurii Vălămăreşti* (VB) – 'pădure de foioase'**,** ***Curmătură*** (Bor)**,** (Cic) – 'câmpie alpină', 'deal', *Faţa* ***Curmăturii*** (Bcv) – 'deal cu fâneţe', *La* ***Curmătură*** (Zăv), (Bcv), (Bor), (Băţ) – 'fâneţe', 'păşune alpină', 'câmpie alpină', 'teren arabil şi fâneţe'.

Entopicul s-a dovedit a fi productiv în toponimia ţării (cf. DTB II: 156-157; DTRO II: 278-281; TTRT (Valea Hăşdăţii): 45; TTRT (Sălaj): 93; DTRM, II: 205-206; Frăţilă 2002: 70; Ioniţă 1982: 86, 161).

Apelativele *fund*[3]*, fundătură, afund* 'vale înfundată care se sfârşeşte într-o pădure' (DA); 'adâncime, capăt, margine' (DTB IV: 69) au creat prin metaforă următoarele nume topice:

Fundu *Izvorului* (VB), (Cic), (Zăv) – 'fâneţe', 'teren în pantă cu pomi fructiferi', 'fâneţe', *Ogaşu la* ***Fund*** (Bor) – 'păşune împădurită', ***Fundătura*** (Car) – 'stradă', ***Fundătura***

[1] Apelativul este frecvent în toponimia zonelor muntoase (cf**.** DTB II: 43; DTRO II: 92-93; Ioniţă 1982: 106, 181; Iordan 1963: 21, 131). Pentru mai multe sensuri ale entopicului, precum şi pentru răspândirea sa în toponimie, v. DA, Porucic 1931: 31; Iordan 1963: 21; Petrovici 1970: 266; TTRT (Valea Hăşdăţii): 37; TTRT (Sălaj): 63; DTRM II: 89-91.

[2] Pentru alte sensuri, precum şi pentru aria de răspândire în toponimie, v. DTB II: 146-147; DTRO II: 250-253; DTRM II: 190; Ioniţă 1982: 151, 230; Iordan 1963: 308; Oancă 1996: 113, 135.

[3] Pentru mai multe sensuri şi frecvenţa entopicului în toponimie, v. Porucic 1931: 34; Frăţilă 2002: 87; Oancă 1996: 113; Loşonţi 2000: 137-139; DTRO III: 103-105; TTRT (Valea Hăşdăţii): 58; TTRT (Sălaj): 134-137; Homorodean 1980: 166.

*Cetăţii (*act*. Sarmisegetuza)* (Car) – ‘stradă’, ***Fundătura*** *Timişului* (Car) – ‘stradă’, *Ogaşu* ***Afund*** (Bor) – ‘vale îngustă’.

Prin *fund* localnicii mai înţeleg şi ‘depărtarea faţă de un anumit punct’, ‘locul unde se termină o vale etc.’.

Apelativul *gaură*[1] ‘scobitură, adâncitură, spărtură ivită de la sine sau anume făcută într-un corp, într-un material, în pământ etc.’ (DEX) funcţionează în zona cercetată cu sensul de ‘groapă’, ‘depresiune’: *La* ***Gaură*** (M) – ‘loc pietros pe Valea Nermeş’, ***Găureni*** (Zăv) – ‘deal cu denivelări de teren’.

Apelativul *găvan*[2], denumind ‘locuri joase cu văi întunecoase, în păduri’ (DA), ‘scobitură, adâncitură pe care o prezintă un obiect’ (DEX) a fost înregistrat în zona cercetată cu varianta *gădăvan*: ***Gădăvanu*** (Băţ) – ‘groapă în coastă de deal’.

Apelativul *găunos* ‘(despre copaci sau trunchiuri de copaci) Care este găurit, gol, mâncat pe dinăuntru; scorburos’ (DEX) apare în: ***Găunoasa*** (Mal) – ‘pădure de foioase’.

Apelativul a fost înregistrat şi în Oltenia (DTRO III: 119) şi lipseşte în Transilvania (cf. TTRT (Valea Hăşdăţii) şi TTRT (Sălaj)).

Apelativul *groapă*[3] ‘gaură, cavitate (mai adâncă) în pământ’ (DEX); ‘vale fără pârâu’ (Porucic 1931: 32) intră în componenţa următoarelor nume topice: ***Groapa*** *Bistrei* (Bcv) – ‘afluent al Bistrei’, ***Groapa*** *cu Lupi* (M) – ‘păşune în Tâlvele’, ***Groapa*** *lu Lăpădat* (M) – ‘fâneţe pe valea Stârna’, ***Groapa*** *Hobanului* (Var) – ‘depresiune cu fâneţe’, ***Groapa*** *Lupului* (TRu) – ‘deal domol cu adâncituri’, ***Groapa*** *Mare* (Măg) – ‘fâneţe’, ***Groapa*** *Mică* (Măg) – ‘fâneţe’, ***Groapa*** *Nevoii* (Bor) – ‘gol alpin’, ***Groapa*** *Şcheiului* (Bor) – ‘gol alpin’, ***Groapa*** *Şoimului (Măr)* – ‘fâneţe’, *Ogaşu de la* ***Groapa*** *Afundă* (Dlc) – ‘pârâu, izvorăşte de sub Culmea Lazului’, *Pe* ***Groapă*** (Măg) – ‘teren arabil’, *Gura* ***Gropii*** (Var) – ‘izvor’.

Apelativul *groapă* cunoaşte şi forma augmentativă *gropan* în următoarele nume topice: *Cotu* ***Gropanului*** (Bcv) – ‘pădure de răşinoase’, ***Gropan*** (Bcv) – ‘un munte mai aşezat, groapă adâncă’, *La* ***Gropanu*** (Bcv) – ‘păşune şi pădure de răşinoase’.

Apelativul *hoagă* ‘groapă cu apă’ (DA) apare în: ***Hoagă*** (Băţ) – ‘fâneţe’, *Uliţa* ***Hoaga*** (Iaz).

D. Loşonţi îl consideră sinonim al lui *hoabă* prin analogie cu *corubă/corugă* (Loşonţi 1979: 208), în timp ce Emilian N. Bureţea crede că, deşi apropiate ca sens, sunt cuvinte diferite (Bureţea 1986: 268-269).

Apelativul nu a avut un ecou prea mare în rândul toponimiei noastre, deşi e specific Banatului, Olteniei şi sud-vestului Transilvaniei (cf. DTB V: 12; DTRO III: 199-200; Iordan 1963: 43; Loşonţi 2000: 163-164. În TTRT (Valea Hăşdăţii): 66 şi TTRT (Sălaj): 160-161 apelativul apare cu varianta *hoancă* ‘adâncitură în formă de vale mică între dealuri; afundătură naturală mai mare sau mai mică, lipsită de apă, între două dealuri; aşezătură dintre dealuri şi coline; gaură mare în pământ’ (TTRT (Sălaj): 161).

Apelativul *jgheab*[4], având sensul de ‘râpă făcută la munte de şuvoiul ploilor’ (DEX), nu cunoaşte o răspândire prea mare în localităţile anchetate: *Gura* ***Jgheabului*** (Cir) – ‘vale cu fâneţe’.

Cu sensul de bază ‘conductă sau canal deschis în partea superioară, făcut în piatră, într-un trunchi de copac etc., permiţând (prin înclinarea sa) scurgerea unui lichid sau a unui material

[1] Pentru mai multe sensuri şi frecvenţa entopicului în toponimie, v. Porucic 1931: 34, Loşonţi 2000: 140; DTB IV: 77-78; DTRO III: 115; TTRT (Sălaj): 140-141; Frăţilă, 2002: 88; Iordan 1963: 26-27; Oancă 1996: 113.

[2] Pentru mai multe sensuri, frecvenţa entopicului în toponimie, precum şi originea entopicului, v. Porucic 1931: 34, 43, 46, 71; Loşonţi 2000: 145-155; DTRO III: 119, TTRT (Sălaj): 141; Iordan 1963: 555-556.

[3] Apelativul are frecvenţă mai mare în zonele de deal şi de câmpie, cf. DTB IV: 133-134, 136; DTRO III: 169, 174; TTRT (Valea Hăşdăţii): 61-62; TTRT (Sălaj): 149-152; Frăţilă 2002: 91-93; Ioniţă 1982: 133, 138; Iordan 1963: 28-30; Loşonţi 2000: 159.

[4] Pentru mai multe sensuri, v. Loşonţi 2000: 176; Porucic 1931: 28, 41, 46, 55.

pulverulent; canal de scurgere pentru apă sau adăpătoare pentru vite; streaşină; crestătură, scobitură, adâncitură' (DEX) apelativul a avut o răspândire mai mare în toponimia noastră.

Pentru a se vedea răspândirea sa în toponimie, cf. DTB V: 84, DTRO IV: 9; TTRT (Sălaj): 176, Iordan 1963: 49.

Apelativul *ogaş* 'urmă adâncă (şi îngustă) săpată în pământ de şuvoaiele apelor de ploaie' (DEX), 'vale îngustă' (DTB VI: 31), 'vale în formă de treucă cu părţile laterale mai lăsate' (Porucic 1931: 32) a dat următoarele nume topice*:*

Gura ***Ogaşului*** (Măg), (VB) – 'teren agricol', 'vale îngustă şi pârâu', ***Ogaş*** (OR) – 'vale', ***Ogaşu*** *Afund* (Bor) – 'vale îngustă', ***Ogaşu*** *Baroneşti* (Car), ***Ogaşu*** *Cărbunari* (Car), ***Ogaşu*** *cu Imală* (Obr) – 'fânețe', ***Ogaşu*** *cu Lespedea* (Obr) – 'fânețe', ***Ogaşu*** *cu Ocnele* (Obr) – 'vale îngustă şi pârâu', ***Ogaşu*** *cu Strunga* (Bor) – 'păşune împădurită', ***Ogaşu*** *de la Tortomir* (Obr) – 'fânețe', ***Ogaşu*** *Dobreştii* (Bor) – 'vale', ***Ogaşu*** *Feregarului* (RusM) – 'vale cu multă ferigă', ***Ogaşu*** *Frasinului* (Bor) – 'fânețe', ***Ogaşu*** *la Fund* (Bor) – 'păşune împădurită', ***Ogaşu*** *Ienii* (Car) – 'teren arabil', ***Ogaşu*** *Mutului* (Car), ***Ogaşu*** *Neguros* (Obr), ***Ogaşu*** *Pietros* (Obr) – 'vale îngustă cu pârâu', ***Ogaşu*** *Pereni* (Car), ***Ogaşu*** *Rău* (Obr) – 'vale îngustă cu pârâu', ***Ogaşu*** *Ţiganului* (Car), ***Ogăşelu*** (Cic) – 'ogaş cu apă numai când plouă'.

Apelativul formează multe nume de locuri în zona Banatului (DTB VII: 30-62)) şi Olteniei ((DTRO V: 22-38); cf. şi Arbănaşi 2002: 152; Iordan 1963: 360 şi lipseşte din TTRT (Valea Hăşdăţii) şi TTRT (Sălaj).

Omete, s reg. *omete* 'nămete, troian' < scr. *omet* 'măturătură' (CADE), apare în: ***Omete*** (Ciut) – 'groapă' (v. şi DTB VII: 74).

Apelativul *peşteră*[1] 'cavitate, scobitură naturală subterană adâncă şi mare, formată prin dizolvarea unor roci solubile de către apele de infiltraţie; grotă, cavernă' (DEX).

Apelativul nu a avut o răspândire prea mare în toponimia localităţilor anchetate: *Culmea* ***Peşterii*** (Obr) – 'culme de deal', ***Peştera*** *Crucii* (RusM) – 'peşteră'. Apelativul a intrat în toponimie şi prin intermediul antroponimiei în: *Izvoru lui* ***Peştereanu*** (Glb) – 'izvor natural în Valea Slatina'.

Pentru nuanţarea sensului, precum şi pentru răspândirea sa în toponimie, v. Iordan 1963: 38; Ioniţă 1972: 31; Arbănaşi 2002: 152; TTRT (Valea Hăşdăţii): 89-90; TTRT (Sălaj): 243-243.

Apelativul *ponor*[2] '1. Povârniş abrupt sau adâncitură formată prin prăbuşirea, ruperea sau alunecarea unor straturi de teren. 2. Formă de relief rezultată prin asocierea liniară şi laterală a dolinelor, care dă terenurilor calcaroase un aspect adâncit' (DEX) îl găsim în derivatul slav **Ponorna* < **ponorĭna* < *ponorŭ* + *-ĭna*. Apelativul intră în componenţa următoarele nume de locuri: ***Ponorna*** (Glb) – 'deal abrupt şi vale cu pârâu', ***Ponorna*** *Mică* (Glb) – 'deal abrupt', ***Ponorna*** *Mare* (Glb) – 'deal abrupt', *Valea* ***Ponorna*** (Glb) – 'vale'.

Pripor 'coastă de deal sau de munte, pantă abruptă; povârniş' (DEX, v. şi Ioniţă 1972: 33 'versant mai abrupt pe un deal sau munte' (Frăţilă 2002: 83) apare în: *Muchia* ***Priporului*** (Bcv) – 'parte de deal', ***Pripor*** (Bcv) – 'păşune pe valea râului Bista', ***Pripor*** (Bor) – 'fânețe', ***Priporu*** (Glb) – 'izlaz comunal'.

Apelativul a fost înregistrat şi în Transilvania (cf. TTRT (Vaşea Hăşdăţii): 95; TTRT (Sălaj): 264-265).

Apelativul *prislop*[3] 'loc mai jos de trecere dintr-o vale într-alta peste un şir de munţi sau de dealuri care separă două văi, trecătoare, curmătură, şa, tarniţă, pas' (Petrovici 1970: 228);

---

[1] Sensul dat de Porucic 'scobitură naturală (într-un mal sau coastă repede) în direcţie orizontală' nu a fost înregistrat în localităţile noastre (Porucic 1931: 47).

[2] Pentru mai multe sensuri, precum şi pentru frecvenţa apelativului în toponimie, v. DLRM, Porucic 1931: 34, 47, 50; Ioniţă 1982: 38, 213; Iordan 1963: 42; TTRT (Sălaj): 262.

[3] Pentru detalii privind apelativul *prislop,* v. Emil Petrovici, *Rolul împrumuturilor în crearea toponimelor* (*În legătură cu toponimul românesc* ***Prislop***) (Petrovici 1970: 225-236); cf. şi Iordan 1963: 529. Apelativul a fost înregistrat şi în toponimia Transilvaniei şi Olteniei (cf. TTRT (Valea Hăşdăţii): 95; TTRT (Sălaj): 265; Arbănaşi 2002: 152).

‘poiană între munţi’ (DLRM); ‘umăr mare de deal sau de munte, care este ceva mai jos ca dealul sau muntele însuşi’ (Porucic 1931: 77) apare în: *La* ***Prislop*** (PoiMr) – ‘loc mai jos între dealuri, fostă stână pe Măgura’, *Apa* ***Prislopului*** (M) – ‘apă ce străbate valea Prislop’, *Golu de la* ***Prislop*** (Băţ) – ‘păşune’, *La Stână la* ***Prislop*** (Măr) – ‘păşune alpină’, ***Prislop*** (PoiMr), (Bcv), (M) – ‘păşune alpină’, ‘pădure de fag spre Zăicani’, ‘vale montană în Măgura acoperită cu pădure de fag’.

Apelativul *râpă* ‘coastă abruptă a unui deal; surpătură de pământ făcută de torente sau de şuvoaie’ (DEX; v. şi (Porucic 1931: 31, 35) este activ în zona anchetată: *Dosu* ***Râpilor*** (Băţ) – ‘dos de deal’, *După* ***Râpă*** (Vos) – ‘fâneţe şi pădure de foioase’, *Grădinile sub* ***Râpi*** (Măr) – ‘teren arabil’, *În* ***Râpi*** (Măr) – ‘râpă’, *La* ***Râpă*** (Zer) – ‘râpă’, *La* ***Râpi*** (Var) – ‘teren cu pomi fructiferi’, *Pe* ***Râpă*** (Mal) – ‘loc prăpăstios la marginea Bistrei Mărului’, *Pe* ***Râpi*** (M) – ‘teren accidentat’, ***Râpa*** *lu Lizari* (Var) – ‘pădure de salcâmi’, ***Râpa*** *Roşie* (Bor), (Zer) – ‘fâneţe şi teren arabil’, ‘luncă pe malul Sebeşului’, ***Râpanu*** (M) – ‘plai pe unde se scoteau lemnele din pădure spre sat’, ***Râpă*** (Iaz) – ‘teren abrupt’, ***Râpele*** (Băţ) – ‘teren accidentat’, ***Râpi*** (Măr) – ‘pădure de stejari’, ***Râpile*** *Boţărenilor* (M) – ‘teren accidentat’, ***Râpile*** *lu Gărău* (Bor) – ‘păşune împădurită’.

Apelativul cunoaşte o largă răspândire în toponimia ţării, cf. (Iordan 1963: 42); (Ioniţă 1972: 34); (Frăţilă 2002: 148-149); (Arbănaşi 2002: 152); (TTRT (Valea Hăşdăţii): 98); (TTRT (Sălaj): 273-275).

Rucăn ‘văgăună, râpă pe unde se corhănesc lemnele’ (DTB, *Litera R*: 318) apare în: ***Rucănu*** *lu Răbică* (Bcv) – ‘teren în pantă’, ***Rucănu*** *Nistoreştiu* (Bcv) – ‘groapă’, ***Rucănu*** *Păvălońu* (Bcv) – ‘teren pe care s-au corhănit lemne’.

Ruscă[1] ‘deal, râpă, drum peste deal sau prin râpi’ (DEX) apare în: *Cheia* ***Ruschiţii*** (Rusţ) – ‘drum pe vale’, *Drumu* ***Rusca*** *Nouă* (RusM), *Muntele* ***Rusca*** (Rusţ), (RusM) – ‘munte’, ‘munte şi pârâu’, ***Ruschiţa*** (RusM) – ‘vale cu pârâu’.

Apelativul *scoabă*[2] ‘viroagă, vale strâmtă, adâncitură pe coasta unui deal sau munte, jgheab natural’ (DLR) apare în: ***Scoaba*** (M) – ‘vale cu pârâu, afluent al Nermeşului’.

Apelativul este frecvent în Ţara Haţegului şi Valea Jiului. Pentru mai multe sensuri, precum şi pentru aria de răspândire, cf. Loşonţi 2000: 179-180; Homorodean 1963: 268; Popescu 1980: 151; Sufleţel 1960: 266.

Apelativul *scoc* ‘groapă, adâncitură făcută de apa care cade din scoc’ (DEX) a fost înregistrat într-un singur toponim: *Obârşia* ***Scocului*** (M).

Apelativul *stârmină* ‘coborâş prăpăstios, regiune cu pante prăpăstioase’, ‘coastă prăpăstioasă’, ‘coastă prăpăstioasă, împădurită’ (Porucic 1931: 23, 31, 67), (v. şi Iordan 1963: 129-130; Arbănaşi 2002: 152; TTRT (Sălaj): 296) apare în: *Muchia* ***Stârminilor*** (Bcv) – ‘parte de deal cu pantă prăpăstioasă’.

Apelativul *surpătură* ‘loc prăpăstios în curs de surpare; loc de unde s-a rupt o porţiune de teren’ (cf. DEX, v. şi Ioniţă 1982: 65; Iordan 1963: 45, 377; TTRT (Sălaj): 298)) cunoaşte în zona anchetată şi varianta *surupată*, după cum se poate observa şi din următoarele nume de locuri: *Calea* ***Surupată*** (Bcv) – ‘drum’, *Culmea* ***Surupată*** (M) – ‘culme cu pantă abruptă’, *În* ***Surupeţ*** (Măr) – ‘râpă’, *Pârâu* ***Surupata*** (TRu) – ‘pârâu, izvorăşte de La Maldovini şi se varsă în Slatina’, *Poiana* ***Surupată*** (M) – ‘poiană montană cu păşune naturală pe culmea Lazurilor’, ***Surpătură*** (Bor) – ‘pădure de foioase pe valea pârâului Borlova Mare’, ***Surupata*** (Măr), (PoiMr) – ‘vale sub Muntele Mic’, ‘vale cu pârâu ce izvorăşte din Muntele Mic şi se varsă în Bistra’.

Apelativul *şa* ‘formă de relief reprezentând o depresiune cuprinsă între două părţi de teren mai ridicate, cu care alcătuieşte un ansamblu; curmătură’ (DEX; v. şi Porucic 1931: 31; Petrovici 1970: 267, 272; TTRT, (Sălaj): 300) apare în: ***Şaua*** *Iepii* (Măr), (PoiMr), (Zăv), (Măg) – ‘depresiune între Vârful Pietrii, Munţii Baicu şi Căldări’, ‘gol alpin, cale de acces de la Poiana

[1] Pentru mai multe sensuri, precum şi pentru frecvenţa în toponimie, v. DTB, *Litera R*: 324; TTRT (Sălaj): 283; Ioniţă 1972: 43; Iordan 1963: 281-283, 458; Ştefănescu 1967: 521-524.

[2] Apelativul are o răspândire mare în toponimia Ţării Haţegului şi Văii Jiului (cf. Homorodean 1963: 268; Loşonţi 2000: 180).

Mărului spre Retezat', 'vale între Păpuşăriu şi Cocinu lu Stângu', 'gol alpin', ***Şaua*** *Zănogii* (VB) – 'vale între Zănoaga şi Murgana'.

Apelativul *şaucă,* diminutiv al lui *şa* (Petrovici 1970: 230, 240, 272; Loşonţi 2000: 183) apare în: ***Şauca*** *de la Bord* (Bor) – 'parte de deal', ***Şauca*** *lu Băula* (TRu) – 'vale în Culmea Borloviţei', ***Şauca*** *lu Cerceula* (Bor) – 'pădure de foioase', ***Şauca*** *lu Dila* (Bor) – 'pădure de foioase pe valea râului Slătinioara'.

Apelativul *tarniţă* 'culme, coamă de munte sau de deal în formă de şa' (DEX, v. şi Ioniţă 1982: 33, 156; Iordan 1963: 45; Arbănaşi 2002: 152; TTRT (Valea Hăşdăţii): 109; TTRT (Sălaj): 308), 'samar, pas, trecătoare' (Petrovici 1970: 229) apare în: *Câmpu* ***Tarniţii*** (OR) – 'câmp', *Cioaca* ***Tarniţa*** (OR) – 'deal', *Gura* ***Tarniţii*** (Bcv) – 'pădure de răşinoase', *Muchia* ***Tarniţei*** (Bcv) – 'parte de deal', ***Tarniţa*** (Bcv) – 'pădure de răşinoase la hotarul cu Marga', ***Tarniţa*** *Pleşului* (VB) – 'pădure de conifere'.

Apelativul *văgăună*[1] '1. Loc înfundat între dealuri sau între munţi; scobitură adâncă într-un munte. 2. Scorbură' (DEX) a dat naştere următoarelor nume topice:

Văgăuna *Corbului* (Măr) – 'crac de munte în Măgura', ***Văgăuna*** *Lăcşorului* (M) – 'păşune', ***Văgăuna*** *Seacă* (M) – 'păşune alpină între Prodana şi Culmea Surupată'.

Vâlcea 'vale îngustă şi puţin adâncă, cu fundul aproape plat şi cu versantele în pantă uşoară; vâlcică' (DEX), v. şi Ioniţă 1972: 39; Iordan 1963: 461, 481; Frăţilă 2002: 168-169; TTRT (Valea Hăşdăţii): 118; TTRT (Sălaj): 341-344 apare în: ***Vălcerele*** (Bor) – 'fâneţe'.

Vârtop[2], variantă a lui *hârtop*, 'adâncitură, scobitură în pământ, loc înfundat' (Porucic 1931: 32) 'groapă pe un drum, râpă prăpăstioasă; văgăună' (DAR) 'adâncitură, groapă formată pe un drum; scobitură lungă şi adâncă, de forma unei râpe prăpăstioase, produsă de ape' (Frăţilă 2002: 169) apare în: *Izvoru* ***Vârtoapelor*** (Bor) – 'izvor, izvorăşte din Vârtoapele Craiului şi se varsă în Craiu', ***Vârtoape*** (Zg) – 'terenuri agricole', ***Vârtoapele*** *Craiului* (Bor) – 'pădure de foioase şi conifere'.

Toponimia văilor Bistra şi Sebeş, mărturie vie a legăturii dintre om şi locurile natale, este preponderent românească, ocupând 98% din întreaga masă toponimică. Legile fonetice şi morfologice după care funcţionează limba noastră sunt cele care au acţionat în momentul formării numelui de loc, în strictă concordanţă cu particularităţile graiului din această zonă.

În raport cu sistemul entopic, structura toponimelor supuse dezbaterii aici cuprinde:

a) cuvinte productive în limba literară: *căldare, cheie, crov, curmătură, fund, gaură, groapă, jghiab, peşteră, prislop, ponor, pripor, râpă, scoabă, scoc, surpătură, şa, tarniţă, văgăună, vâlcea*;

b) cuvinte care se mai păstrează doar în grai: *butoară, gădăvan, gropan, hoagă, irigoi, ogaş, prihor, rucăn, stârmină, şaucă, vârtop.*

Referinţe bibliografice:

ARBĂNAŞI, M. 2002: *Structura semantică a apelativelor din zona submontană a Mehedinţiului,* in „Studii şi cercetări de onomastică", nr. 7, p. 133-172.

BUREŢEA, Emilian N. 1986: *Entopice şi toponime din nordul judeţului Vâlcea referitoare la adâncituri ale terenului,* in „Analele Olteniei", serie nouă, nr. 5, p. 268-269.

FRĂŢILĂ, Vasile 2002: *Studii de toponimie şi dialectologie*, Timişoara, Editura Excelsior Art.

HOMORODEAN, M. 1963: *Probleme de toponimie,* in „Cercetări de lingvistică", VIII, nr. 3, p. 268-275.

HOMORODEAN, Mircea 1980: *Vechea vatră a Sarmizegetusei în lumina toponimiei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

IONIŢĂ, Vasile 1972: Glosar *toponimic Caraş-Severin*, Reşiţa, Editura Casa Corpului Didactic.

IONIŢĂ, Vasile 1982: Nume *de locuri din Banat,* Timişoara, Editura Facla.

IORDAN, Iorgu 1963: *Toponimia românească*, Bucureşti, Editura Academiei.

[1] Pentru mai multe sensuri, originea apelativului, precum şi pentru răspândirea lui în toponimie, v. Pascu 1916: 53; Porucic 1931: 32; Iordan 1963: 27; Loşonţi 2000: 150-155; Arbănaşi 2002: 152.

[2] Variantă a lui *hârtop* v. Iordan 1963: 30-31, 390, 453; TTRT (Valea Hăşdăţii): 118; TTRT (Sălaj): 345.

LOŞONŢI, Dumitru 2000: *Toponime româneşti care descriu forme de relief*, Cluj-Napoca, Editura Clusium.
OANCĂ, Teodor 1996: *Probleme controversate în cercetarea onomastică românească*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.
PASCU, G. 1916: *Sufixelele româneşti*, Bucureşti, Editura Librăriile Socec.
PETROVICI, Emil 1970: *Studii de dialectologie şi toponimie,* Bucureşti, Editura Academiei (volum îngrijit de I. Pătruţ, B. Kelemen şi I. Mării).
POPESCU, R. Sp. 1980: *Graiul gorjenilor de lângă munte*, Craiova, Editura Scrisul românesc.
PORUCIC, T. 1931: *Lexiconul termenilor entopici din limba română*, Chişinău.
SUFLEŢEL, Rodica 1960: *Aspecte dialectale ale toponimiei din Gorj*, in ***, *Materiale şi cercetări dialectale*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2, p. 260-280.
ŞTEFĂNESCU, C. M. 1967: *Ruscă*, in „Limba Română", XXVI, nr, 6, p. 521-524.

Dicţionare:

CADE = CANDREA, I.-A. 1931: *Dicţionarul limbii române din trecut şi de astăzi*, partea I, Bucureşti, Cartea Românească.
DA = Academia Română 1913: *Dicţionarul limbii române*, I, Bucureşti, ş.u.
DAR = BULGĂR, Gheorghe 2000: *Dicţionar de arhaisme şi regionalisme*, Bucureşti, Editura Academiei.
DELR = BOLOCAN, Gh., ŞODOLESCU-SILVESTRU, Elena 1995: *Dicţionarul entopic al limbii române*, in „Studii şi cercetări de onomastică", I, p. 67-101; II, 1996, p. 179-239.
DER = CIORĂNESCU, Alexandru 2007: *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O.
DEX = COTEANU, Ion, SECHE, Luiza, SECHE, Mircea (coord.) 1998: *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic. (?)
DLR = Academia Română 1965: *Dicţionarul limbii române*, serie nouă, Bucureşti.(?)
DLRM = MACREA, D. (coord.) 1958: *Dicţionarul limbii române moderne,* Bucureşti, Editura Academiei Române.
DTB, I = FRĂŢILĂ, Vasile, GOICU, Viorica, SUFLEŢEL, Rodica 1984: *Dicţionarul toponimic al Banatului,* I (A-B), Timişoara, TUT.
DTB, II = SUFLEŢEL, Rodica, GOICU, Viorica 1985: *Dicţionarul toponimic al Banatului*, II (C), Timişoara TUT.
DTB, IV = FRĂŢILĂ, Vasile, GOICU, Viorica, SUFLEŢEL, Rodica 1986: *Dicţionarul toponimic al Banatului*, IV (F-G), Timişoara, TUT.
DTB, *Litera R* = FRĂŢILĂ, Vasile, GOICU, Viorica, SUFLEŢEL, Rodica 2002: *Dicţionarul toponimic al Banatului* (R), in „Studii şi cercetări de onomastică", nr. 7, p. 267-327.
DTB, V = FRĂŢILĂ, Vasile, GOICU, Viorica, SUFLEŢEL, Rodica 1987: *Dicţionarul toponimic al Banatului*, V (H-L), Timişoara, TUT.
DTB, VI = FRĂŢILĂ, Vasile, GOICU, Viorica, SUFLEŢEL, Rodica 1989: *Dicţionarul toponimic al Banatului*, VI (M-N), Timişoara, TUT.
DTB, VII = GOICU, Viorica, SUFLEŢEL, Rodica 19994: *Dicţionarul toponimic al Banatului*, VII (O), Timişoara, Editura Amphora.
DTRM, I = SARAMANDU, Nicolae (coord.) 2005: *Dicţionarul toponimic al României. Muntenia,* vol. I, Bucureşti, Editura Academiei.
DTRM, II = SARAMANDU, Nicolae (coord.) 2007: *Dicţionarul toponimic al României. Muntenia,* vol. II, Bucureşti, Editura Academiei.
DTRO = BOLOCAN, Gh. (coord.) 1993: *Dicţionarul toponimic al României. Oltenia*, vol. I-II, Craiova, Editura Universitaria, vol. III, 2001; vol. IV, 2003; vol. V, 2004; vol. VI, 2006; vol. VII, 2007.
LOŞONŢI, Dumitru, VLAD, Sabin 2006: *Tezaurul toponimic al României: Transilvania (TTRT): judeţul Sălaj*, Bucureşti, Editura Academiei.
LOŞONŢI, Dumitru, VLAD, Sabin 2006: *Tezaurul toponimic al României: Transilvania (TTRT): Valea Hăşdăţii*, Bucureşti, Editura Academiei.

Sigle pentru localităţile anchetate

Băuţar = (Băţ)
Borlova = (Bor)
Bucova = (Bcv)
Caransebeş = (Car)
Cicleni = (Cic)
Cireşa = (Cir)
Ciuta = (Ciut)
Cornişoru = (Crn)
Dalci = (Dlc)
Glimboca = (Glb)
Iaz = (Iaz)
Măgura = (Măg)
Mal = (Mal)
Marga = (M)
Măru = (Măr)
Obreja = (Obr)
Ohaba = (O)
Oţelu Roşu = (OR)
Poiana Mărului = (PoiMr)
Preveciori = (Prev)
Rusca Montană = (RusM)
Ruschiţa = (Rusţ)
Turnu Ruieni = (TRu)
Valea Bistrei = (VB)
Vama Marga = (VMg)
Var = (Var)
Voislova = (Vos)
Zăvoi = (Zăv)
Zerveşti = (Zer)
Zlagna = (Zg)

TERMINOLOGIA RELIGIOASĂ ÎN DIALECTUL ISTROROMÂN. TIMPURILE LITURGICE

Lucian Miclăuş
(Colegiul Tehnic „Ion I.C. Brătianu", Timişoara)
lmiclaus@yahoo.com

Religious Terminology in the Istro-Romanian Dialect: Liturgical Times
In view of the fact that spirituality is an important dimension of the life of Istro-Romanians, marked by the alternation of feast days and fasting periods, we want to gain an insight into the terminology employed to refer to liturgical times. This category is of the greatest importance for the history of the Romanian language and includes words that are to be found in the basic Romanian vocabulary, some of which go a long way back in Istro-Romanian, such as words of Latin or Slavonic origin.

Keywords: *Istro-Romanian, liturgical times, history of the Romanian language, Romanian vocabulary*

Creştinismul a pătruns de timpuriu pe teritoriul locuit de vorbitorii celor patru dialecte româneşti, Sfântul Apostol Andrei desfăşurându-şi opera misionară între anii 34 şi 47 în Dobrogea de astăzi (Pachia Tatomirescu 1999: 69).

În ceea ce priveşte limbajul liturgic, deşi idiomurile româneşti sud-dunărene conservă termeni bisericeşti de origine latină, asemănători sau identici cu cei din dacoromână, o mare parte este constituită din elemente cu etimon slav sau grec, deoarece vlahii nu au beneficiat de o organizare bisericească proprie decât rareori şi pentru perioade scurte de timp (Bujduveanu 2002: 21.). În consecinţă, deşi au păstrat legea ortodoxă până târziu, istroromânii au ajuns să aparţină ritului apusean[1].

Dat fiind faptul că spiritualitatea constituie o componentă importantă a vieţii istroromânilor, jalonată de alternanţa sărbătorilor şi a zilelor de post din cursul anului bisericesc, în cele ce urmează ne-am propus să prezentăm terminologia utilizată de aceştia pentru timpurile liturgice[2]. Decizia noastră a fost determinată şi de faptul că în această categorie sunt incluse cuvinte importante pentru istoria limbii române, care se regăsesc în fondul principal lexical, unele având vechime mare în istroromână, cum sunt elementele de origine latină (*curåtu, dumireca, nov ån, påştile, ziia de morţ*) sau veche slavă (*mučenic, prăznic, posti, pust*).

Faptele de limbă enumerate mai sus demonstrează rezistenţa deosebită a acestui idiom, care, dintre toate cele patru dialecte ale limbii române, este de departe cel mai supus influenţelor străine, lexemele respective păstrând însă sensurile cu care au fost introduse. Alături de ele întâlnim astăzi şi unele echivalente din croată sau italiană, care au întărit poziţia acestora în cadrul dialectului sau au dat o nouă formă elementelor de origine latină sau slavă veche.

1. Sărbători[3]

V. sl. *prazdnikъ* se păstrează în ir.[1] **práznic**, *-č/ -ć* „praznic, sărbătoare" {J} (MALGI: 146) **prăznic** s.n. (Sârbu-Frăţilă 1998), *-ur* s.n. {J} (Scărlătoiu 1998: 200), s.m. *-č(e)* {Ş}

[1] Cf.: Popovici 1909: 135-138, 141, 144; Morariu 1921: 9-10; Puşcariu 1926: 38-48.

[2] Pentru realizarea taxonomiei am luat ca bază lucrarea Branişte 1993.

[3] Branişte 1993, 138: „În înţeles creştin-ortodox, numim sărbători acele zile liturgice mai importante din cursul anului bisericesc, care sunt închinate comemorării faptelor sau momentelor de căpetenie din istoria mântuirii (ca de exemplu: Naşterea Domnului, Învierea Sa etc.) şi a principalelor persoane sfinte (Mântuitorul, Sfinţii cei mai veneraţi de credincioşi, ca de exemplu Sf. Nicolae ş. a.).".

(IHR), *-č* s.m. {Ş} (ALIr: 197), cr. *prâznīk*[2] întărind persistenţa cuvântului în ir., care cunoaşte şi fenomenul de sinonimie: **blágdan** s. „sărbătoare bisericească” {B, Ş} MALGI: 146, **blagdán** {S}, *-i* s.m {L} MALGI: 146, **blågdan** {N} Scărlătoiu 1998: 200, s.m. {B} IHR, {N}, *-e* {B}, *-i* {L, N, S} MALGI: 146 (< cr. lit. *blâgdān, blàgdān*[3], čak. *blàgdan, blâgdan*[4]).

1.1. Sărbători Domneşti (Praznice Împărăteşti)[5]

1.1.1. Naşterea Domnului (25 Decembrie)

„Ajunul Crăciunului” este redat prin sintagme în care se regăsesc cuvinte romanice şi slave: **bódl’a zi** {C, L} (ALIr: 203) (< semicalc deformat după cr. *Bàdnjī dân*, *bàdnjī (-ā, -ō)*[6] şi lat. *dies*[7]), **vílii̯a bóii̯a** {B, M, N, S, Ş, Şc, T, Z} (ALIr: 203), **víl’a bói̯a** {J} (ALIr: 203) (< cr. čak. *vîlija bòjža*, *vìlja bôjža*[8])[9].

Pentru „Crăciun” sunt înregistraţi doi termeni, unul împrumutat din limbile slave moderne, celălalt din italiană: **bojíč** s.m. Sârbu-Frăţilă 1998, **bojíću** {B, J} BA 13: 228, {B, L, N, S, Şc, T} ALIr: 203, **bozíţ** {Ş} ALIr: 203, **bojít”** s.m. {G, J} IHR, {C, J, M, Z} ALIr: 203 (< cr. lit. *Bòžić*[10], čak. *bòžić*[11]) şi **natále** s. {J} BA 13: 228 (< it. *Natale*).

Slujba religioasă din dimineaţa Crăciunului este numită **zórniţa** s.f. (Mării 1969: 54, Sârbu-Frăţilă 1998) (< cr. *zórnica*[12]).

„Sfânta Liturghie din ziua de Crăciun” poartă denumirea de **bojićńácu** s.m. {B, Ş} BA 13: 228 (< cr. lit. *bòžićnjāk*, kaik. *bòžićnjâk*)[13].

Pentru asigurarea unui cadru festiv şi istroromânii fac anumite pregătiri, unele care au caracter general astăzi în creştinism (împodobirea bradului), altele fiind specifice ritului catolic (amenajarea unei machete care reprezintă naşterea lui Hristos).

Bradul de Crăciun este denumit printr-o sintagmă, **borí̯ţu za bozíţ** s. com. {Ş} ALIr: 203 (< cr. *bôr*[14] + suf. *-iţ (-ici)* + cr. *za*[15] *Bòžić*), şi un cuvânt, **i̯él’va**, *i̯él’v* s.f. Sârbu-Frăţilă 1998 (< cr. *jêlva*)[16].

Ieslea, machetă reprezentând naşterea lui Hristos, este numită prin trei termeni de origini diferite: **i̯åsle**, *-e* s.f. {Şc} ALIr: 204, **i̯åslę** s.f. {N} ALIr: 204 (< v. sl. *jasli*)[17], **i̯áslițe**, *-e* s.f. {J} ALIr: 204, **i̯åsliţe**, *-e* {S} ALIr: 204 (< cr. *Jàslice*)[18], **i̯åsliţa**, *-e* {B, C, L, M, T, Z} ALIr: 204 (< cr. čak. *jàslica*)[19] şi **prejépio**, *-pii* s.m. {Ş} ALIr: 204 (< it. *preṣèpio*[20])[21].

1.1.2. Botezul Domnului (6 Ianuarie)[22]

---

[1] Ca şi în dr. *práznic* (cf. DEX[2]).
[2] Cf. HER.
[3] Cf. DSR.
[4] Cf. ALIr: 197.
[5] Vezi nota nr. 3.
[6] Cf. DSR „de ajunul Crăciunului, care se referă la ajunul Crăciunului”.
[7] Cf. DEX[2].
[8] Cf. ALIr 203.
[9] Cr. čak. *vîlija*, *vìlja* < it. dial. *vilia* (cf. VG) < lat. bis. *vigilia* (cf. DEI).
[10] Cf. HER.
[11] Cf. ALIr 203.
[12] Cf. DSR.
[13] Cf. HER lit. „pâine mare (care se pregăteşte) de Crăciun”, kaik. „(pop.) purcel (care se taie) de Crăciun” (traducerea noastră – L.M.).
[14] Cf. HER („pin”).
[15] Cf. HER („pentru”).
[16] Cf. DSR.
[17] Etimonul este valabil şi pentru dr. *iésle* „jgheab în care se dă de mâncare vitelor (în grajd)” (DEX[2]).
[18] Cf. DSR.
[19] Cf. ALIr 204.
[20] Cf. VG.
[21] < lat. *praesepium o praesepe* (IDDLI).
[22] Branişte 1993, 163: „Epifania, Teofania, Bobotează (sl. *bogu* + lat. *baptizare*)”.

Pentru „Bobotează, Botezul Domnului” sunt utilizate substantive compuse: **tréi cråľ** {L, N, Ş, Z} ALIr: 204-205, **tri cråľ** {B, C, M, S, T, Şc} ALIr: 204-205, **tricråľi** {B} BA 16: 122, **svéta tri cráľa** {J} ALIr: 204-205 (< cr. čak. *tri krȍlji*[1], prima variantă fiind un semicalc, în care întâlnim rom. *trei, tri* (<lat. *tres*), la ultima adăugându-se cr. *svêt (svéta, -o)*[2]).

1.2.3. Duminica Floriilor

La istroromâni această sărbătoare este indisolubil legată de „ramura de măslin”[3]: **úlica**, *-ke* s.f. {B, C, J, L, M, S, Şc, T, Z} ALIr: 209, **úlike**, *-e* {N, Ş} ALIr: 657 (< cr. čak. *ùlika*[4])[5].

Pentru praznicul în sine[6], sunt utilizate cuvinte derivate din cr., precum şi unul moştenit: **úličnița** s.f. {J} ALIr: 208-209, **úlițnița** {B, C, L, M, N, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 208-209, **úlična dumíreca** s. comp. {L} ALIr: 208-209 (< čak. *ùlika* + *-nica* + lat. *domenica*[7], *uličnica* < *uličĭnica*, *ul* + *-ič* + *-ĭnĭca*).

1.2.4. Sfintele Paşti

Pentru marea sărbătoare a creştinătății, lat. *pascha, -ae* s-a păstrat în ir. **påstile** s. „Paşti” {Ş} ALIr: 208, **påştile** s. „Paştele” {N} Scărlătoiu 1998: 200[8]. Termenul moştenit este dublat de **páscua** s.f. {J} BA 13: 228 (< it. *Pasqua*)[9]. Influența cr. este însă mult mai pregnantă, după cum dovedesc: **vazắm** s. {J} BA 13: 228, {J} ALIr: 208, **vazắm** s.m. {J} IHR, **văzắm** {B, C, L, M, N, S, Şc, T, Z} ALIr: 208, **vâzắm** s.m. şi pl. {B}, *-ure* s.n. {B, Ş} IHR 211, **vozému** s. art.{B} BA 13: 228 (< cr. *Vazam*)[10].

Tot din cr. provine şi sintagma **sveto-iutro** s. comp. „Sfânta Dimineață” {B} Morariu 1932, 16 (< cr. *svêt (svéta, -o)* + *jùtro*[11]).

1.2.5. Înălțarea Domnului[12]

Pentru denumirea acestei sărbători[13] sunt utilizați termenii: **sénsa** s.f. {B, C, L, M, S, Şc, T, Z} ALIr: 209-210, **sénsiia** {N, Ş} ALIr: 209-210, **sénsova** {J} ALIr: 209-210 (< cr. čak. *sēnsa*[14], contaminat cu cr. *Spàsovo*[15]).

1.2.6. Pogorârea Duhului Sfânt[16]

Acestei sărbători îi corespunde **dúhova**[17] s.f. „Rusalii” {B} BA 13: 228, {B, C, J, L, N, M, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 210 (< cr. čak. *Dùhova*[18]).

1.2.7. Corpus Domini[1] (Trupul Domnului)[2]

Etimologie nesigură, probabil *apă-botează* sau românescul **bogbotează* (< v. sl. *Bogŭ* rom. + românescul *botează*) (*DELR*, I, A-B, p. 252).

[1] Cf. ALIr 204.

[2] Cf. HER („sfânt”).

[3] Echivalent al ramurii de salcie, utilizată la români (n.n. – L.M.).

[4] Cf. ALIr 209.

[5] < cr. *ùlje* < cuvinte romanice < lat. *oleum, olium* (cf. SES).

Un derivat cu sufixul *-ka* din *ùlje* < lat. *oliva* (n.n. – L.M.).

[6] Prezentat în românește doar „Florii”, deşi în cr. şi it. echivalentele conțin şi „Duminica” – *Nedjelja*, respectiv *Domenica* (cf. ALIr: 208-209; n.n. – L.M.).

[7] Cf. DEX[2].

[8] Precum şi în dr. *Páşte, Páşti* (cf. DEX[2]), ar. *Páşti, Páşte* (cf. DDAGE), mgl. *Paşt (-ştur), Páştu* (cf. DMr).

[9] Cf. VG.

[10] Cf. BA 13: 229. În urma celor constatate pe teren în 2007-2008, menționăm că, în graiurile čakaviene din Istria, accentul cade pe ultima silabă (n.n. – L.M.).

[11] Cf. HER („dimineață”).

[12] Branişte 1993, 145: „la 40 de zile după Paşti”.

[13] Prezentată simplu ca „Înălțarea” (cf. ALIr: 209-210; n.n. – L.M.).

[14] Cf. ALIr: 209-210; < it. dial. *sensa* < it. *ascensióne* < lat. *ascēnsiō, -onis (ascendere)* (cf. DEI).

[15] Cf. DSR.

[16] Branişte 1993, 145: „Duminica Rusaliilor, la 50 de zile după Paşti”.

[17] În mgleglenoromână întâlnim un termen asemnănător, *Dúvi, Duvili* „Înălțarea Domnului. Rusalii” < maced. (cf. DMr).

[18] ALIr: 210.

Sărbătoarea[3] este denumită **télova** s.f. {B} BA 13: 228, {B, C, J, L, N, M, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 210 (< cr. čak. *tȅlova*)[4].

Pentru „cei patru bărbaţii înarmaţi, care în timpul procesiunii Corpus Domini poartă baldachinul cu ostensoriul”[5] este utilizat **hitaţi** s.m. pl. Popovici 1909 (< cr. *hȉtati*)[6]

1.3. Sărbătorile Maicii Domului[7]

1.3.1. Curăţirea Sfintei Marii (2 Februarie)[8]

Sensului acestei sărbători catolice este redat printr-un termen împrumutat din cr., cu circulaţie largă, şi unul it., cu circulaţie restrânsă: **svíćniţa** s.f. {B, L, Şc, T} ALIr: 205, **svíčniţa** {J} ALIr: 205, **svít”niţa** {M} ALIr: 205, **svít”ńiţa** {Z} ALIr: 205, **svítniţa** {S} ALIr: 205, **svítńiţa** {J} ALIr: 205 (< cr. lit. *svīćnica*, čak. *svȉćnica*)[9], **candalóra** s.f. {S} ALIr: 205 (< it. dial. *candaluora*[10], lit. *candelòra*[11])[12].

1.3.2. Ridicarea cu trupul la cer a Sfintei Fecioare Maria[13] (15 August)

Această mare sărbătoare este exprimată la ir. mai ales prin sintagme: **ča måre mái̯ca bói̯ja** „Adormirea Maicii Domnului” {G} IHR (< rom. *cea mare* + *maica*, ir. *ča måre* + compus cr. *Majka Božja*[14]), **måra svetíţa** {L, N, S, Şc} ALIr: 211 (< lat. *mas, maris*, cr., *svètica*[15], semicalc al termenului următor), **véla svetíţa** {L, Şc} ALIr: 211 (< cr. čak. *vȅli*[16] şi *svètica*), cu cea mai mare răspândire fiind **véla svéta marîja** „Înălţarea Maicii Domnului”[17] {B, C, M, Ş, T, Z} ALIr: 211 (< cr. čak. *vȅla svêta marȉja*[18]). Singurul substantiv simplu este **uznesénje** s.n. {J} ALIr: 211 (< cr. *Uznesénje*[19]).

1.4. Sărbătorile sfinţilor

Legate de sărbătorile sfinţilor sunt cele ale persoanelor botezate cu numele acestora. Pentru „zi onomastică” este folosit **ímendan** s.m. {J} IHR (< cr. lit. *ìmendān*)[20].

---

[1] Categorie introdusă de noi (L.M.).

[2] Tradusă inadecvat „Corpul Domnului” (cf. ALIr: 210; n.n. – L.M.).

[3] Este vorba despre procesiunea catolică, desfăşurată în joia verde, după duminica Sfintei Treimi, în cursul căreia sunt purtate baldachinul cu ostensoriul şi mostranţa cu sfânta ostie. În cultul ortodox nu există o asemenea procesiune după sărbătorirea Sfântei Treimi (n.n. – L.M.).

[4] Cf. ALIr: 210.

[5] Traducerea noastră – L. M. (cf. Popovici 1909).

[6] Cf. HER: *hȉtati* „1. a se grăbi, a da zor; a se pripi. 2. a arunca, a azvârli. 3. a prinde, a apuca; a înşfăca; a cuprinde.”, *hítjeti* „a se grăbi, a da zor; a se pripi”.

[7] Branişte 1993, 142: „pe care unii le numără la sărbătorile domneşti.”.

[8] Branişte 1993, 165: „Întâmpinarea Domnului, Stretenia (după numele slavon) 2 februarie (la catolici este Curăţirea Sfintei Marii.”.

Traducerea „Intrarea în biserică (sărbătoare religioasă)”, furnizată de ALIr: 205 pentru termenii înregistraţi, este ambiguă, sensul corect fiind cel indicat la începutul secţiunii (n.n. – L.M.).

[9] Cf. ALIr: 205.

[10] Cf. VG.

[11] Cf. IDDLI.

[12] < **candelorum* (cf. IDDLI) < lat. bis. *festum candēlārum* (cf. DEI).

[13] Branişte 1993, 155: „*Adormirea Maicii Domnului*…, în Apus, în timpurile mai noi, … a primit denumirea de *Assumptio Beatae Mariae Virginis*.”.

Teologia catolică actuală susţine că Maica Domului a fost ridicată cu trupul la cer în aceeaşi zi în care a trecut la cele veşnice. (n.n. – L.M.).

[14] Cf. IHR; *mâjka* (cf. HER) „mamă” (cf. DSR).

Dr. *máică* < bg., scr. *majka* (cf. DEX[2]), ar. *maică* < bg. *majka* (cf. DDAGE), mgl. *maică* < bg. *majka* (cf. DMr).

[15] Cf. DSR („sfântă”).

[16] Cf. HER („mare”).

[17] Pentru atestările înregistrate de ALIr, care au traducerea „Înălţarea Maicii Domnului”, considerăm că mai potrivită ar fi fost cea pe care am redat-o la începutul secţiunii, dar şi cea cunoscută la români ca *Sfânta Maria Mare* (n.n. – L.M.).

[18] Cf. ALIr: 211.

[19] Cf. ALIr: 211, DSR.

[20] Cf. DSR.

Pentru bisericile şi familiile care şi-au ales un patron spiritual[1] se utilizează **svéti-jandrí** s. comp. pl. „sfinţi patroni” {J} BA 13: 228 (< cr. *svêt (svéta, -o), žàndār, žàndar*)[2].

1.4.1. Sfântul Valentin[3]

svéti valentín „Sfântul Valentin” {B} ALIr: 121-122 (< cr. *svêt (svéta, -o)* şi *Valentin*[4]).

1.4.1. Sfinţii 40 de Mucenici din Sevastia (9 Martie)

În ir.[5] **mučeníț**, s.m. pl. „sărbătoare creştină pentru pomenirea a patruzeci de martiri, care se prăznuieşte la 9 martie” Scărlătoiu 1998: 200, s-a păstrat v. sl. *mučenikъ*.

1.4.2. Sfântul Quirin[6]

S. Quirino „Sfântul Quirin” {S} MALGI: 308, patronul bisericii din Sucodru (< it. *San Quirino*)[7].

1.4.2. Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul[8] (24 Iunie[9])

Sărbătoarea are denumiri din cr. şi din it. Frecvenţa cea mai mare o au **iváńa** s.f. „Sf. Ioan” {J} ALIr: 210-211, **ivåńa** {B, C, L, N, M, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 210-211, **ivåńe** s.f. {B} IHR (< din cr. čak. *Ivànja*[10], lit. *Ìvānje*[11]). În paralel, circulă şi sintagme, precum **svéti-i̯iván**[12] „Sfântul Ioan (24 iunie)” {J} BA 13: 228 (< cr. *svêt (svéta, -o)* + *Ìvan*[13]). De asemenea, a fost înregistrat şi **san-ğováni** s. comp. {J} BA 13: 228 (< it. dial. *San Giovani*[14]).

1.4.3. Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel (29 Iunie)

„Sărbătoarea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel (29 iunie)” este denumită **petróva** s.f. {J} BA 13: 228 (< cr. *Pètrovo*[15]).

Pentru „Sfântul Petru” sunt utilizate două substantive compuse: **svéti pétru** IHR (< cr. *svêt (svéta, -o)*, lat. (*Sanctus*) *Petrus*[16]) şi **sam-pi̯étro** {J} BA 13: 228 (< it. dial *Sam Pietro*)[17].

1.4.4. Toţi Sfinţii (1 Noiembrie)[18]

Pentru această sărbătoare ir. utilizează substantive compuse precum **tot svéți** „Toţi Sfinţii (sărbătoare)” {Z} ALIr: 211-212, **toț svéți** {C} ALIr: 211-212 (rom. *tot, toţi* < lat.[19], sintagma fiind un semicalc al cr. čak. *sì svêti* preluat ca atare în termenul următor) **si svéti** {B, J, L, M, N, S, Ş, Şc, T} ALIr: 211-212, care are şi cea mai mare circulaţie.

1.4.5. Sfinţii pomeniţi răposaţi (2 Noiembrie)[20]

Comemorarea răposaţilor[21] se exprimă prin sintagme româneşti, cr. sau mixtă, împrumutul din cr. având însă circulaţia cea mai largă: **zíi̯a de morț** {J, N} ALIr: 212 (< rom.

---

[1] În ritul ortodox, pentru biserici, se utilizează denumirea de *hram* (n.n. – L.M.).
[2] Cf. DSR „jandarm”.
[3] Sf. Valentin/ Prezbiterul/ Episcop de Interamna (n.n. – L.M.).
[4] < semicalc al it. *San Valentin* (cf. VG).
[5] Precum şi în dr. *mucenícị* (cf. DEX[2]).
[6] Quirin/ de Africa/ de Neuss/ de Roma/ de Sescia/ de Tegernsee/ de Tivoli (n.n. – L.M.).
[7] Cf. VG < lat. *Quîrinus* (DB).
[8] Traduse incorect „Sf. Ion” (Cf. ALIr) şi „Sfântul Ioan (24 iunie)” (cf. BA 13: 228).
[9] Cf. VG.
[10] Cf. ALIr: 210-211.
[11] Cf. ALIr: 210-211, DSR.
[12] De origine salvă (maced.) este şi mgl. *Stivan Pustitu* „Tăierea capului Sf. Ioan (29 Aug.)” (cf. DMr).
[13] Cf. SES.
[14] Cf. VG.
[15] Cf. DSR.
[16] Păstrat şi în dr. *Sâmpétru, Sânpétru, Sânchétru* (cf. DENB), ar. *Săm-Chétru, Sum-Chétru, Sîm-Kétru* (cf. DDAGE).
[17] Cf. VG.
[18] În ritul ortodox, nu sunt celebraţi în această zi (n.n. – L.M.).
[19] Cf. DEX[2].
[20] În ritul ortodox, prima sâmbătă din luna noiembrie (n.n. – L.M.).
[21] Cunoscută în popor ca „Ziua Morţilor” (n.n. – L.M.).

ziia de morți < lat.[1]), **mắrtva zi** {L, Z} ALIr: 212 (< cr. *mr̀tav (mr̀tva, o)*[2] şi rom. *zi* < lat.), **mắrtvi god** s. comp. {B, C, L, M, S, Ş, Şc, T} ALIr: 212 (< cr. čak. *mr̂rtvi god*[3] „sărbătoarea morților").

1.4.6. Sfântul Martin[4]

Sărbătoarea Sfântului Martin este conoscută ca **martíńa** s.f. {B, C, J, L, M, N, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 212, **martíńe** s.f. {G} IHR (< cr. lit. *Martinje*[5], čak. *martîn̂ja*[6]), termenii fiind dublați de sintagma **sveti martin** s. comp. {Ş} Morariu 1929: 395 (< cr. *Sveti Martin*[7]).

1.4.7. Sfântul Andrei (30 Noiembrie)[8]

Poate nu întâmplător, este patronul spiritual al bisericii istroromânilor din Jeián, fiind redat prin sintagma **sant-andréa** s. comp. {J} BA 13: 228 (< it. *San Andrea*)[9].

1.4.8. Sfântul Nicolae (6 Decembrie)

Pentru „numele sfinților care aduc daruri" au fost consemnate substantivele compuse: **svéti micúla** {B, C, L, M, N, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 202-203 (< cr. čak. *svêti mikùla*[10]), cu cea mai largă circulație, şi **svéti nicóla** {J, L, M} ALIr: 202-203 (< cr. čak. *svêti*[11] şi un element slavon[12]).

1.5. Anul Nou (1 Ianuarie)

Pentru această sărbătoare ir. utilizează termeni moşteniți din româna comună în compuse cu elemente cr. şi it. **Nov ån** s.m. „Anul Nou" {L} Flipi 204, **nóvo ån** s.n. {Ş} Flipi 204, **nóvu ån** s.m. {C, Şc} Flipi 204 (< lat. *novus, -a, -um, annus*[13], cea de-a doua formă[14] fiind influențată de cr. čak. *nòvo lèto, nôvo lèto*[15] din sintagma următoare) **Nóvo léto** {B, J, N, M, S, Ş, T, Z} ALIr: 204, sintagma cu cea mai largă circulație, **novoléto** s.n. {J} BA 13: 229, **Pắrvi ån** {N} ALIr: 204 (< cr. *pr̂vī (-ā, -ō)*[16] şi lat. *annus*). Mai restrâns ca circulație este şi **capodáno** s.n. {J} BA 13: 229 (< it. *Capodanno*[17]).

1.6. Duminica, sărbătoarea săptămânală a creştinilor[18]

Lat. *domenica* a fost moştenit şi în ir.[19] **dumíreca**, *-reč* s.f. „duminică" Sârbu-Frățilă 1998, {J} IHR, {B, C, J, L, M, S, Şc, T, Z} ALIr: 196, {J, L, N, S, Ş} MALGI: 247, **dumíraca, dumírăca** {Ş} MALGI: 247, **dumírăkę** {N, Ş} ALIr: 196, **dumírca** {B} MALGI:

---

[1] Cf. DEX[2].

[2] Cf. HER („mort").

[3] Cf. ALIr: 212.

[4] Sf. Martin de Pores/ de Tours (n.n. – L.M.).

[5] Cf. IHR.

[6] Cf. ALIr: 212.

[7] Cf. ALIr 212.

[8] Sfântul Apostol Andrei, cel Întâi chemat, ocrotitorul României, sărbătorit la 30 noiembrie (cf. Calendar 2012).

[9] Cf. BA 13: 228.

[10] Cf. ALIr: 202-203.

[11] Cf. ALIr: 202-203.

[12] Existent în dr. *Nicoară, Nicola* (cf. DENB), ar. *Αγιú Nicóla* „bisericuța de schit (Sînt Nicolae) a satului Perivole" (cf. DDAGE), mgl. *Sfiti Nicǫla* „Sf. Nicolae; biserică (Oşani)", *Nicóla* „nume propriu" (cf. DMr), în it. dial. *San Nicola* (cf. VG).

[13] Cf. DEX[2].

[14] Poate fi interpretată şi ca semicalc, având în vedere topica schimbată față de dr. *Anul Nou* şi ar. *Anlu Nău* (cf. DIARO).

[15] Cf. ALIr: 204.

[16] Cf. HRV („zi-întâi").

[17] Cf. ALIr: 204.

[18] Branişte 1993, 146: „Duminica este ziua săptămânală de odihnă şi de sărbătoare religioasă a creştinilor.".

[19] Precum şi în dr. *dumínecă, dumínică* (cf. DEX[2]), ar. *dumínică, dumînic* (cf. DDAGE), *dumânícâ* (cf. DIARO), *dumănică*, mgl. *dumănică, duminică, dumineşcă* (cf. DMr).

247, **dumírekę** {N, Ş} Scărlătoiu 1998: 287, {sud} IHR, **dumíręca** {N, Ş} Scărlătoiu 1998: 287, fiind înregistrat şi ca adv. **dumíreca, dumírekę** {sud} IHR.

2. Posturi

2.1. Posturile din cursul anului bisericesc[1]

V. sl. *postъ*[2] a fost păstrat în ir. **pust**[3], *-ur* s.n. „post, interdicţie de a mânca unele alimente (de origine animală), prescrisă credincioşilor de către biserică în anumite zile în anumite perioade ale anului" Scărlătoiu 1998: 189, 201 (suferind o influenţă fonetică din partea cr. čak. *pûst, pȕst*[4]). Tot din v. sl. *postiti sę* provine ir.[5] **postí** „a posti" {B, J} IHR.

2.1.1. Posturi generale (obşteşti)[6]

Istroromânii respectă posturile de peste săptămână, zilele consacrate purtând denumiri obişnuite. Pierzând termenul moştenit, pentru „miercuri" ir. l-a împrumutat pe **sréda** s.f. {B, C, J, L, N, M, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 207, {L} MALGI: 243, **sred**, *-i* s.m. {B, Ş} BA 13: 228, {J, Ş} IHR, {B, C, J, L, N, M, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 196, {B, J, L, N, S, Ş} MALGI: 243 (< cr. čak. *srēda, srèda, srèda*[7]).

În cazul lui „vineri", ir. a păstrat termenul moştenit din lat. *Veneris (dies)*[8] **vírer** s.m. şi pl. Sârbu-Frăţilă 1998, Scărlătoiu 1998: 287, {J} IHR, {J} ALIr: 196, {J} MALGI: 245. Cu toate acestea, o mai mare răspândire o au: **pétac** s.m. Sârbu-Frăţilă 1998, {Ş} IHR, {B, Ş} MALGI: 245, **pétăc** {B} BA 13: 226, {B, C, L, M, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 161, {B, L} MALGI: 245, **pétâc** {B} IHR, **petác** {Ş} BA 13: 226, {N, S, Ş} MALGI: 245, **petâc** {N} MALGI: 245 (< cr. lit. *pétak*[9], čak. *petàk*[10]).

2.2. Posturi de mai multe zile (de durată) din cursul anului bisericesc

2.2.1. Postul Paştilor[11]

Pentru „lăsata secului", ir. utilizează **pústu** s. art. {B, C, J, L, M, N, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 207, v. sl. *postъ* suferind o modificare fonetică[12] sub influenţa cr. *pùstni utòrak*[13] .

Prima zi din Postul Mare[1] poartă numele de **curátu sred** {S} ALIr: 207 (< participiul rom. *cura*, devenit arhaism < ir. *curå*[2], şi cr. čak. *srēda, srèda, srèda*, un semicalc al cr. čak.

---

[1] Branişte 1993, 242: „O altă rânduială disciplinară la care Biserica îndrumă viaţa credincioşilor ei pe căile adevăratei trăiri creştine, ale virtuţii şi ale cinstirii de Dumnezeu, este aceea a posturilor din cursul anului bisericesc.".

[2] Precum şi dr. *post* (cf. DEX[2]), mgl. *post, pustíri* (cf. DMr).

[3] Branişte 1993, 242: „O altă rânduială disciplinară la care Biserica îndrumă viaţa credincioşilor ei pe căile adevăratei trăiri creştine, ale virtuţii şi ale cinstirii de Dumnezeu, este aceea a posturilor din cursul anului bisericesc.".

[4] „Carnaval" (cf. ALIr 205).

[5] Precum şi dr. *postí* (cf. DEX[2]), mgl. *pustés* (cf. DMr).

[6] Branişte 1993, 248: „Toate *miercurile* şi *vinerile* de peste an, cu excepţia celor cu *harţi*, pentru că amândouă aceste zile amintesc de întâmplări triste din viaţa Mântuitorului. Într-o zi de miercuri au luat cărturarii şi fariseii hotărârea de a ucide pe Mântuitorul, iar într-o zi de vineri au dus-o la îndeplinire prin judecarea, osândirea la moarte şi răstignirea Mântuitorului. Denumirile păgâne ale zilelor respective s-au păstrat până astăzi, atât în limba noastră, cât şi a altor popoare creştine: (Miercuri: Mercur, zeul cometului, şi Vineri: Venus, zeiţa frumuseţii şi a amorului)". *Harţi* înseamnă „bucurie" (n.n. – L.M.).

[7] Cf. ALIr 207.

[8] Ca, de altfel, şi celelalte dialecte româneşti: dr. *víneri* (cf. DEX[2]), ar. *víńiri* (cf. DDAGE), mgl. *víniri*, *Stă-Vineri* „biserică în Huma" (cf, DMr).

[9] Cf. IHR, DSR.

[10] Cf. ALIr 161.

[11] Branişte 1993, 254: „Postul Paştilor, Păresimile sau Patruzecimea, postul dinaintea învierii Domnului, este cel mai lung şi mai aspru din cele patru posturi de durată ale Bisericii Ortodoxe: Postul Mare sau Postul, Păresimi (de la latinescul *quadragesima*)".

[12] Cf. nota 105.

Utorak „marţi".

[13] „Idem" (cf. ALIr: 207).

cĭsta srēda[3] regăsit în sintagma următoare), **císta sréda** s. comp. {B, C, J, L, N, M, Şc, T, Z} ALIr: 207, **ţísta sréda** {Ş} ALIr: 207, pentru aceeaşi noţiune fiind utilizat şi **pepelníţa** s.f. {S, Şc} ALIr: 207 (< cr. čak. *pepelnĭca*[4]).

Lat. *quadragesima*[5] nu s-a păstrat direct în ir. **corízma** s.f. „Postul Mare" {B, J} IHR, {B, C, J, L, M, N, S, Ş, Şc, T, Z} ALIr: 209, **carísma** „Postul cel Mare" Maiorescu 1874 (< cr. *Kòrizma*[6], čak. *korīzma, korĭzma*[7])[8].

„Săptămâna Mare" este redată prin termeni care îmbină elemente moştenite cu cele cr.: **čéla márle t"édăn** {J} ALIr: 207-208 (< rom. *cela, mare* < lat. + cr. lit. *tjèdan*[9], čak. *ćèdan*[10]) **márle şetimâna** {B, L, M, S, Şc, T} ALIr: 207-208, **setimâna ča mâra** {Ş} ALIr: 207-208, **şetimâna ča mâre** {M} ALIr: 207-208 (< rom. *cela, mare* < lat. + cr. čak. *šetimāna*)[11], putând fi considerate semicalcuri ale cr. čak. *bojžà šetimâna, svêta šetimâna* din care provin şi sintagmele următoare) **bójja şetimâna, svéta şetimâna**[12] {N, Z} ALIr: 207-208.

„Instrumentul muzical din lemn, care scoate un pârâit, utilizat în ritul catolic în Săptămâna Mare, de joi până în sâmbătă, în locul clopotelor"[13] se numeşte **scripắţ** s. {J} BA 13: 276 (< cr. *škripac*[14]).

Pentru „Vinerea Mare" sunt utilizate două sintagme, una din cuvinte moştenite, cealaltă având un împrumut cr.: **čéla márle vírer** {J} IHR (rom. *cea, mare, vineri* < lat.[15]), **petắcu ţéla márle** {B} IHR (< cr. čak. *petàk* şi rom. *cea, mare, vineri*).

Ir. nu a păstrat v. sl. *rastengnǫti* „a răstigni"[16], **rastegní, rastigní, restegní** Scărlătoiu 1998: 226-227 având doar sensul „a întinde". Pentru „răstignit" este utilizat **propnit** part. {B} Morariu 1932: 16 (< cr. *pròpinjati*)[17].

Prezentăm în continuare un inventar al termenilor redaţi mai sus în funcţie de limbile de origine (latină, slavă veche, croată şi italiană).

1. Termeni latini (3): **păstile, păştile** (< lat. *pascha, -ae*), concurat de **páscua** (< it. *Pasqua*) şi de **vazắm, vazắm, văzắm, vâzắm, vozému** (< cr. *Vazam*); **pétru** (< lat. *Petrus*), în sintagma *svéti pétru*, concurat de **pi̯étro**, în sintagma *sam-pi̯étro* (< it. dial *Sam Pietro*); **dumíreca, dumíraca, dumírăca, dumírăkę, dumírca, dumírekę, dumíręca** (< lat. *domenica*).

2. Termeni vechi slavi referitori (4): **práznic, prăznic** (< v. sl. *prazdnikъ*), concurat de **blagdán, blắgdan** (< cr. čak. *blàgdan, blâgdan*, lit. *blâgdān, blàgdān*); **mučeníţ** (< v. sl. *mučenikъ*) „sărbătoare creştină pentru pomenirea a patruzeci de martiri, care se prăznuieşte la 9 martie"; **pust** „post, interdicţie de a mânca unele alimente (de origine animală), prescrisă

---

[1] La catolici, tradusă ca „prima zi de păresimi" (cf. ALIr 207).
[2] „A îngriji, a curăţa" < lat. *curo, -are* (cf. Sârbu-Frăţilă 1998: 202).
[3] Cf. ALIr: 207.
[4] Cf. ALIr: 207.
[5] Moştenit în dr. *părésimi* (cf. DEX[2]).
[6] Cf. HER.
[7] Cf. ALIr: 209.
[8] < istroromană *ku̯aríźma* (cf. HER).
[9] Cf. SES.
Tjedan „săptămână".
[10] Cf. ALIr: 207-208.
[11] < it. dial. *şetimana* < lat. târziu *septimāna* (cf. DEI).
[12] Ar fi putut fi traduse ca „Săptămâna Sfântă" (n.n. – L.M.).
[13] Traducerea noastră – L.M. (cf. BA 13: 277).
[14] BA 13: 277.
[15] Cf. DEX[2].
[16] Ca în dr. *răstigní* (DEX[2]).
[17] Cf. DSR.

credincioşilor de către biserică în anumite zile în anumite perioade ale anului", **pústu** (< v. sl. *postъ*) „lăsata secului"; **postí** (< v. sl. *postiti sę*).

3. Termeni croaţi (35): **blagdán, blågdan** (< cr. lit. *blâgdān, blàgdān*, čak. *blàgdan, blâgdan*), concurat de **práznic, pråznic** (< v. sl. *prazdnikъ*); **víliia bóija, víl'a bóija** „Ajunul Crăciunului" (< cr. čak. *vîlija bȍžža, vȉlja bôžža*), concurat de **bódl'a zi** (< cf. cr. *Bȁdnjī*, rom. *zi*); **bojíč, bojíću, bojít", bozíṭ** „Crăciun" (< cr. lit. *Bòžić*), čak. *bȍžić*), concurat de **natále** s. (< it. *Natale*); **zórniṭa** „slujba religioasă din dimineaţa Crăciunului" (< cr. *zórnica*); **bojićńácu** (< cr. kaik. *bòžićnjâk*, lit. *bòžićnjāk*); „Boboteaza, Botezul Domnului" **tri cråľ, tricråľi**, **svéta tri cráľa** (< cr. čak. *tri krȍlji*, lit. *svêta*); **úličniṭa, úliṭniṭa, úlična dumíreca** „Florii" (< čak. *ȕlika*, lat. *domenica*); **vazắm, vazắm, văzắm, vâzắm, vozému** „Paşti" (< cr. *Vazam*), concurat de **påstile, påştile** (< lat. *pascha, -ae*) şi de **páscua** (< it. *Pasqua*); **svetoiutro** „Sfânta Dimineaţă" (< cr. *svéto jȕtro*); **sénsa, sénsiia, sénsova** „Înălţarea" (< cr. čak. *sēnsa*); **dúhova** „Rusalii" (< cr. čak. *Dȕhova*); **télova** „procesiunea catolică desfăşurată în joia verde, joia de după duminica Sfintei Treimi, în cursul căreia sunt purtate baldachinul cu ostensoriul şi mostranţa cu sfânta ostie" (< čak. *tȅlova*); **hitaţi** „cei patru bărbaţii înarmaţi, care în timpul procesiunii Corpus Domini poartă baldachinul cu ostensoriul" (< cr. *hȉtati*); **svíćniṭa, svíčniṭa, svít"niṭa, svít"ńiṭa, svítniṭa, svítńiṭa** „Intrarea în biserică (sărbătoare religioasă)" (< cr. lit. *svīćnica*, čak. *svȉćnica*), concurat de **candalóra** (< it. dial. *candaluora*); **uznesénje** „Adormirea Maicii Domnului" (< cr. *Uznesénje*), **véla svetíṭa** (< cr. *vèla, svètica*), **véla svéta maríia** (< cr. čak. *vȅla svêta marȉja*); **ímendan** „zi onomastică" (< cr. *ìmendān*); **svéti-jandrí** „sfinţi patroni" (< cr. *svêt (svéta, -o), žàndār*); **víliie** „ajunul sărbătoririi naşterii Sfântului Ioan Botezătorul" (< cr. čak. *vîlija*); **iváńa, ivåńa, ivåńe** „sărbătoarea naşterii Sfântului Ioan Botezătorul" (< cr. čak. lit. *Ìvānje*, *Ivànja*); **svéti-jiván** (< cr. *svêt (svéta, -o)*, *Ìvan*), concurat de **san-ğováni** (< it. dial. *San Giovani*); **petróva** s.f. „sărbătoarea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel" (< cr. *Pètrovo*); **si svéti** „Toţi Sfinţii (sărbătoare)" (< cr. čak. *sȉ svêti*); **mắrtvi god** „Ziua Morţilor" (< cr. čak. *mȓtvi god*); **martíńa, martíne** „sărbătoarea Sfântului Martin" (< cr. čak. *martȕnja*, lit. *Martinje*); **sveti martin** „Sfântul Martin" (< cr. *Sveti Martin*); **svéti micúla** „Sfântul Nicolae" (< cr. čak. *svêti mikȕla*), concurat de **svéti nicóla** (< cr. čak. + lat. *Nicola*); **pepelníṭa** „prima zi de păresimi" (< cr. čak. *pepelnȉca*), **ţísta sréda** (< čak. *čȉsta srēda*); **corízma** „Postul Mare", **carísma** (< cr. čak. *korīzma, korȉzma*); **bóija şetimåna** „Săptămâna Mare" (< čak. *bojžȁ šetimâna*), **svéta şetimåna** (< čak. *svêta šetimâna*); **scripắţ** „instrument muzical din lemn, care scoate un pârâit, utilizat în ritul catolic în Săptămâna Mare, de joi până în sâmbătă, în locul clopotelor" (< cr. *škripac*); **propnit** „răstignit" (< cr. *pròpinjati*);

4. Termeni italieni (10): **natále** s. (< it. *Natale*) „Crăciun", concurat de **bojíč, bojíću, bojít", bozíṭ** (< cr. lit. *Bòžić*, čak. *bȍžić*); **páscua** (< it. *Pasqua*) „Sfintele Paşti", concurat de **påstile, påştile** (< lat. *pascha, -ae*), **vazắm, vazắm, văzắm, vâzắm, vozému** (< cr. *Vazam*); **candalóra** (< it. dial. *candaluora*) „Intrarea în biserică (sărbătoare religioasă)", concurat de **svíćniṭa, svíčniṭa, svít"niṭa, svít"ńiṭa, svítniṭa, svítńiṭa** (< cr. lit. *svīćnica*, čak. *svȉćnica*); **valentín** „Valentin" (< it. *San Valentin*), în sintagma **svéti valentín** (< cr. *svêt (svéta, -o)* + it.); **Quirino** (< it. *Quirino*), în sintagma **S. Quirino** (< it. *San Quirino*); **san-ğováni** (< it. dial. *San Giovani*), concurat de **svéti-jiván** (< cr. *svêt (svéta, -o), Ìvan*); **sam-pietro** (< it. dial *Sam Pietro*), concurat de **svéti pétru** (< cr. *svêt (svéta, -o)*, lat. *Petrus*); **sant-andréa** (< it. *San Andrea*).

Aplicând principiul etimologiei directe, observăm că din cei 52 de termeni care aparţin categoriilor onomasiologice prezentate mai sus, cea mai mare parte provine din croată (35), urmată de cele din italiană (10), veche slavă (4) şi latină (3). Numărul mare de termeni croaţi vine să confirme aserţiunea potrivit căreia, asupra dialectului românesc din Istria s-a manifestat în mod permanent şi constant presiunea acestei limbi slave moderne şi a graiurilor

sale vorbite în zonă. Cu toate acestea, cea mai importantă dintre influenţele manifestate în istroromână nu a putut schimba caracterul latin al dialectului.

Analizând şi din alt punct de vedere originea lexemelor pe care le-am subsumat câmpului semantic religios, constatăm că limba croată a devenit o susţinătoare a istroromânei ca idiom romanic, participând la procesul de reromanizare a micului dialect românesc – prin intermediul ei au pătruns 2 termeni italieni: **sénsa, şetimâna**.

În concluzie, aspectele examinate vin să demonstreze faptul că istroromâna, deşi considerată în pericol de a fi abandonată, continuă să se manifeste ca un sistem viabil, permisiv tuturor fenomenelor lingvistice caracteristice idiomurilor aflate în contact cu aceasta.

Referinţe bibliografice:

Bujduveanu 2002 – Tănase Bujduveanu, *Aromânii din Kosovo. Istorie. Viaţă religioasă*, Bucureşti/ Constanţa, Editura George Iustinian & Justin Tombozi/ Editura „Cartea aromână".

Calendar 2012 – „Calendar creştin ortodox 2013", Timişoara, Editura Arhiepiscopiei Timişoarei.

Maiorescu 1874 – Ioan Maiorescu, *Itinerar în Istria şi vocabular istriano-român*, ediţie îngrijită şi prefaţată de T. Maiorescu, Iaşi.

Mării 1969 – I. Mării, *Note etimologice şi morfologice*, în „Cercetări de lingvistică", anul XIV, ianuarie-iunie, Bucureşti, 1969, p. 51-56.

Morariu 1921 – Leca Morariu, *Lu Fraţi Noştri. Libru lu Rumeri din Istrie. Cartea Românilor din Istria. Libro degli Rumeni Istriani. Susneviţa (Valdarsa) – Jeiăn (Seiane)*, Suceava, România, Editura Revistei „Făt-Frumos".

Morariu 1929 – Leca Morariu, *De-ale Cirebirilor. I. Texte din Susn'eviţa*, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editură „Glasul Bucovinei", 1929.

Morariu 1932 – Leca Morariu, *De-ale Cirebirilor. II. Texte din Bîrdo, Sucodru şi Grobnic*, Cernăuţi, Institutul de Arte Grafice şi Editură „Glasul Bucovinei", 1932.

Pachia Tatomirescu 1999 – Ion Pachia Tatomirescu, *Zalmoxianism şi Creştinism în Dacoromânia, Patria Sfântului Ioan Cassian* în: Sfântul Ioan Cassian, *A douăzeci şi patra convorbire duhovnicească*, traducerea/ adaptare din limba latină de prof. univ. dr. Decebal Bucurescu, postfaţă de Ion Pachia Tatomirescu, Timişoara, Editura Aethicus.

Popovici 1909 – Iosif Popovici, *Dialectele române (Rumänische Dialekte). IX. Dialectele române din Istria. Partea a II-a. Texte şi glosar*, Halle a. d. S., Editura autorului.

Puşcariu 1926 – Sextil Puşcariu, *Studii istroromâne. II. Introducere. Gramatică. Caracterizarea dialectului istroromân*, în colaborare cu M. Bartoli, A. Belulovici şi A. Byhan, Bucureşti, Cultura Naţională.

Sârbu-Frăţilă 1998 – Richard Sârbu, Vasile Frăţilă, *Dialectul istroromân. Texte şi glosar*, Timişoara, Editura Amarcord, 1998.

Scărlătoiu 1998 – Elena Scărlătoiu, *Istroromânii şi istroromâna. Relaţii lingvistice cu slavii de sud*, Bucureşti, Editura Staff, 1998.

SIGLE:

ALIr = Goran Filipi, *Istrorumunjski lingvističeski atlas. Atlasul lingvistic istroromân. Atlante linguistico istrorumeno*, Pula, Znanstvena Udruga Mediteran, Societas Studiorum Mediterraneum, 2002.

BA 13 = Wolfgang Dahmen, Johannes Kramer, *Le inchieste istro-rumene di Ugo Pellis. Parte prima: Questioni: 1-1512*, în „Balcan-Archiv. Neue Folge", herausgegeben von Wolfgang Dahmen und Johannes Kramer, Band 13, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1988, p. 209-281.

BA 16 = Wolfgang Dahmen, Johannes Kramer, *Le inchieste istro-rumene di Ugo Pellis. Parte seconda: Questioni: 1513-3338*, în „Balcan-Archiv. Neue Folge", herausgegeben von Wolfgang Dahmen und Johannes Kramer, Band 16, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1991, p. 107-137.

DB = *Dicţionar biblic*, vol. I-III, traducere din limba franceză: Constantin Moisă, Bucureşti, Editura Stephanus, 1996.
DDAGE = Papahagi, Tache, *Dicţionarul dialectului aromân, general şi etimologic*, ediţia a II-a augmentată, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.
DEI = Carlo Battissti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano. Volume primo. A-Ca*, Firenze, G. Barbrera Editore, 1950-1957.
DELR = *Dicţionarul etimologic al limbii române. Volumul I. A-B*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2012.
DENB = Petrache, Tatiana, *Dicţionar enciclopedic al numelor de botez cu un tabel alfabetic al sfinţilor ortodocşi*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1998.
DEX^2 = *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
DIARO = Matilda Caragiu-Marioţeanu, *Dicţionar aromân (macedo-vlah). DIARO. A-D*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1997.
DMr = Th. Capidan, *Meglenoromânii. III. Dicţionar meglenoromân*, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria naţională, [1935].
DSR = Tomici, Mile, *Dicţionar sârb-român*, vol. I-III, Timişoara, Uniunea Sârbilor din România, 1998-1999.
HER = Alemko Gluhak, *Hrvatski etimološki rječnik*, Zagreb, August Cezarec, 1993.
IDDLI = Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana,* Firenze, Casa Editrice Felice Le Monnier S.p.A., 1995.
IHR = August Kovačec, *Istrorumunjsko-hrvatski rječnik (s gramatikom i tekstovima)*, Pola, Znanstvena udruga Mediteran, 1998.
MALGI = Radu Flora, *Micul atlas lingvistic al graiurilor istroromâne*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2003, ediţie îngrijită de Bogdan Marinescu, ediţie îngrijită de Bogdan Marinescu.
SES = Marco Snoj, *Slovenski etimološki slovar*, druga, pregledana i dopolnjena izaja, Ljubliana, Modrian, 2003.
VG = Enrico Rosamani, *Vocabolario giuliano dei dialetti parlati nella regione Giuliano-Dalmata quale essa era stata costituita di comune accordo tra i due stati interessati nel Convegno di Rapallo del 12 XII 1920*, Trieste, Editioni LINT, 1990.

ABREVIERI:

adv. = adverb
ar. = aromân(ă)
art. = articulat
B = Brdo
C = Costârčån
cf. = confer (compară)
comp. = compus
cr. = croat(ă)
čak. = čakavian(ă)
der. = derivat
dial. = dialectal(ă)
et. = etimologie, etimon
f. = feminin
friul. = friulan(ă)
G = Gradinie
J = Jeiăn
kaik. = kaikavian(ă)
lit. = literar(ă)
L = Letai
L.M. = Lucian Miclăuş
lat. = latin, latină
M = Miheli
m. = masculin
mgl. = meglenoromân(ă)
N = Noselo
n. = neutru
n.n. = nota noastră
p. = pagina, paginile
part. = participiu
pl. = plural
pop. = popular(ă)
rom. = român(ă)
S = Sucodru
s. = substantiv
sl. = slav(ă)
sud = localităţile istoromâne din sud
Ş = Şuşnievița
Şc = Şcabici
T = Târcovți
v. = vechi
Z = Zancovți

CONCEPTUALIZAREA ANTONIMICĂ – MODALITATE DE STRUCTURARE DISCURSIVĂ

Daniela Gheltofan
(Universitatea de Vest din Timişoara)
danielagheltofan@yahoo.com

Antonymic Conceptualization – A Model of Discursive Structuring
In this study, we argue that antonymy is a universal linguistic and cognitive phenomenon that points to general or national pattern behaviours that are difficult to identify and clarify. To decipher these cultural and linguistic behaviours, we have focused on cognitivism, delimiting the "antonymic concept". We have suggested interpreting *antonymic conceptualization as a way of conceptual-discourse structuring*. This was applied to the postmodern fiction text *Nepoata lui Dali* by Simona Constantinovici (2009). Thus, by analysing the antonymic concept *viaţă-moarte* (life-death) as a discourse macro-intention we show that narrative expansion and text construction are also done on a conceptual-antonymic basis, which shows the importance of antonymic cohesion in discourse structuring. Finally, based on the conceptual-literary plane provided by the antonymic contexts and the corpus of conceptual phrases excerpted from the novel, we have succeeded in isolating *conceptual-auctorial metaphors* concerning "viaţa" (life) and "moarte" (death) and *conceptual-literary networks* of "viaţă" (life) and "moarte" (death). Based on them, we supply a model of *discourse configuration based on the antonymic concept* in the novel analyzed.

Keywords: *concept, conceptual analysis, conceptual antonymy, antonymic concept, antonymic conceptual projection*

Devenind un obiect de investigaţie al lingvisticii cognitive, *conceptul* este supus unor varii analize şi tipologizării dintre care, în prezentul studiu, vom face referire la *conceptul antonimic* (Gheltofan 2012). Recurgem la această unitate a aparatului terminologic cognitiv cu scopul de a demonstra complexitatea *mecanismelor lingvocognitive de natură compoziţional-antonimică* în structurarea unui text literar. În general, vorbim despre *antonimie conceptuală*, care, în opinia noastră, ajută la percepţia complexă şi completă asupra lumii şi care corespunde nivelului de bază al mentalului uman, încercând, aici, să ne raportăm la conceptul antonimic *viaţă-moarte*.

S-a demonstrat faptul că antonimele sunt unităţi lexicale care se achiziţionează timpuriu, deoarece copiii înţeleg exact aceste cuvinte: *mare-mic*, *tânăr-bătrân*, *frumos-urât*, *bine-rău* etc., ceea ce le face să fie esenţiale în interacţiunea cu părinţii şi cu întreaga comunitate. De aceea, în spiritul ideilor cognitiviste, tindem să apreciem că, în legătură cu contrastul sau binarismul semantic, există o parte pre-conceptuală, pre-lingvistică (*cf.* Kubrjakova-Dem'jankov 2007: 15), dificil de explicat, ce îi conferă opoziţiei un statut de *prototip* la nivel cognitiv, nu numai la cel lingvistic, prin care se poate motiva conceptualizarea de tip antonimic la o vârstă foarte fragedă.

Frame-ul de tip antonimic sau bazat pe opoziţia semantică explicită sau implicită este fundamental în înţelegerea limbii şi a lumii. La început, el apare într-o formă simplă, comună, dar nu banală, ci numai la nivel de aparenţă, întrucât se creează doar „premisa" de la care se conturează şi se dezvoltă conceptele majore. Este suficient să ne gândim la conceptul *bine-rău*, cu care putem să definim orice (*cf.* metoda „diferenţialului semantic" a lui Ch. Osgood, *apud* Sârbu 1977: 103).

Propunând aproape 60 de universalii semantice primare în urma unor diverse studii contrastive, cercetătorii A. Wierzbicka şi C. Goddard (1995: 41) au inclus doar următoarele lexii în rândul însuşirilor: *good, bad, big, small*, corespondente ale cuplurilor antonimice: *good-bad, big-small*. În consecinţă, se acordă atenţie orientării şi evaluării de tip binar sau axiologic. În

viziunea cercetătorilor amintiţi, termenii opozabili menţionaţi, precum şi conceptele ca „viaţă", „moarte" sunt prezente în toate culturile primitive şi neprimitive. În plus, din acelaşi articol, reţinem că diferenţele culturale constau în modul în care sunt conceptualizate *structurile comune* ale societăţilor lingvoculturale. Totodată, inexistenţa unui concept într-o cultură nu înseamnă inferioritatea ei faţă de altă cultură, dar nici superioritatea acesteia.

În lumina acestor considerente, vom încerca să investigăm conceptul antonimic „primar" *viaţă-moarte* într-un text integral, de proporţii mari, arondat discursului literar-artistic, pentru a susţine ideea că putem vorbi de *conceptualizare antonimică*, ca modalitate de structurare discursivă. Mai ales că „binary contrast is an extremely powerful organizing principle in perception and cognition and therefore also a very efficient tool in argumentation, narration, explanation and description" (Paradis-Willners 2011: 370).

Metoda de lucru presupune extragerea unui corpus de contexte antonimice din textul analizat, a unui corpus de fraze conceptual-artistice, conducerea parţială a unei analize conceptuale (vezi şi Gheltofan 2012), utilizarea şi identificarea unor elemente specifice discursului şi configurarea conceptual-discursivă a textului.

În esenţă, vom încerca o abordare de pe poziţii cognitiv-stilistice, fundamentată pe corpusul (lingvo-) stilistic al discursului narativ şi pe câmpul conceptual descris sau subscris cuplului antonimic investigat.

În viziunea noastră, conceptul antonimic stratificat *viaţă-moarte* nu reprezintă numai realitatea exterioară, referentul ontologic, ci şi îl defineşte, clasificându-l şi calificându-l. În discursul literar, planul (lingvo-) referenţial este o construcţie proprie, particulară, distinctă şi, în consecinţă, conceptul antonimic amintit va avea o configurare personalizată.

Textul/discursul literar are, în opinia noastră, o pregnantă dimensiune de tip (lingvo-) conceptual, astfel că întreaga structură – strategia povestirii, formă, temă, personaj, întâmplare, realitate-ficţiune etc. – este proiecţia conceptuală implicită şi/sau explicită a scriitorului, care adoptă un stil personal de expunere artistică. Deoarece textul-suport ales este scris la persoana I, autorul se confundă cu naratorul şi cu personajul principal, ceea ce ne obligă să afirmăm că, în final, planul conceptual poate să aparţină oricui dintre instanţele discursului literar, iar realizarea lingvistică şi artistică aparţine, firește, autorului.

Pe linia descrisă în studiile cognitiviştilor, structura conceptual-discursivă a textului literar se compune din: planul conceptual (= de idei), intenţia conceptual-discursivă, construcţia lingvistică particulară a textului (ceea ce formează idiostilul, expresia lingvistică auctorial-literară), construcţia stilistico-metaforică a textului, pattern-uri discursive particulare (chiar şi generale), „recipiente" şi „imagini-scheme" organizate ierarhic (după Lakoff 2006, „image-schemas" reprezintă un procedeu de analiză a metaforelor conceptuale) etc. Ca atare, încercăm să urmărim şi aceste componente în analiza conceptuală.

Textul propus spre analiză este romanul postmodernist *Nepoata lui Dali* (mai departe ND), de Simona Constantinovici. De la început, putem să precizăm tema sau supratema romanului (ceea ce, în sfera discursului, este sinonim cu intenţia discursivă), şi anume *viaţă-moarte*, explicit formulată în text, în fragmentul:

> „... e, finalmente, o carte despre viaţă şi moarte, despre cum să trăieşti intens atârnat de un fir de aţă, c-un cuţit enorm la beregată." (ND: 18).

În legătură cu problema intersectării sau neintersectării dintre „referenţialitatea" artistică şi cea obiectivă, ontologică, suntem de acord că, deşi pentru discursul artistic este specifică „distanţarea de referent" sau „suspendarea planului referenţial obiectiv", „referentul textului literar se construieşte o dată cu textul şi se reconstruieşte la receptarea lui" (Irimia 1985: 373). După părerea noastră, textul analizat reuşeşte să creeze impresia că planul obiectiv se împleteşte sau se confundă cu cel artistic-subiectiv, fără ca aceasta să însemne eludarea laturii compoziţional-artistice. De asemenea, există câteva semne – suprarealism, veridicitate, auto-analiza experienţelor trăite, ce ne trimit cu gândul la afirmaţia Elenei Loghinovschi (2003: 40),

care spunea cu privire la un alt text, dar care se potriveşte şi aici, că „textul vieţii coexistă cu textul scris”. Acesta este sentimentul pe care autoarea ni-l produce, alături de faptul că scrierea unui text este, în final, un fel de terapie, ceea ce şi personajul principal mărturiseşte:

> „... terapia prin scris. Aliaţii tăi pot fi cuvintele. (...) În lumea lor totul e posibil. Printre cuvinte nu mori. Regăsirea de sine prin cuvinte. Refacerea celulelor prin cuvinte.” (ND: 20).

De asemenea, textul se vădeşte ca un mod de confruntare a realităţii, iar *realitatea este viaţă sau moarte*, pentru că „viaţa, în orice condiţii, creează viaţă”, iar moartea doar moarte (ND: 173). Restul, chiar dacă este conex, auxiliar, neesenţial sau, uneori, de umplutură, se referă tot la viaţă şi moarte.

Uneori, în text se fac trimiteri spre mentalul românesc-creştin care, prin memoria de lungă durată, înmagazinează o parte a conceptului antonimic *viaţă-moarte*, aflată, în acelaşi timp, într-o stare statică şi dinamică. Aici ne referim la zona periferică a conceptului ce conţine un strat atribuit frazemelor şi paremiilor, cu ajutorul cărora se poate defini experienţa / cunoaşterea general-umană, dar şi particulară. De static se leagă elementele cu caracter general, iterative, de tipul „Domnul îţi ia cu o mână, cu alta îţi dă” (ND: 89); „mai mult moarte decât vii” (ND: 106); „acum toţi sunt o apă şi-un pământ” (ND: 111), „restul e praf. Şi pulbere.” (ND: 112). Prin manipularea acestora în discursul artistic, ele se înscriu în segmentul dinamic-individual şi interpretativ al zonei periferice. Viziunea creştină este completată cu un alt strat conceptual care conţine o proiecţie personal-cognitivă asupra a ceea ce se întâmplă cu sufletul după moarte:

> „... numai corpul, materie de care ne împiedicăm, năuciţi, constant, care, ştie să urle şi să vomite, rămâne să dea piept cu viermii pământului. Sufletul se roteşte deasupra corpului; înălţarea lui nu poate fi monitorizată. Presupunem că-i încă o altă prezenţă... Alături de noi. Pentru cât timp? Suntem aproape siguri că, după moarte, sufletul rămâne pentru ca trupului să nu-i fie urât, să nu-i fie teamă... Apoi îl părăseşte direct. Încetul cu încetul se înalţă. Ca o navă spaţială. Şi lasă în urmă o dâră de inefabil.” (ND: 59).

Partea filosofico-creştină se îmbină cu cea ştiinţifică: „un cadavru e mai greu ca un corp obişnuit” (ND: 13), fiind o evidenţă a întrepătrunderii limbajelor la nivel discursiv-literar.

Acestea sunt câteva dintre ideile care formează planul conceptual general al textului analizat, cu referire la *viaţă* şi *moarte*. În continuare, încercăm să surprindem modul în care acest plan se verbalizează prin identificarea reţelelor conceptuale artistice arondate *vieţii* şi *morţii*, prin identificarea frame-urilor lor conceptuale (vezi Fillmore 1988), cât şi a imaginilor-scheme (vezi Lakoff 2006).

De la început, trebuie să precizăm că unele părţi ale conceptelor au o anumită importanţă şi o anumită semnificaţie pentru toţi membrii societăţii prezentate. În acelaşi timp, planul cognitiv-referenţial, are şi părţi specifice, individuale, mai ales că trebuie să se ţină seama de experienţa privată, irepetabilă a membrului unei colectivităţi, în speţă, a personajului principal (= autor/narator). Aşadar, vom avea un context general cu trimitere la planul cognitiv-referenţial comun, dar şi unul individual, specific, care depinde de experienţa senzorială, funcţională şi dinamică a autorului/ naratorului/ personajului. Însă alegerea modului de a compune şi de a structura discursul aparţine exclusiv scriitorului, ceea ce înseamnă că acestuia îi aparţine şi expresia lingvistică şi artistică, *i.e.* modalitatea de verbalizare a conceptelor.

Conceptele stratificate sunt structurate şi reprezentate de frame-uri conceptuale. Alături de *viaţă* şi *moarte*, în configurarea literar-artistică, un rol important îl au: *boală*, *durere*, *suferinţă*, *tristeţe*, *speranţă*, *lumină*. Acestea sunt concepte-satelit sau pot fi considerate actualizatori ai conceptului antonimic *viaţă-moarte*. Tabelul (fig.1) următor prezintă această situaţie:

CONCEPT	**FRAME CONCEPTUAL**
VIAŢĂ	„viaţa e segmentată de o mie şi una de lucruri” (ND: 101)
	„culorile curcubeului sunt culorile vieţii” (ND: 76)
	„în viaţă mă ţine bunul Dumnezeu!” (ND: 160)
	„sufletele bolnavilor de viaţă” (ND: 14)

	„suntem de la naştere cu toţii răstigniţi pe netezimea crucii numită viaţă” (ND: 75) „viaţa şi moartea sunt două lucruri afine, necontradictorii” (ND 173) etc.
BOALĂ	„boala apare pe neaşteptate” (ND: 18) (boala) „supune la chinuri trupeşti şi sufleteşti inimaginabile” (ND 18) „când boala încă nu începuse să-i macine zilele şi nopţile, pielea creierul şi simţurile” (ND: 135) etc.
DURERE	„durere apocaliptică” (ND: 56) „urletul de durere” (ND: 66) etc.
SUFERINȚĂ	„omul trebuie să sufere pentru a se bucura de viaţă” (ND: 47) „suferinţa e de la Dumnezeu” (ND: 47) „muţi şi surzi de suferinţă” (ND: 53) etc.
TRISTEȚE	„tristeţea nu e una aici” (ND: 29) „distingi nenumărate tristeţi şi vise şi bucurii ciuntite” (ND: 29) etc.
SPERANȚĂ	„mă uit în jur. Speranţă există” (ND: 20) „tac şi înghit felii de speranţă” (ND: 20) etc.
LUMINĂ	„pentru mine, lumina e aer” (ND: 136) „trupul flămând de lumină” (ND: 56) „*... Dincolo e o lumină care hrăneşte fără sfârşit*” (ND: 215) etc.
MOARTE	„a muri însemna (...) a mă reinventa.” (ND: 26) „a muri de dragul unei vieţi ulterioare” (ND: 26) „oamenii buni nu mor cu adevărat” (ND: 68) „îmi imaginez (...) propria moarte” (ND: 35) „setea de moarte” (ND: 153) „ideea de moarte” (ND: 158) „moartea creează moarte” (ND: 173) etc.

Fig.1. Conceptele discursiv-literare, însoţite de frame-urile lor conceptuale, din romanul ND

În consecinţă, aceasta reprezintă conceptualizarea artistică prin care ni se relevă *viaţa* şi *moartea*, însoţite de conceptele-satelit amintite. În general, conceptele nu sunt izolate unele de altele, ci se află într-o reţea cu puncte comune, nodale, ceea ce înseamnă că se produce un schimb de informaţii între ele şi că un concept major este contaminat de datele stocate în sateliţii săi.

După cum am precizat şi după cum se observă şi în acest tabel, baza acestei conceptualizări discursiv-artistice este atât cunoaşterea general-umană, cât şi experienţa personală. Însă este adevărat că, în cazul operei literare, elementele cunoaşterii colective sau ale spaţiului mental colectiv se diluează în viziunea proprie asupra lumii printr-o conceptualizare personalizată. Ca urmare, în romanul ND, *viaţă* şi *moarte*, luate separat, formează adevărate reţele conceptual-artistice (fig. 2 şi 3):

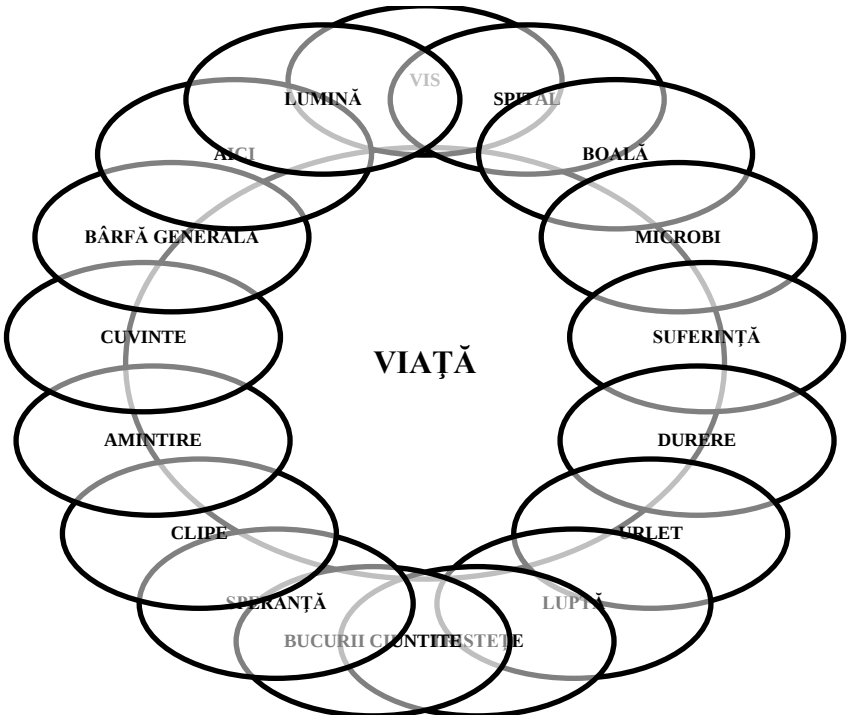


Fig. 2. Reţeaua conceptual-artistică a *vieţii* în romanul ND

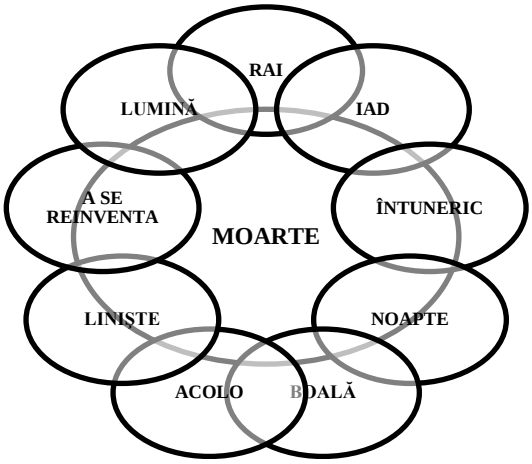


Fig. 3. Reţeaua conceptual-artistică a *morţii* în romanul ND

Din aceste reprezentări schematice reiese că, în roman, „viaţa" este vizibil mai stratificată, ceea ce arată că atenţia scriitorului s-a orientat în această direcţie. Se observă că o bună parte a acesteia face referire la „boală" căreia i se arondează *durere*, *urlet*, *suferinţă* etc. Deşi, în această privinţă a reprezentării „vieţii", textul urmează o traiectorie unic-personală, considerăm că se reuşeşte să se intre într-o zonă semantic-conceptuală transpersonală (după sintagma „zonă semantică transpersonală" a lui Culianu 2000: 214) şi să se exprime mai mult decât ceea ce se spune (*cf.* Coşeriu 2004: 315: „în orice moment, ceea ce efectiv *se spune* este mai puţin decât ceea ce *se exprimă* şi *se înţelege*").

Echilibrul celor două reţele descrise, ca şi legătura dintre ele, se realizează prin atragerea în spaţiul conceptual-discursiv a „catalizatorilor", a actualizatorilor (fig.4.): *lumină*, *credinţă*, *rugăciune*, *Dumnezeu* (mai recurent fiind „Cel de Sus"):

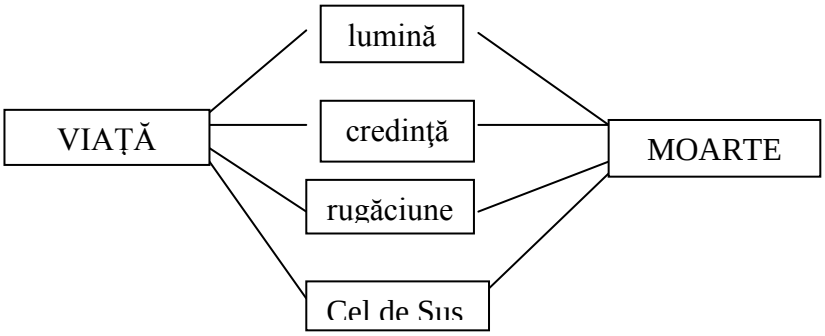


Fig. 4. Actualizatorii conceptuali în romanul ND

Dacă nu ar exista aceşti lianţi, dezechilibrul conceptual-artistic din sfera „vieţii" s-ar răsfrânge în sfera „morţii" şi invers. Practic, cele două concepte sunt interconectate, întrucât existenţa unuia depinde în mod vital de existenţa celuilalt.

Frame-urile conceptuale şi reţelele conceptual-artistice, prezentate anterior, ne oferă posibilitatea de a identifica şi imaginile-schemă, ce descriu *metaforele conceptual-auctoriale* (vezi şi Lakoff 2006, Kövecses 2008):

VIAŢĂ	**MOARTE**
viaţă-suferinţă	moarte-a se reinventa
viaţă-durere	moarte-întuneric
viaţă-curcubeu	moarte-liniște
viaţă-bârfă	moarte-noapte
viaţă-joc	moarte-viaţă ulterioară

Fig.5. Metaforele conceptual-auctoriale din romanul ND

În studiile cognitiviste (*cf.* Lakoff 2006), se obişnuieşte ca metafora conceptuală să fie reprezentată ca:

Ţintă	**Sursă**	**Expresie lingvistică**
viaţă	joc	„piese pe o masă imensă de joc" „e un joc de-a viaţa"

Fig.6. Schiţa metaforei conceptuale (după modelul lui Lakoff 2006)

Alături de G. Lakoff, considerăm că metaforele conceptuale de tip literar („novel metaphors" (Lakoff 2006: 215, 226)) sunt fundamentale pentru înţelegerea universului mental-artistic. În acelaşi loc, se menţionează că proiecţia metaforic-conceptuală nu este arbitrară (fig. 5, fig. 6), ci se bazează pe experienţa generală şi particulară acumulată şi prelucrată (*Ibid.*: 233), la achiziţionarea căreia participă în mod activ opoziţia antonimică şi neantonimică. Astfel, sistemului conceptual metaforic şi non-metaforic îi este familiară dimensiunea dicotomic-axiologică, prezentată în studiile cognitiviste prin pattern-urile *centru-periferie, sus-jos, atunci-acum* etc. Dintre acestea, bunăoară, în romanul analizat, se evidenţiază pattern-ul *atunci-acum* (acest pattern poate fi înţeles şi în sensul dat de Lakoff, *i.e.* un tip de „imagine-schemă"), după care discursul se structurează şi se orientează valorico-afectiv, într-o formă implicită, dar şi explicită:

> „Privesc prin luneta sensibilităţii mele de atunci şi de acum." (ND: 60), „... oricum, suferinţa mea de acum nu se regăşeşte în suferinţa mea de atunci." (ND: 60), „Clipele reale, de atunci, de acum, nu sunt decât amintiri pulverizate." (ND: 87).

„Reţeaua de complementarităţi diadice” (Evseev 1999: 18) şi de opoziţii axiologice, accesate în construcţia discursiv-literară, este compusă şi din: *lumină-întuneric* (cu secvenţele: *lumină-obscur*, *lumină-umbră*), *noapte-zi*, *aici-acolo*, dar şi *a plânge-a râde*, *bolnav-sănătos*, *Rai-Iad*, *speranţă-fără speranţă*, *urlet (ţipăt)-muţenie*, *fericit-nefericit* (de pildă, personajul principal se descrie ca „Marele Nefericit”, ND: 89). Aceste pattern-uri şi cvasi-pattern-uri sunt atrase şi absorbite de conceptul antonimic guvernant al textului (*viaţă-moarte*), contribuind la coagularea discursiv-textuală pe baze antonimic-conceptuale. Fiecare cuplu opozabil se motivează şi se creează în interiorul frame-ului semantic şi conceptual, pe care îl descriu. Fireşte că toate aceste proiecţii conceptual-lingvistice ilustrează lexiconul mental artistic.

Complexitatea artistică, relevată de metaforele conceptual-auctoriale, de frame-urile conceptuale, precum şi avalanşa de conotaţii şi de termeni din diverse limbaje au ca rezultat un discurs plurivalent, dens şi compozit – Paris, Moscova, cadavru, boală, oncologie, Dali, Tarkovski, National Geografic, euthanasiere, scriitori-paparazzi, Proust, Sorbona, Simone de Beauvoir, Horaţiu Mălăele, Picasso, Dante etc.

În privinţa realizării artistice, atragem atenţia şi asupra preferinţei autoarei de a utiliza exprimarea zeugmatică, care ajută la crearea imaginilor contrastante:

> „... varză murată, clor, ser fiziologic, antibiotice, transpiraţie” (ND: 53); „... în apa murdară, cu spumant de vase franţuzesc, Pierre îşi băga profund mâinile şi gândurile şi visele şi amintirile” (ND: 71); „... gogoşi de casă aromaţi, pufoşi şi cu mult bun simţ” (ND: 141) etc.

Conceptualizarea discursiv-antonimică se vădeşte explicit în construcţia lingvistică a textului şi prin existenţa contextelor de tip antonimic.

Am înregistrat 96 de contexte antonimice, care se încheagă, de regulă, într-un plan semantico-referenţial de tip omogen: „Cunoscuţi şi necunoscuţi defilează ca şi când ar fi vii.” (ND: 35-36) şi, mai rar, în cel de tip eterogen: „Cu micile pasiuni. Cu marile regrete.” (ND: 72).

Cuplurile antonimice utilizate sunt fie uzuale, canonice: „Fărâma aceea de inefabil care *ne înalţă, ne coboară, ne înalţă, ne coboară*.” (ND: 80), fie ocazionale, *i.e.* auctorial-artistice: „Termopanul *de calitate* naşte flori *de mucegai*.” (ND: 54).

În plus, găsim o bază teoretică în concepţia lui R. Sârbu (1977: 221), care, cercetând „manifestarea antonimelor în context”, susţine că „*semnificaţia întregului context* este orientată de dinamica şi semantica antonimelor, indiferent de natura lor – propriu-zise sau ocazionale”, mai ales că se cumulează şi o „semnificaţie suplimentară”, specifică doar contextului respectiv.

Şi alte idei trebuie corelate cu conceptul antonimic şi conceptualizarea discursiv-antonimică. De pildă, cercetătoarea rusă N.B. Boeva (2001) introduce ideea de „coeziune antonimică” (антонимическая когезия), pe care o înţelege ca structură complexă cu variaţii lexicale, gramaticale, sintactice şi stilistice ale antonimelor, cu funcţie la nivel discursiv, în sudarea textuală pe baza opoziţiei semantice. Coeziunea antonimică reprezintă una dintre modalităţile de consolidare a textului şi, prin aceasta, de realizare a coeziunii textuale. În textul analizat, coeziunea antonimică este nu numai rezultatul evidenţelor termenilor opozabili, despre care am amintit, ci şi al spaţiului conceptual-artistic (fig. 1, fig. 4, fig. 5), construit pe baze opoziţional-cognitive. Aşadar, spre deosebire de antonimele propriu-zise, receptate ca termeni opuşi şi extracontextual, antonimele ocazionale exprimă în discurs, într-un text mai amplu, nu doar caracteristicile contrare şi contradictorii ale unor denotaţi din realitatea extralingvistică, ci concepte generale ca *iubirea-ura*, *binele-răul*, *tristeţea-bucuria*, *viaţa-moartea*. Unele dintre ele pot fi reperate doar la nivelul întregului text, ca abstracţiuni conceptuale, considerate proiecţii implicite, ce pot fi explicitate contextual prin diverse cuvinte, care, privite din punct de vedere strict paradigmatic, nu pot fi considerate cupluri antonimice, dar care reprezintă materialul lexical concret cu care se construieşte, în fapt, acea „proiecţie conceptuală antonimică”.

Având în vedere cele expuse, putem să prezentăm o schemă a conceptualizării antonimice în romanul ND:

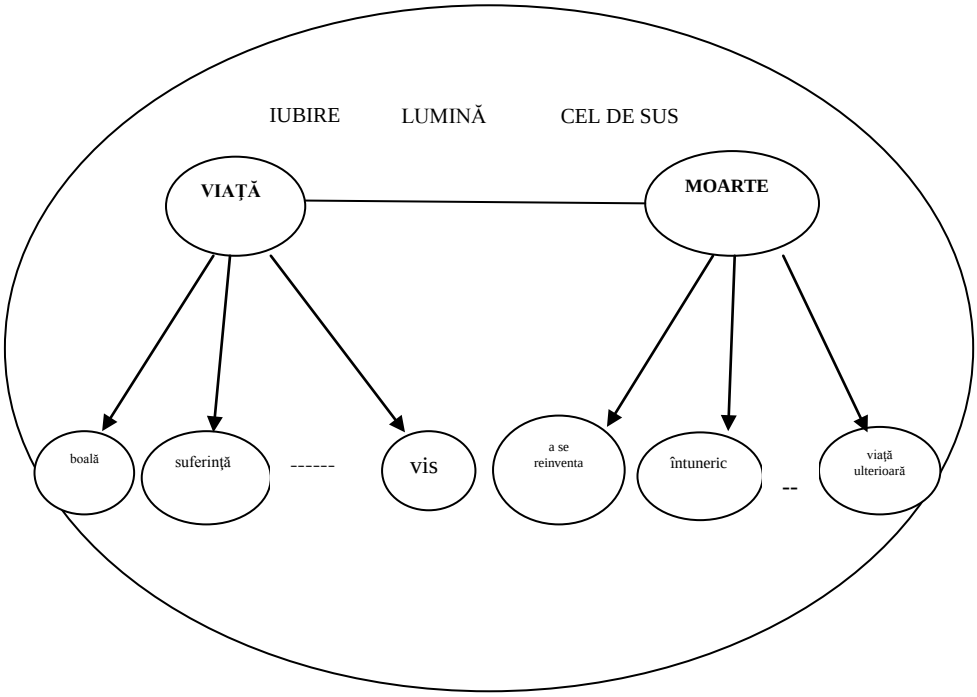


Fig.7. Configurarea discursivă a romanului ND, pe bază conceptual-antonimică

În final, analiza lingvoconceptuală întreprinsă demonstrează şi faptul că antonimia, cel puţin din perspectivă lingvocognitivă, se (re)construieşte, fiind o paradigmă utilă în structurarea macro- şi microcontextuală, contribuind la coeziunea textuală.

Conceptualizarea antonimică asigură textului unitate structurală, formală şi de conţinut; mai mult, am putea susţine că textul poate fi considerat o „extensie discursivă" (sintagmă preluată de la Lakoff 2006: 193) de tip literar-artistic, originală, a conceptului *viaţă-moarte*.

Totodată, prin analiza stilistic-cognitivă a proiecţiei artistice a acestui concept, se reiterează faptul că perechea antonimică *viaţă-moarte* este un cuplu extrem de stabil, convenţional, în mentalul uman, este o constantă conceptual-lingvistică, un *prototip cognitiv*.

Referinţe bibliografice:

BOEVA, N.B. 2001: *Grammatičeskaja antonimija v sovremennom anglijskom jazyke*, avtoreferat disertacii, Moscova.

CONSTANTINOVICI, Simona 2009: *Nepoata lui Dali*, (ND), Timişoara, Editura Marineasa.

COŞERIU, E. 2004: *Teoria limbajului şi lingvistica generală: 5 studii*, (ed. N. Saramandu), Bucureşti, Editura Enciclopedică.

CULIANU, I. P. 2000: *Studii româneşti (I)*, (traduceri de Corina Popescu şi D. Petrescu), [Bucureşti], Editura Nemira.

EVSEEV, I. 1999: *Componenta mitologică a vocabularului românesc*, Bucureşti, Editura Academiei.

FILLMORE, Ch. 1988: „Framy i semantika ponimanija", in *Novoe v zarubežnoj lingvistike: Kognitivnye aspekty jazyka*, vol. XXIII, Moscova, Editura Progress, p. 52-92.

GHELTOFAN, Daniela 2012: *Câteva observaţii asupra conceptului antonimic „viaţă-moarte" (sub aspect lingvocognitiv)*, in Călin Timoc (red. resp.), *Qvaestiones romanicae. Lucrările Colocviului Internaţional Comunicare şi cultură în România europeană (ed. I, 15-16 iunie 2012)*, Szeged, Editura JatePress, p. 396-402.

IRIMIA, D. 1985: *Regional – literar în textul artistic*, in „Anuar de lingvistică şi istorie literară", tom XXX, p. 373-378.

KÖVECSES, Z. 2008: „The Conceptual Structure of Happiness", in Heli Tissari, Anne Birgitta Pessi, Mikko Salmela (ed.), *Happiness: Cognition, Experience, Language*, Helsinki, Helsinki Collegium for Advanced Studies, p. 131–143.
KUBRJAKOVA, E.S., DEM'JANKOV, V.Z. 2007: *K probleme mental'nyh reprezentacij*, in „Voprosy kognitivnoj lingvistiki", nr. 4, p. 8-16.
LAKOFF, G. 2006: *The contemporary theory of metaphor*, in D. Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistics: basic readings*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 185-238.
LANGACKER, R. W., Foundations of Cognitive Grammar, vol 1, Stanford, Stanford University Press, 1987.
LOGHINOVSCHI, Elena 2003, *Dostoievski si romanul românesc*, București, Editura F.C. Est-Vest, București.
PARADIS, Carita, WILLNERS, Caroline 2011: „Antonymy: From convention to meaning-making", in „Review of Cognitive Linguistics", 9 (2), p. 367–391.
SÂRBU, R., 1977: *Antonimia lexicală în limba română*, Timișoara, Editura Facla, 1977.
WIERZBICKA, A., GODDARD, C. 1995: „Key words, culture and cognition", in „Philosofica", 55 (1), p. 37-67.

CÂNTAREA CÂNTĂRILOR,
DISCURS ALEGORIC ŞI IMAGINAR RELIGIOS

Doina Butiurca
(Universitatea „Petru-Maior”, Tîrgu-Mureş)
butiurcadoina@yahoo.com

***The Song of Songs*, Allegorical Discourse and Religious Imagery**
The first great hymns of love – which differ from one another on a linguistic and referential level – are *The Song of Songs* and the Apostle Paul's *First Letter to Corinthians* – chapter 3. The present study focuses on the former, and argues that it ought to be interpreted as an allegory of God's love for His people, the Israel. In the introduction, we underline some aspects regarding the history of the spiritual hymn, the ongoing polemic concerning the period when it might have been created, and its paternity. Further on, we briefly introduce the most prominent interpretations of *The Song of Songs*, before focusing on the attempt to reinforce the allegorical reading and understanding of the text, in chapters like *The Epiphanies of Jahve*, *The Sheppard and His Flock*, *The Topography of the Divine Space*.

Keywords: *The Song of Songs, allegorical discourse, religious imagery, hymn of love, symbolism*

1. Datarea imnului *Cântarea Cântărilor*

Despre *Cântarea Cântărilor* sau *Shir HaShirim* (ebr.) – s-a spus că este ,,poemul poemelor”, cântarea ,,deasupra tuturor cântărilor” sau ,,solemnitatea solemnităţilor” (Blaise Arminjon 1993). Origene (al cărui părinte fusese victima persecuţiilor lui Septimiu Sever) a fost printre primii scriitori creştini care au comentat poemul: „Fericit este cel ce intră în Sfânta Sfintelor. [...] De asemenea fericit este cel care înţelege cântările (Bibliei) şi le cântă, [...] dar mai fericit este cel care cântă *Cântarea Cântărilor*.” Referitor la perioada când a fost scrisă *Cântarea Cântărilor*, opiniile sunt relativ unitare. Stilul şi vocabularul ar sugera secolul V sau IV înainte de Christos. Este posibilă data sugerată de unii exegeţi – cu valoare doar de prezumţie – adică 444 î. Ch., pe timpul lui Neemia, cel care, alături de Ezdra, a reconstruit Ierusalimul şi Templul după exil. Cronologic, se consideră că poemul ar fi fost scris la scurt timp după *Cartea lui Iov,* aproape în acelaşi timp cu scrierea finalului *Cărţii Proverbelor* şi a multor psalmi, şi aparţine epocii poetice a *Bibliei*.

Polemicile privind paternitatea operei au marcat vremurile. În ciuda titlului („*Cântarea Cântărilor*, făcută de Solomon”) se pare că poemul nu a fost scris de fiul lui David, care a trăit în secolul al X-lea î. Ch., deci cu cel puţin cinci secole înainte. Blaise Arminjon are convingerea că numirea lui Solomon ca autor, o practică întâlnită până în secolul al XIX-lea, poate fi explicată prin autoritatea spirituală şi prin numele celui mai înţelept şi mai glorios dintre regii Israelului, în perioada dată. Nimeni nu ar fi fost mai în măsură să fie părintele unui poem considerat desăvârşit în întreaga *Biblie*, decât Solomon.

2. Direcţiile de interpretare

Problema perioadei de elaborare şi a paternităţii poemului nu a provocat atâtea polemici câte au produs direcţiile de interpretare, devenite adevărate şcoli: direcţia naturalistă, direcţia literală, direcţia alegorică. Reprezentanţii **direcţiei naturaliste** (susţinută în Antichitatea creştină de Teodor de Mopsuestia) au văzut în *Cântarea Cântărilor* un simplu poem sau, mai bine spus, o colecţie de poeme, străine de inspiraţia divină, pur şi simplu seculare, dacă nu chiar profane:

„Mănunchiul de cântece celebrează doar un lucru: splendidul, radiantul şi gloriosul eros dintre bărbat şi femeie. (...) Eros-ul însuşi vibrează fără vreun alt scop decât cel natural. (...) Eros-ul îşi este suficient lui însuşi. Eros-ul *Cântării Cântărilor* nu este *agape* (iubire) a lui Dumnezeu" (apud *Gerleman*, Hans Urs von Balthasar 3, 1974: 115-116, 124). Dimensiunea seculară a poemului este diminuată, dacă nu chiar eliminată de reprezentanţii **direcţiei literale**: *Cântarea Cântărilor* ilustrează dimensiunea omenească a iubirii, fără a prima totuşi ipostaza iubirii seculare. Poemul celebrează iubirea în ceea ce are omenesc. Este însă o iubire sublimată în idee, o iubire înţeleasă ca dar desăvârşit al Creatorului, dat fiinţei umane. *Noua Biblie de la Ierusalim*, în introducerea la *Cântarea Cântărilor* consideră poemul „o colecţie de cântece care celebrează iubirea loială şi reciprocă ce conduce la căsătorie; proclamă legalitatea şi exaltă valoarea iubirii umane; iar subiectul nu este doar profan, din moment ce Dumnezeu a binecuvântat căsătoria" (*ibidem*: 120) Susţinătorii acestei direcţii sunt de acord că poemul este o exaltare a iubirii umane, aşa cum Dumnezeu a dat-o fiinţei dintru început, o stare de fervoare şi de inocenţă în acelaşi timp, o stare pe care cuplul fidel Creatorului său trebuie să se străduiască să o atingă. Sunt doar câteva argumente ce motivează locul poemului în *Biblie*, originea lui divină nefiind abordată. Émile Osty a realizat una dintre variantele literale de interpretare: „*Cântarea Cântărilor*, remarcă exegetul, celebrează iubirea, iubirea umană, şi doar iubirea umană… Tonele de comentarii asupra acestei cărţi a *Bibliei* nu reuşesc să ascundă adevărul care este atât de evident pentru ochii cititorului neavizat: în semnificaţia ei literală, primă şi directă, *Cântarea* tratează iubirea umană care îi uneşte pe bărbat şi femeie în căsătorie" (É. Osty 1973: 1356).

Argumentele acestei direcţii au suscitat nenumărate controverse şi sunt pe cât de variate, pe atât de impresionante. Primul ar fi că în mod cu totul singular în întreaga *Biblie*, Dumnezeu nu intervine. Numele Creatorului nu este menţionat decât o singură dată, dar şi atunci într-un context ambiguu. În plus, la drept vorbind, exegeţii au căzut de acord că nu există nici măcar o expresie a unui sentiment religios, în structura *Cântării*. Aparent, nu există niciun mesaj teologic, apologetic, moral, omniprezent în toate celelalte cărţi sapienţiale. Tonul poemului a fost un alt argument adus de reprezentanţii direcţiei literale: „este atât de pasional, chiar îndrăzneţ pe alocuri" şi face atât de mult apel la registrul senzualităţii, încât este dificil să înţelegi cum ar putea fi potrivit pentru a exprima iubirea mistică – sunt doar câteva argumente. Aparent, *Cântarea Cântărilor* este un splendid poem de dragoste omenească, în care ideea de Dumnezeu, de transcendenţă, de revelaţie şi sacralitate nu doar a intrat într-un con de umbră, ci a dispărut iremediabil. E ca şi cum „Venus din Milo s-ar fi rătăcit cândva, statuară, printre mozaicurile Aghiei Sofia: un poem (...) în care nu există nici măcar o adiere de Dumnezeu, de iubire transfigurată, inefabilă: dimpotrivă, totul musteşte de graţie carnală şi senzualitate transparentă" (Anania 2001: 868). Puterea acestei „graţii carnale", a senzualităţii ce stăpâneşte candoarea erosului pare să minimalizeze puterea divină până la substituirea deplină a Creatorului:

> Sărută-mă cu sărutarea gurii sale! / Alintul tău mai bun e decât vinul / şi e mireasma mirurilor tale / mai dulce decât tot ce e mireasmă. / Numele tău e mir în revărsare; fecioarele de-aceea te-au iubit. (1. 1-2)

Este un univers în care trupul omenesc, „înveşmântat mai mult în miresme, decât în haine" a rămas unica fascinaţie:

> Şi pieptul tău, ce mândru se făcu, / o, sora mea, mireasa mea, / mai mândru şi mai dulce decât vinul, / aşa cum duhul mirurilor tale / e mai presus de orişice mireasmă. (4. 10)

Două sunt personajele poemului, în pofida formulelor denominative practicate de text, de la un capitol la altul sau chiar la nivelul aceleaşi structuri: *El* şi *Ea* (Iubitul şi Iubita, Fratele şi Sora, Regele şi Prinţesa, Păstorul şi Păstoriţa, Solomon şi Sulamita, Mirele şi Mireasa) şi acestea domină imagistic întreaga creaţie, prin simbolica ritualică. Aici descoperim acea nostalgică şi eternă căutare, iluminată de ivirea şi şoapta celuilalt, limpezită de fascinaţia contemplării („Cât eşti tu de frumoasă şi de dulce, / iubita mea, în tot ce te desfată! / Statura ta e-asemenea cu finicul, / ca strugurii" – 7.

6-7); dincolo, strigătul înfricat al căutării („Eu noaptea-n patul meu l-am căutat / pe cel iubit al sufletului meu; / l-am căutat şi nu am dat de el / şi l-am strigat şi nu m-a auzit. / Scula-mă-voi să dau ocol cetăţii; / prin târguri şi pe străzi voi căuta / pe cel iubit al sufletului meu; / l-am căutat şi nu am dat de el / şi l-am strigat şi nu m-a auzit" – 3. 1-2).

Totuşi, argumentele aduse de exegeţii direcţiei pur literale sunt departe de a fi general acceptate. Iudaismul tradiţional şi Bisericile creştine au căzut de acord aproape în unanimitate, până în secolul al XIX-lea, în a da o **explicaţie fundamental alegorică** poemului. Mai degrabă decât o celebrare a dimensiunii profane a erosului, şcoala alegorică de interpretare porneşte de la premisa iubirii lui Dumnezeu ca obiectul prim şi direct al autorului *Cântării Cântărilor*, trăire aplicabilă apoi în mod legitim la iubirea dintre bărbat şi femeie. Un prim argument l-a oferit Paul, care le explică efesenilor că vocaţia căsătoriei simbolizează unirea dintre Hristos şi Biserică:

> Pentru aceasta va lăsa omul pe tatăl său şi pe mama sa şi se va lipi de femeia sa şi cei doi vor fi un trup. Taina aceasta mare este: iar eu zic, în Hristos, şi în Biserică (*Efe*seni 5. 31-32).

Urmând logica ordinii naturale a lucrurilor, omul este înclinat să creadă că iubirea umană vine mai întâi. Iată ce scria Bergson în *Les deux sources de la morale et de la religion*: „când se reproşează misticismului că se exprimă în maniera unei iubiri pasionale, se uită de fapt că iubirea este cea care a plagiat misticismul şi a împrumutat de la el fervoarea, entuziasmul şi extazul" (Bergson 1970: 1010). *Cântarea Cântărilor* este aşadar *o alegorie a iubirii lui Dumnezeu pentru poporul său.* Argumente în acest sens sunt oferite de întreg textul *Bibliei,* nu doar de poemul pe care îl avem în vedere:

> Atunci am trecut Eu pe lângă tine şi te-am văzut, şi iată aceea era vremea ta, vremea iubirii. Atunci mi-am întins Eu poala mantiei Mele peste tine şi am acoperit goliciunea ta, şi-am făcut un jurământ, am făcut un legământ cu tine, şi tu ai fost a Mea" (*Ezechiel* 16. 8).

Cântarea Cântărilor, deşi nu se dispensează de convenţia pastorală, nu este o idilă facilă dintre El şi Ea. Poemul respectă, chiar dacă nemărturisit şi atât de subtil, un tipar arhetipal. Este „poveste" alegorică, în fond, al cărei suport este puternic acordat în credinţa privind relaţia hierogamică dintre Jahve şi poporul Său cel ales. Iată ce scria André Chouraqui: „Toţi cântau acest Poem al iubirii şi nimeni niciodată nu l-a cenzurat sau respins. (...) Niciodată în viaţa mea nu am auzit din gura celor care trăiau în profunzime *Poemul* vreo plângere despre conţinutul său. Era înţeles în contextul *Bibliei* ca referire la iubirea lui Adonai pentru creaţie, pentru poporul său, pentru fiecare dintre făpturile sale. Eram prea absorbiţi de marele şi puternicul curent al gândirii ebraice pentru a vedea în poem altceva decât un cântec al iubirii absolute. Oricât de straniu pare, rămâne adevărat faptul că timp de peste două mii de ani, evreii nu au văzut niciodată în Sulamita altceva decât un simbol, acela al Israelului; în Rege, altceva decât o referire la Dumnezeu; în iubirea care îi uneşte, altceva decât o revelaţie a misterului iubirii divine" (André Chouraqui 1975: 27). Acesta a fost şi motivul pentru care rabinatul iudaic a refuzat să vadă în poem o operă profană, acordându-i creditul unei cărţi inspirate: „Dacă toate Scripturile sunt într-adevăr sfinte – spunea rabinul Aqiba, în al doilea secol – *Cântarea Cântărilor* este atât de sfântă încât întreaga lume nu merită ziua în care Cântarea a fost dată Israelului" (*apud* Arminjon).

În cultura românească, direcţia alegorică a fost susţinută, printre alţii, de Bartolomeu Valeriu Anania: poporul lui Israel nu este altceva decât „logodnica lui Dumnezeu, căreia Bărbatul, prin legământ, îi acordă ocrotire şi iubire, atâta vreme cât ea îi rămâne credincioasă; idolatria e echivalentă cu adulterul şi e sancţionată ca atare" (Anania 2001: 868).

3. Epifaniile lui Jahve

În pofida oricăror aparenţe, un fapt religios – fiind unul inspirat, divin – este în mod necesar condiţionat de tot ce concură la dimensiunea divină, de la spaţiul epifaniei până la

simboluri şi limbaj. Cu alte cuvinte, o comuniune religioasă (divino-umană) presupune epifanii ale divinului, reprezentări sau metafore mistice (Mirele/Mireasa) pe care le regăsim frecvent în textul *Bibliei*: Javhe este „mirele ce iese din cămara Sa" (*Psalmul* 18. 5). Însemnele „puterii divine" ale Creatorului pot fi regăsite în nenumărate capitole din *Vechiul Testament* şi sunt legate de simbolismul focului mistic. Iată câteva exemple: Tunetul este glasul lui Jahve, iar fulgerul este focul lui. În *Ieşirea*, Domnul lui Israel îşi anunţă prezenţa pentru a încredinţa legile sale lui Moise, tot prin reprezentări ale focului:

> Şi a fost că-n ziua a treia, încă de dimineaţă, tunete s-au făcut pe muntele Sinai, şi fulgere şi un nor înnegurat şi sunet puternic de trâmbiţă; şi tot poporul din tabără a fost cuprins de spaimă; Iar muntele Sinai fumega tot, că pe el Se pogorâse Dumnezeu în foc (19. 16.);
>
> Jahve „în soare Şi-a pus locaşul Său" (*Psalmul* 18.5.); etc.

De aceeaşi revelaţie a focului sunt legate şi epifaniile lui Jahve din *Cântarea Cântărilor*. Iată câteva exemple:

> Cine-i acel ce din pustiu se-nalţă/ ca o coloană fumegândă, / amestec viu de smirnă şi tămâie / din arta făcătorilor de mir? (3. 6);
>
> De aur lămurit îi este capul (5. 11); etc.

În virtutea aceleaşi revelaţii a misterului iubirii divine, a simbiozei divino-umane, simbolismul este transferat şi asupra Sulamitei: „i-s aripile aripi ca de foc, / cărbuni aprinşi sunt flăcările ei" (8. 6). Hierofaniile cereşti ale lui Jahve au reprezentat de timpuriu în istoria evreilor „nucleul" experienţelor religioase şi au permis revelaţiile ulterioare. Epifaniile din *Cântarea Cântărilor* grupate în jurul metaforei fundamentale a focului continuă, în fapt, tradiţia *Vechiului Testament*. Iată doar câteva exemple, drept comparaţie: „rugul arzător din episodul lui Moise", „coloana de foc şi norii" (Eliade 1992: 103) care îi conduc pe evrei prin deşert. Alianţa dintre Jahve şi descendenţii lui Noe îşi găseşte fericită epifanie în imaginea curcubeului:

> Pun curcubeul meu în nori ca să fie semn al legământului dintre mine şi pământ (*Facerea* 9. 13).

Dacă „puterea" lui Dumnezeu nu cunoaşte limite, nici „libertatea lui nu cunoaşte limite, iar „libertatea absolută a Domnului este revelaţia cea mai evidentă a transcendenţei sale" – socotea Mircea Eliade (1992: 102).

4. Păstorul şi turma Sa

Poemul *Cântarea Cântărilor* este axat pe legea deplinei comuniuni dintre Creator şi creaţia Sa, al cărei singur mobil este iubirea. În acest cosmos, Mireasa (alegoric, Creaţia, poporul ales al lui Jahve) nu poate fi străină de Creatorul divin. Nu este o replică multiplicată după voie, a unei imagini arhetipale, într-o operă seculară. Este însăşi imaginea vie, revelaţia iubirii mistice faţă de Creator. Regatul lui Jahve este patria ei dintâi, în care nu există conştiinţa păcatul: ‚în *Cântarea Cântărilor* nu există nici cea mai mică înclinare spre infidelitate; e ca şi cum perechea îndrăgostiţilor ar trăi starea paradisiacă, ideală, de dinainte de păcat; iubita, tocmai dimpotrivă, doreşte să evite orice prilej de posibilă alunecare: «Tu, cel iubit al sufletului meu, / o, spune-mi tu / în ce păşuni îmi eşti cu turma / şi unde-i faci odihna de amiază? / De ce-aş fi eu cătându-te-n neştire / pe lângă mieii prietenilor tăi?» (1. 6). La rândul său, Iubitul îşi adoră Mireasa în desăvârşita ei puritate: «Frumoasă eşti, iubito, pe de-a-ntregul / şi-n tine întinare nu se află» (4. 7)" (Anania 2001: 868). Spre deosebire de operele laice ale romanticilor, unde iubita trăieşte sentimentul unui exil într-un spaţiu consacrat, Sulamita aparţine, prin iubirea candidă, Mirelui ei, fără a reitera destinul celor exilaţi. În virtutea acestei comuniuni mistice – alegorie perfectă a legăturii dintre Hristos şi Biserica sa – Dumnezeu nu putea fi proiectat într-o transcendenţă

inaccesibilă şi în anonimatul unui portret impersonal, aşa cum se întâmplă în cosmologia modernă, derivată, secundară. Creatorul există ca manifestare, în tot şi în toate, este „energie" (Rudolf Otto). Nu era necesar să fie „numit" cu apelative care ar fi dăunat spiritului *Bibliei* înseşi – carte ce musteşte de metafore, de simboluri şi de imagini alegorice, create în nenumărate cazuri analogic pe o ordine a naturalului: Păstorul, Turma Sa, Mielul, Via etc. O bună parte dintre acestea le regăsim în poezia *Cântării Cântărilor***.** Ne vom referi la simbolismul religios al Păstorului şi al Turmei Sale. *A păstori* în Evanghelii înseamnă a călăuzi masa discipolilor pe calea adevărului şi a mântuirii. Nuanţa esenţială este că şi în cazul în care nu este personalizat prin apelativele biblice consacrate, Păstorul este ipostază a Creatorului, este Ordinea divină, Cauza. Dumnezeu este păstorul lui Israel:

> Domnul mă paşte şi nimic nu-mi va lipsi (…) El m-a călăuzit pe cărările dreptăţii (*Psalmul* 22.1-3);
>
> Ca un păstor Îşi va paşte turma / şi cu braţul Său Îşi va aduna Mieii, / iar pe cele îngreunate le va linişti (*Isaia* 40. 11.);
>
> Cel ce l-a risipit pe Israel, Acela îl va şi aduna / şi-l va păzi precum păstorul turma (*Ieremia* 31.10); etc.

Prin simbolismul creştin al păstorului (în opoziţie cu „paznicii de noapte"), *Cântarea Cântărilor* este departe de orice echivoc, poemul inspirat, în care Puterea divină se prelungeşte alegoric în planul atât de grandios al registrului trăirii mistice („El turma lui şi-o paşte printre crini" a devenit un laitmotiv în acest sens), al extazului comuniunii divino-umane. Aceasta, în ciuda faptului că iudaismul a dezvoltat simbolistica păstorului şi în alte direcţii: „Iubitul meu / s-a pogorât întru grădina lui, / acolo-ntre răzoare de miresme / să-şi pască turma şi s-adune crinii" (în tradiţia biblică, crinul – sinonim al albului – este bivalent: simbol al purităţii cereşti, al fecioriei, şi simbol al alegerii). Păstorul simbolizează veghea, este treaz şi vede: „el stă acolo, iată-l, / în spatele despărţiturii noastre" (2. 9).

5. Topografia spaţiului divin

Cântarea Cântărilor este un poem axat pe o „topografie" divină, racordată la un tipar cosmologic concentric. Este un spaţiu sferic, inteligibil prin elanul mistic, operă a Creatorului divin. Imperativul creaţiei fiind perfecţiunea, spaţiul divin poartă însemnele perfecţiunii prin metafora cercului, a sferei – figura perfectă „şi cea mai deplin asemănătoare sieşi" (Platon). Este un evident Centru al lumii, organizat până în cele mai mici detalii pe două simboluri – grădina şi muntele: grădina iubitului este „între răzoare de miresme", El „stă pe margini de rotund", „în mijlocul grădinii"; este „pui de cerb" şi aparţine „munţilor rotunzi":

> Tu, care şezi în mijlocul grădinii / când glasul tău prietenii-l ascultă, / tu, fă-mă să-l aud şi eu (8. 13).

Nu numai prin tiparul concentric spaţiul poartă însemnele divinului, ci şi prin „geografia" mistică a elementelor (păşunile, izvoarele, râurile de argint). Ne vom opri mai întâi la simbolismul grădinii – „cea mai frumoasă preamărire a grădinii" din câte s-au scris – nota Chevalier. Acelaşi autor observa că Raiul pământesc din Facerea „era o grădină pe care Adam o cultiva" (Chevalier, Gheerbrant II 1995: 107). Predominanţa regnului vegetal în *Cântarea Cântărilor* nu este străină de imagologia Grădinii Raiului din *Facerea*. O depăşeşte însă, prin sentimentul beatitudinii mistice, realizat sinestezic, la nivelul primei semnificaţii, a Grădinii – Centru arhetipal:

> şi florile se-arată pe pământ / şi-i vremea de plivit / şi-auzi cum turtureaua gângureşte / jos, în livada noastră; / smochinul odrăsleşte muguri vii, / dau florile în floare şi-n mireasmă (2. 12-13);

> Odraslele ţi-s ca un rai de rodii / cu rod de muguri, nard şi chiparos, / cu narduri şi şofran, / cu trestie-n balsam, cu scorţişoară, / cu-aromele lemnoase din Liban, / cu smirnă şi aloe, / cu tot ce-i mai subţire-ntre miresme.

Viaţa şi bogăţia, plenitudinea sunt singurele ei legi. Succesiunea anotimpurilor se realizează în forme ordonate. Timpul comuniunii aparţine, alegoric, unei ere ciclice, până în cele mai intime detalii şi tocmai prin aceasta, eterne: „Că, iată, iarna a trecut / şi ploile s-au dus, au încetat"; „`Nainte de-a se face dimineaţă". Grădina din *Cântarea Cântărilor* este, într-o altă ordine de idei – alegoria sinelui – în ipostaza Sufletului-Grădină, mai ales că îşi asociază mistica izvorului:

> Grădină zăvorâtă-mi este / ea, sora mea, mireasa mea, / grădină zăvorâtă, izvor pecetluit (4. 12).

Întregul poem este din acest punct de vedere expresia figurată a unei evoluţii psihice destul de complexe, până la desăvârşirea comuniunii mistice – eliberate de orice anxietate. Este relaţia lăuntrică şi ritualică cu divinul. De simbolismul muntelui (o altă proiecţie a Centrului, dar şi o Axă a lumii) sunt legate nenumăratele scene de teofanie sau de viziuni produse pe munţi, din religia iudaică. În *Cântarea Cântărilor* muntele se înscrie în simbolismul transcendenţei. Este spaţiul celor privilegiaţi, sălaş al Tatălui Divin: Moise a primit Tablele Legii pe vârful muntelui Sinai, Ilie aduce ploaia după ce se roagă pe vârful Carmelului; Dumnezeu i se arată pe muntele Horeb. În *Noul Testament*, schimbarea la faţă a lui Iisus a avut loc pe un munte înalt, Înălţarea s-a produs de pe muntele Măslinilor. În literatura laică, Dante plasează paradisul terestru pe vârful muntelui Purgatoriului. Mireasa din *Cântarea Cântărilor* este sfătuită să urmeze, în călătoria simbolică spre Mirele ei, numai calea piscurilor înalte:

> O, vino, vino din Liban, mireasă, / o, vino din Liban! / Venind, vei trece culmile Amanei, / Senirul şi Hermonul peste piscuri / de-acolo unde leii-şi au culcuşuri / şi munţii sunt bârlog de leoparzi (4. 8).

Piscul devine simbol al securităţii iubitei, în acest context, iar cazul nu este singular în Vechiul Testament (în *Psalmul* 29 citim: „dat-ai frumuseţii mele putere", literal: „întărit-ai muntele meu"). De natură spirituală, ascensiunea pare mai degrabă un zbor rectiliniu deasupra lumii, iar faptul a fost explicat de Anania: „În ascensiunea sa spre Dumnezeu inima curată a părăsit ţinuturile sălbatice ale patimilor (ale «leilor» şi «leoparzilor»), îndreptându-se irezistibil către Mirele Care o cheamă" (Anania 2001: 877). Ambientul are aceleaşi conotaţii mistice:

> Ni-i aşternutul umbră şi răcoare; / în casa noastră grinzile-s de cedru/ şi podu-n căpriori de chiparos.

Oricât de mult s-ar insista pe caracterul de epitalam, de scriere profană a *Cântării Cântărilor*, geografia spaţiului biblic, imaginarul mistic ilustrează alegorismul iudaic şi creştin al operei. Lanţul simbolic biblic Dumnezeu – munte – piscuri – grădină – Centrul lumii reiese în toată frumuseţea din acest poem: „El vine, iată-l, peste munţi sărind, / el peste dealuri saltă. / Iubitul meu … / un pui de cerb pe muntele Betel", fiind similar multor imagini pe care le regăsim în *Psalmi*.

Referințe bibliografice:

ANANIA 2001: Bartolomeu Valeriu ANANIA, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, București, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

ARMINJON Blaise 1993: Blaise Arminjon, *La cantate de l`amour. Lecture suivie du Cantique des Cantiques*, Edité par Desclée De Brouwer - Bellarmin.

BALTHASAR 1974: Hans Urs von Balthasar, *La gloire et la croix*, Vol. 3, Paris, Aubier.

BERGSON 1932: Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, https://www.google.ro/#q=bergson+les+deux+sources+de+la+morale+et+de+la+religion

CAPAN R., CAPAN O.: Radu Capan, Oana Capan, trad., Blaise Arminjon, *Cântarea Cântărilor, Cântarea iubirii*, în „Familia Creştină”, nr. 2/ 2006 ; v. şi la http://www.profamilia.ro/revista.asp?id=2006_02_03

CHEVALIER I., GHEERBRANT A. 1994: Chevalier I., Gheerbrant A., *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis.

CHOURAQUI 1975: André Chouraqui, *Introduction au Poéme des Poémes*, La Bible, Paris, Desclée de Brouwer.

ELIADE M. 1992: Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o prefaţă de Georges Dumézil şi un cuvânt înainte al autorului. Traducere de Mariana Noica, Bucureşti, Humanitas.

OSTY 1973: Émile Osty, *Introduction au Cantique des Cantiques*, La Bible, Paris, Seuil.

CONTRIBUȚIA DIACONULUI CORESI LA DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE LITERARE ÎN OPINIA LUI ION GHEȚIE (1930-2004)

Aura Mocanu
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași)

Coresi's Contribution to the Development of the Romanian Literary Language in Ion Gheție's Interpretation (1930-2004)
Ion Gheţie was a scientist, a man who devoted himself throughout his lifetime to various fields of research. His objects of study were the literary language, Romanian philology and historical dialectology. Ion Gheţie's research has rejected the main hypothesis formulated about the work of the deacon Coresi. Coresi has been considered by many researchers the founder of the literary Romanian language. He is a complex personality, holder of a place of honour among the personalities who contributed to the development of Romanian culture in the 16th century. Ion Gheţie has the merit of casting new light on the deacon from Târgovişte, by showing the real role of Coresi in the development of the Romanian language. Far from negating his importance, Ion Gheţie considered the deacon Coresi an ordinary pressman who also printed books under the impulse of the Reform.

Keywords: *Ion Gheţie, philology, literary language, historical dialectology, Coresi, protestant proselytism, typographer, Romanian*

În acest articol, ne-am propus să prezentăm o altă viziune despre cel ce a fost diaconul Coresi. Despre această personalitate marcantă a culturii româneşti s-a scris mult. Filologi şi istorici, deopotrivă, ca P. P. Panaitescu şi Nicolae Iorga, i-au dedicat diaconului Coresi zeci de pagini. Pentru aceştia, diaconul Coresi a tipărit cărţi în limba română fără a avea vreo legătură cu mişcarea protestantă. Pentru mulţi dintre filologii români, diaconul Coresi apare ca întemeietorul limbii române literare. Ne-am oprit asupra teoriei lui Ion Gheţie, întrucât aceasta se deosebeşte radical de ceea ce se scrisese până la el.

1. Câteva cuvinte despre Ion Gheţie

Apreciat şi recunoscut în istoria filologiei româneşti ca cel mai valoros filolog român din a doua jumătate a secolului al XX-lea, Ion Gheţie a scris un număr apreciabil de lucrări în care a abordat cele mai diverse teme ale filologiei şi ale dialectologiei istorice româneşti. Ion Gheţie a fost specialist în limba literară, filologie şi dialectologie istorică, cu un mod unic de abordare a problemelor. Născut în Şimleul Silvaniei, Ion Gheţie a fost student la Cluj, iar activitatea ştiinţifică şi-a desfăşurat-o toată viaţa la Bucureşti. Cele mai valoroase studii ale sale sunt: *Baza dialectală a românei literare* (1975), *Introducere în studiul limbii române literare. Privire sintetică* (1978), *Introducere în dialectologia istorică românească* (1994), *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română* (1994). Alături de aceste importante studii, Ion Gheţie a scris un număr considerabil de articole care au apărut, în special, în revistele „Limba română" şi „Studii şi cercetări lingvistice". Universul cercetărilor sale este foarte variat: de la patria textelor rotacizante la cel mai arhaic stadiu al limbii române, de la diaconul Coresi la probleme de cultivare a limbii. Reputatul filolog bucureştean nu s-a ferit să se pronunţe asupra problemelor controversate ale filologiei româneşti. Dimpotrivă, le-a cercetat cu acribie şi a impus alte puncte de vedere, mai bine argumentate. Una dintre aceste probleme spinoase s-a referit la personalitatea diaconului Coresi şi la activitatea desfăşurată de acesta la jumătatea secolului al XVI-lea în spaţiul autohton.

2. Imaginea diaconului Coresi în literatura română

Despre diaconul Coresi s-a scris mult în literatura de specialitate. Om învăţat pentru timpurile în care a trăit, diaconul Coresi a rămas în istoria culturii româneşti datorită activităţii pe care a desfăşurat-o pe parcursul vieţii. Diaconul Coresi, originar din Târgovişte,

> „[...] a fost, credeam, până nu demult, un tipograf de cărţi bisericeşti, româneşti şi slavone, care şi-a pus meşteşugul în serviciul mai multor beneficiari (sau, dacă termenul nu e prea pretenţios pentru epoca aceea, mai multor editori), indiferent de religia sau naţionalitatea lor. Aceşti editori au fost, în primii ani, primarul Benkner (şi municipalitatea braşoveană), care făceau operă de prozelitism protestant printre români”[1].

Coresi a fost considerat de mulţi cercetători întemeietorul limbii române literare. Opinia aceasta, des vehiculată în literatura de specialitate, a ajuns să fie acceptată de filologii români. Importanţa sa nu a fost contestată în nicio istorie a literaturii române vechi. Activitatea sa s-a desfăşurat sub auspiciile

> „[...] judelui braşovean Hanăş Beagner (Hans Benkner) care aduce la Braşov cu intenţii propagandistice, dar şi comerciale, pe diaconul «Coresi ot Trăgovişte» spre a tipări cărţi române şi slavone. Ajutat de un Tudor diacul, acesta începu la 3 Mai 1560 tipărirea unui *Tetraevanghel* românesc, după ce în 1559 scosese un *Catechism*. Urmează, în aceeaşi limbă, un *Apostol* (*Praxiu*) în 1563, un *Molitvenic* (laolaltă şi după un *Tâlc al Evangheliilor* sau *Cazanie*) în 1564, două *Psaltiri* (1570, 1577), din care ultima, slavo-română etc. Coresi este după toate semnele un simplu tipograf care se slujeşte de tălmăciri mai vechi. Toate acestea sunt de un mare interes cultural şi linguistic, dar de o valoare estetică nulă”[2].

P. P. Panaitescu îl prezintă pe Coresi ca fiind un misionar, un om ce a apărat scrisul românesc:

> „Coresi nu a fost un om lipsit de convingeri; dimpotrivă, el a luptat pentru păstrarea drepturilor poporului de a rămâne în convingerile sale, de a citi în limba lui, dar împotriva propagandei impuse de străini. Când i s-a cerut să publice cărţile acestei propagande, el s-a împotrivit, a modificat textele propuse, aşa cum credeau el şi oamenii lui. Atunci adversarii au încercat să-l supună, înfiinţând întreprinderi rivale, de concurenţă, dar n-au izbutit. Diaconul tipograf a făcut şi sacrificii pentru misiunea lui de răspânditor de cărţi româneşti, rămăsese dator dar n-a cedat şi a mers mai departe, pe calea promovării mişcării româneşti a scrisului în limba română”[3].

Se ştie că activitatea de tipărire a cărţilor de către Coresi a fost legată de activitatea de traducere a cărţilor româneşti la Braşov, la sfârşitul secolului al XVI-lea. P. P. Panaitescu a fost cel care a avansat ideea că preoţii

> „[...] Iane şi Mihai din Şcheii Braşovului au luat iniţiativa tipăririi cărţilor, atât a celor româneşti, cât şi a celor slavone, ei iau asupra lor meritul tipăririi cărţilor ieşite din tipografia condusă de Coresi. Ei l-au chemat la Braşov, pentru nevoile întregii Transilvanii ortodoxe şi ei sunt adevăraţii patroni ai lui Coresi”[4].

Afirmaţia lui P. P. Panaitescu a fost dezbătută de Ion Gheţie în articolul *Activitatea de traducere şi tipărire a cărţii româneşti la Braşov la sfârşitul secolului al XVI-lea*. La sfârşitul acestui secol la Braşov a avut loc tipărirea mai multor cărţi în limba română, dar şi în limba

---

[1] Ion Gheţie, *Coresi şi Reforma în lumina unor interpretări noi*, în „Studii şi cercetări lingvistice”, XVIII (1967), nr. 2, p. 231.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 11.

[3] P. P. Panaitescu, *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română*, Bucureşti, 1965, p. 163.

[4] *Ibidem*, p. 145-146.

slavonă. Într-o perioadă în care tipărirea cărţilor româneşti era anevoioasă, aceste cărţi au fost de un real ajutor preoţilor români. Din rândul preoţilor, ne spune Ion Gheţie, s-au remarcat Iane şi Mihai, care au luat iniţiativa în activitatea de traducere sau de revizie a cărţilor bisericeşti. Această activitate

> „[...] nu poate fi separată, cel puţin într-o anumită perioadă, de acţiunea de prozelitism protestant întreprinsă printre românii braşoveni, după 1578, de oficialităţile săseşti ale oraşului, în frunte cu primarul Lukas Hirscher [...]. Vrem să arătăm numai că traducerea unor cărţi de slujbă, cum ar fi *Octoihul* sau *Molitvenicul*, nu poate fi concepută, în secolul al XVI-lea, în afara unor mişcări patronate sau, cel puţin, influenţate de Reformă. E tot atât de limpede, desigur, că alte cărţi, cum ar fi *Psaltirea* slavo-română, puteau fi elaborate sau tipărite independent de mişcarea reformată din Transilvania”[1].

Ion Gheţie a preluat afirmaţia lui P. P. Panaitescu şi a recunoscut importanţa preoţilor din Scheii Braşovului. Afirmaţia lui P. P. Panaitescu este completată de observaţia pertinentă a savantului bucureştean, că popii Iane şi Mihai au tradus cărţi în limba română sub impulsul Reformei.

3. Controverse legate de tipărirea *Cazaniei a II-a* de către Coresi

Printre cărţile tipărite de Coresi se numără: *Tetraevanghelul* (1561), *Întrebare creştinească* (1560), *Liturghierul* (1570) şi *Psaltirea* (1570). Un loc însemnat în rândul acestor cărţi i-a revenit *Cazaniei*. Această traducere a oferit cercetătorilor date importante despre localizarea originalului:

> „Un loc privilegiat printre cărţile coresiene îl ocupă *Cazania a II-a*, care, spre deosebire de celelalte lucrări, ne oferă o serie de date preţioase atât cu privire la împrejurările în care a fost tradusă şi imprimată, cât şi la persoanele care au îndeplinit un anumit rol în traducerea şi scoaterea ei la lumină. Ni se spune, astfel, în predoslovie, că jupânul Hrăjil Lucaci (Lucas Hirscher), primarul („judeţul”) Braşovului a cerut versiunea slavonă a omiliilor de la mitropolitul Serafim al Târgovişteiş şi a dat-o, spre a fi tradusă, lui Coresi, «ce era meşterŭ învăţatŭ într-acestŭ lucru»”[2].

Această tipăritură a stârnit o adevărată controversă printre filologii români pentru că în paginile ei apar elemente care nu sunt munteneşti. Un exemplu ar putea fi păstrarea lui *ń* în *să vine* care a fost notat, ne spune Ion Gheţie în zilele noastre în Banat şi Hunedoara şi, sporadic, în nord-vestul Olteniei şi în judeţul Arad. Autorul aminteşte şi alte fonetisme specifice zonelor Transilvania, Banat, Bucovina. Acestea susţin ideea autorului, conform căreia *Cazania a II-a* nu este pur muntenească. Elementele nemunteneşti din textul *Cazaniei a II-a* au fost puse pe seama unui autor care era originar din Banat-Hunedoara. Pentru că despre Coresi se ştie că era târgovişteanş, iar popa Mihai era originar din Braşov, Ion Gheţie a presupus că popa Iane ar putea fi de origine bănăţeană. Totuşi,

> „[...] dacă examinăm scrisoarea redactată de popa Iane în 1587, vom observa că, din punct de vedere lingvistic, ea reflectă cu fidelitate graiul muntean, iar faptul acesta pledează împotriva originii bănăţene a preotului din Schei. Nu e exclus totuşi ca popa Iane să fi fost bănăţean, dar, stabilit de decenii la Braşov, să fi scris conform normelor literare munteneşti, respectate, cum se ştie, în partea sud-estică a Transilvaniei. Dacă în cele câteva rânduri ale scrisorii el a reuşit să scrie «corect», adică munteneşte, în sutele de pagini ale traducerii omiliilor i-au putut «scăpa»

[1] Ion Gheţie, *Activitatea de traducere şi tipărire a cărţii româneşti la Braşov la sfârşitul secolului al XVI-lea*, în „Limba română, XXIV (1975), nr. 5, p. 614.

[2] Ion Gheţie, *Contribuţii la localizarea Cazaniei a II-a (1581) a lui Coresi*, în „Studii şi cercetări lingvistice”, XXIII (1972), nr. 2, p. 147.

câteva particularităţi nemunteneşti de limbă. Oricum originea bănăţeană a lui Iane rămâne nesigură, până la producerea unor noi probe în favoarea ei”.[1]

4. Ion Gheţie despre diaconul Coresi

Cărţile tipărite de Coresi au stârnit şi interesul lui Ion Gheţie. Analizându-le cu atenţie, autorul a constatat că în textele lui Coresi se găsesc şi elemente care aparţin graiurilor de tip nordic, adică specifice zonelor Transilvaniei de nord, Banatului şi Hunedoarei, dar şi Moldovei. Acest fapt a însemnat pentru Ion Gheţie că la baza cărţilor tipărite de Coresi au stau originale nemunteneşti, iar „[...] diaconul nu a fost traducătorul lucrărilor apărute sub numele lui”[2]. Cărţile tipărite de Coresi, spre deosebire de celelalte tipărituri din secolul al XVI-lea

> „[...] se remarcă printr-o ortografie mai stabilă ale cărei principale trăsături le constituie notarea segmentelor fonetice corespunzătoare actualelor vocale *ă* şi *î* prin ú şi @ (vădindu-se o predilecţie pentru notarea acestei ultime slove în poziţie finală) [...]. Totuşi şi textele coresiene prezintă uneori fluctuaţii pe planul ortografiei, cum ar fi notarea vocalelor neutre prin ü (exemple mai numeroase în *Psaltirea slavo-română* din 1577) sau a diftongului *ie* prin èg (*Liturghierul* din 1570). În ansamblul lor însă, textele coresiene se caracterizează printr-un sistem ortografic destul de unitar, a cărui influenţă, după cum dovedesc unele copii manuscrise executate direct, după versiunile tipărite, nu poate fi neglijată”[3].

Prima lucrare dedicată activităţii diaconului Coresi a fost *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română*, apărută în 1994, scrisă în colaborare cu Alexandru Mareş. Lucrarea îşi propune să stabilească rolul diaconului Coresi în cadrul literaturii şi al culturii româneşti. Autorii acestei monografii nu-i contestă rolul lui Coresi, dar în concepţia lor,

> „Meritul lui de frunte este acela de a fi înmănuncheat încercările predecesorilor şi contemporanilor săi de întocmire a unei literaturi în limba naţională. El îndeplineşte deci rolul unui totalizator de eforturi şi năzuinţe, iar opera sa pe acela de sinteză a unor iniţiative pornite din diverse regiuni ale teritoriului românesc. Avea deci dreptate Procopovici când susţinea că diaconul Coresi este un nume colectiv, care, adăugăm noi, acoperă cele mai importante din izbânzile epocii de început a scrisului românesc”[4].

Coresi trebuie considerat pentru vremea sa un om învăţat care a încercat, prin cărţile tipărite în limba română, să-i scoată pe români din întunericul în care se aflau:

> „Asemenea celor mai mulţi maeştri ai imprimeriei din vremurile sale, el trebuie să fi fost şi diortositorul scrierilor pe care le punea sub tipar. Coresi făcea, prin urmare, ultimul control al textelor, revizuindu-le şi unificându-le în privinţa (orto)grafiei. E foarte probabil că el efectua şi o unificare de natură lingvistică, adaptând la normele literare munteneşti limba manuscriselor provenite din alte regiuni dialectale. Nu ne putem pronunţa asupra rolului pe care-l va fi avut în revizia propriu-zisă a vechilor versiuni româneşti prin confruntarea lor cu originalele slavone. Reputaţia de «meşter învăţat» în traduceri din slavoneşte, de care se va fi bucurat, se întemeiază, poate, tocmai pe o asemenea activitate de revizuire a traducerilor nordice, desfăşurată vreme de peste douăzeci de ani. Nu este exclus totuşi ca această operaţie să fi fost săvârşită de alte persoane, din Braşov sau de aiurea, iar rolul lui Coresi să se fi redus la acela de a pregăti pentru tipar manuscrisele ce i se întrebuinţau”[5].

---

[1] *Ibidem*, p. 156.
[2] Ion Gheţie, *Coresi – traducător sau tipograf?*, în „Limba română”, XXVIII (1979), nr. 4, p. 330.
[3] Ion Gheţie, Al. Mareş, *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română*, Bucureşti, 1994, p. 47.
[4] *Ibidem*, p. 380.
[5] Ion Gheţie, *art. cit.*, p. 332.

Coresi nu a tipărit la iniţiativa saşilor luterani. Această teorie a fost formulată de Ion Gheţie, plecând de la o informaţie din 1570, conform căreia diaconul deţinea presă tipografică proprie. Această ştire a făcut ca în filologia românească să se nască întrebarea „[...] dacă, fiind proprietarul tipografiei sale, Coresi a lucrat sau nu pentru saşii luterani din Braşov şi, mai târziu, pentru calvinii conduşi de Gh. de Sângeordz şi de P. Tordaşi”[1]. P. P. Panaitescu a negat vreo legătură între tipografia lui Coresi şi cărţile saşilor braşoveni:

> „[...] tipografia [lui Coresi] era independentă de sfatul orăşenesc luteran al Braşovului, de vreme ce tipărea cărţi slavoneşti şi ortodoxe, precum şi cărţi fără indicarea numelui judeţului (= Johanes Benkner). Amintirea lui Benkner nu e nimic altceva decât un omagiu cuvenit autorităţilor [pentru că] ce fel de patronaj luteran era acela care porunceşte tipărirea cărţilor ortodoxe slavone?”[2].

Dimpotrivă, Ion Gheţie a văzut o legătură între patronajul saşilor şi cărţile tipărite de Coresi, iar această ipoteză o susţine cu o serie de dovezi. Se ştie în literatura dedicată diaconului Coresi că în 1570 a avut loc reformarea bisericii românilor din Şchei, prin urmare

> „[această acţiune] a propus învăţarea *Catehismului*. *Catehismul* acesta, având o orientare protestantă incontestabilă, este tipărit de Coresi în acelaşi an sau la începutul celui următor. Legătura dintre mişcarea de Reformă şi acest catehism este evidentă. Nu poate fi disociată de propaganda protestantă nici tipărirea *Tetraevanghelului* din 1561, despre care o informaţie săsească contemporană ne spune că a fost tradus de Coresi şi Tudor Diacul la iniţiativa lui J. Benkner [...]”[3].

O altă dovadă incontestabilă a legăturii dintre tipografia lui Coresi şi saşii luterani o constituie

> „[...] numărul mare de cărţi româneşti aflate la 1585 în posesia descendenţilor lui Benkner [...] poate constitui o dovadă că fostul judeţ al Braşovului era editorul textelor în discuţie (prin care încerca să facă nu numai bune afaceri comerciale, ci şi operă de prozelitism protestant)”[4].

Ion Gheţie a impus o altă teorie despre diaconul Coresi. Pentru filologul bucureştean, Coresi era un tipograf care încerca să se adapteze timpurilor grele. După studierea informaţiilor certe despre diaconul târgovişte an, Ion Gheţie a concluzionat:

> „[...] figura diaconului Coresi [...] este aceea a meşterului tipograf care, vreme de un sfert de secol, a scos de sub teascuri cărţi slavoneşti şi româneşti la Târgovişte şi, în cea mai importantă epocă a vieţii sale la Braşov. A fost, în această ultimă perioadă, martorul frământărilor religioase care au răscolit în valuri viaţa tuturor naţionalităţilor din Transilvania. A trebuit să-i cunoască şi pe cei ce făceau operă de prozelitism protestant şi pe cei ce li se împotriveau, a fost în legătură cu oficialităţile săseşti ale Braşovului şi cu românii din Şchei, aşezaţi în afara cetăţii. Dar a fost el partizanul ideilor Reformei sau duşmanul lor, a fost el un luptător pentru «păstrarea drepturilor poporului de a rămâne în convingerile sale» sau s-a ţinut departe de cei ce duceau o asemenea luptă-iată întrebări la care nu se pot da, în momentul de faţă răspunsuri precise. Iar cei care le-au dat, au uitat, probabil, că exceptând epilogurile cărţilor sale, sărace în amănunte, nu avem, în total, decât trei ştiri contemporane despre Coresi: una ne informează că, împreună cu Toader Diacul, a «tradus» evangheliile; alta vorbeşte despre procesul din 1570; a treia, nesigură, ni-l înfăţişează ducând tratative în 1573 pentru cumpărarea unei prese”[5].

---

[1] Ion Gheţie, *Coresi şi reforma în lumina unor interpretări noi*, în „Studii şi cercetări lingvistice, XVIII (1967), nr. 2, p. 232.

[2] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 141.

[3] Ion Gheţie, *art. cit.*, p. 232.

[4] *Ibidem*, loc. cit.

[5] Ion Gheţie, *art. cit.*, p. 237.

Indiferent de opiniile emise, nu se poate contesta rolul important pe care l-au avut Coresi şi tipăriturile sale pentru evoluţia scrisului în limba română. Tipăriturile sale sunt considerate pietre de hotar în dezvoltarea scrisului în limba română:

> „[...] oricât de sterile sunt, din punct de vedere pur literar, aceste tipărituri, şi oricât de modest este rolul de scriitor al lui Coresi, activitatea sa a avut urmări foarte importante, căci prin ea s-a dat un puternic impuls naţionalizării culturii noastre. Din lupta mocnită cu curentele stăpânitoare venite din orient, cele două curente apusene, reprezentate prin mişcarea husită şi prin tipăriturile ardelene, au făcut să iasă învingătoare limba română. Izvorul din care literatura se adapă şi acuma, rămâne acelaşi şipot îngrădit în curtea bisericii, dar apa lui curge limpede şi răcoritoare, făcând de-aci înainte câmpiile prin care trecea fertile şi pentru alte genuri literare”[1].

Cât priveşte sediul braşovean unde Coresi şi-a desfăşurat activitatea, Ion Gheţie a opinat că diaconul Coresi putea domicilia foarte bine în Şchei, iar activitatea să şi-o desfăşoare în cetate: „Iar dacă presa lui Coresi era adăpostită în localul tipografiei honteriene [...] atunci menţionarea ei în vreun act oficial nu-şi avea rostul. Reamintim aici că, din 1557, tipografia honteriană îşi încetează, practic, activitatea, producţiile ei fiind sporadice”[2]. Opinia că Şcheii Braşovului nu are nicio legătură cu tipografia lui Coresi a mai fost susţinută înaintea lui Ion Gheţie, printre alţii, de P. Binder[3] şi Al. Mareş[4]. Notăm că această idee a lui Ion Gheţie a fost susţinută şi dezbătută pe larg în studiul din 1985, *Originile scrisului în limba română*. Tipăriturile realizate de Coresi sunt cele mai importante mărturii pe care le păstrează limba română despre existenţa ei în secolele al XVI-lea – al XVII-lea. Fie că este vorba de catehisme, fie că este vorba despre liturghiere, cărţile sunt Coresi sunt foarte importante pentru literatura noastră veche. Ele reprezintă o problemă specifică a filologiei româneşti.

Meritul lui Ion Gheţie este de a fi aruncat asupra diaconului târgovişte an o nouă lumină, arătând adevăratul rol al lui Coresi în dezvoltarea limbii române. Departe de a-i nega importanţa, pentru Ion Gheţie, Coresi a fost doar un simplu tipograf şi nu traducătorul cărţilor sale, opinie susţinută cu dovezi istorice.

5. Cărţile coresiene şi dispariţia rotacismului din textele nordice

În ce istorie a limbii române ne-am uita, vom afla că rotacismul a fost un fenomen caracteristic limbii române în secolul al XVI-lea. Fenomenul fonetic, deosebit de important pentru limba română, a fost abordat în numeroase articole şi studii apărute de-a lungul anilor. În cadrul Şcoalii lingvistice bucureştene, fenomenul rotacismului a fost studiat de Al. Rosetti. În studiul din 1924, *Étude sur le rhotacisme en roumain*, afirmă că rotacismul a dispărut din tipăriturile româneşti datorită tipăriturilor coresiene:

> „[...] les livres de Coresi, qui avaient pour eux la protection de l’ officialité réformé et orthodoxe, et, commne moyen de diffusion, l’ impremerie, ont porté le copu de grâce à la langue commune du N.E., qui tendait à s’ imposer. Il n’ y avait plus de raisons, alors, pour que le rhotacisme apparût dans la langue littéraire qui commençait à se fixer, et dont la norme, à laquelle il fallait se conformer, était autre. Le mouvement de Coresi a relégué cette innovation phonétique parmi les faits patois”[5].

Câţiva ani mai târziu, Al. Rosetti a considerat că formele cu *-n-* „[...] au eliminat pe celelalte, pentru că rotacismul caracteriza graiul unei regiuni restrânse şi constituia o piedică în relaţiile

[1] S. Puşcariu, *Istoria literaturei române. Epoca veche*, Sibiu, 1921, p. 74.
[2] Ion Gheţie, *Sediul braşovean al tipografiei coresiene*, în „Limba română”, XXXVIII (1989), nr. 1, p. 48.
[3] P. Binder, *Precizări cu privire la perioada coresiană a culturii braşovene*, în „Limba română”. XXII (1973), nr. 3, p. 271-277.
[4] Al. Mareş, *Note despre Coresi*, în „Limba română”, XIX (1970), nr. 3, p. 256.
[5] Al. Rosetti, *Étude sur le rhotacisme en roumain*, Paris, 1924, p. 12-13.

dintre locuitorii acestei regiuni şi cei din teritoriul nerotacizant. Rotacismul a dispărut din limba vorbită şi n-a mai fost menţinut în limba scrisă”[1]. În schimb, pentru Marius Sala rotacismul, cândva răspândit pe întreg teritoriul ţării, s-a retras cu timpul spre nord[2]. Pentru Ion Gheţie situaţia rotacismului în secolul al XVI-lea în Moldova se prezenta astfel:

> „[...] documentele româneşti scrise în Moldova în a doua jumătate a secolului al XVI-lea nu înregistrează fenomenul deşi o bună parte a lor au fost redactate în părţile nordice ale regiunii (între altele, în Bucovina) [...]. După 1600, rotacismul se întâlneşte în câteva documente româneşti, redactate în Bucovina şi prezentând, toate, pe *-n-*, alături de *-r-*. Dacă facem abstracţie de documentul datat imprecis 1690, atunci nici unul din celelalte documente rotacizante bucovinene nu este posterior anului 1631. Rezultă din toate acestea că, în Moldova, rotacismul s-a aflat într-un continuu regres (începând cu secolul al XV-lea, dacă nu chiar mai devreme). Aria în care a fost întâlnită inovaţia s-a micşorat continuu, rotacismul retrăgându-se treptat spre nord. Din secolul al XV-ea, *-r-* este concurat de *-n-*, care sfârşeşte prin a se impune. În primele decenii ale secolului al XVII-lea, rotacismul apare atestat exclusiv în Bucovina”[3].

În teritoriul de peste munţi, rotacismul a cunoscut un declin accentuat la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui următor. Cele trei cuvinte din secolul al XVI-lea, provenind din Maramureş şi Bistriţa-Năsăud care nu-l conţin pe *-r-* : *Bătrân(a)* (*Batryna*, *Betran*), *Cearcăn* (*Chercen*) şi *Spini* (*Zpyn*)[4] au fost interpretate diferit de filologii români. Pentru N. Drăganu sunt o dovadă clară că Maramureşul acelor ani nu cunoştea rotacismul, el fiind adus din zona munţilor Apuseni[5]. Pentru cele trei fapte de limbă propuse de Ion Gheţie şi notate mai sus, Marius Sala admite următoarea explicaţie:

> „[...] grafia amintită în documentele amintite de Ion Gheţie pentru redarea unui astfel de sunet greu de reprodus era cea latină. Mai important este însă faptul că avem a face cu o grafie latină folosită de maghiari, deci de persoane cu un sistem fonologic diferit de cel al graiurilor româneşti rotacizante. Din această cauză, scribii maghiari au «interpretat» pe *n* fricativ şi l-au identificat cu unul dintre fonemele limbii lor şi anume cu *n*, de unde notaţiile cu *Batryna*, *Chercen*. De remarcat că scribii maghiari nu au apropiat pe *n* fricativ de *r*. La aceasta a determinat faptul că între *r* maghiar şi *n* fricativ (sau *r* fricativ) deosebirea era mai mare decât între *n* maghiar şi acesta din urmă. De altfel se ştie că *r* din primele elemente maghiare împrumutate de română a fost identificat cu *r* foarte românesc, care continua lat. *-r* sau *-rr*”[6].

Pentru Ion Gheţie, aceste forme arată faptul că

> „[...] ar fi posibil ca, încă înainte de 1500, *-n-* să se fi infiltrat în unele părţi ale Maramureşului, iar *-r-* să fi circulat numai în anumite zone. Să ne reamintim că cel mai vechi document maramureşean datat cu precizie (e vorba de cartea de împărţire a unei moşii, din 1593, publicată de I. Mihály de Apşa) nu consemnează rotacismul şi că, după 1600, inovaţia apare notată în 1602-1617, în nordul vechiului comitat al Maramureşului (aflat azi în afara graniţelor ţării noastre) şi în 1608 la Suciul de Jos, localitate care nu face parte din Maramureşul istoric, ci se situează la sud de acesta, în fostul judeţ Someş. Oricum ar sta lucrurile în această privinţă, un lucru e cert, şi anume că la sfârşitul secolului al XVI-lea şi la începutul celui următor rotacismul se afla în declin accentuat în nordul Transilvaniei, fiind atestat numai în actualele judeţe Maramureş şi Bistriţa Năsăud, alături de forme nerotacizante”[7].

---

[1] Al. Rosetti, *Limba română în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1932, p. 73.

[2] Marius Sala, *Contribuţii la fonetica istorică a limbii române*, Bucureşti, 1970, p. 58.

[3] Ion Gheţie, *Influenţa cărţilor coresiene şi dispariţia rotacismului din textele nordice*, în „Limba română”, XXII (1973), nr. 4, p. 295.

[4] *Ibidem*, p. 296.

[5] N. Drăganu, *Românii în veacurile IX-XV pe baza toponimiei şi onomasticii*, Bucureşti, 1933, p. 395.

[6] Marius Sala, *„Paradoxul maramureşean” şi vechimea rotacismului în regiunile nordice ale Transilvaniei*, în „Studii şi cercetări lingvistice”, XXIV (1973), nr. 1, p. 53-55.

[7] Ion Gheţie, art. cit., p. 296.

Ion Gheţie nu a fost de acord cu ipoteza avansată de Al. Rosetti şi anume că dispariţia rotacismului s-ar datora cărţilor coresiene. Din punctul de vedere al lui Ion Gheţie, între rotacism şi cărţile coresiene nu există nici o legătură, în primul rând pentru că norma limbii literare supradialectală nu era constituită. Chiar dacă

> „[...] se admite totuşi că textele coresiene ar fi cunoscut o largă difuzare în nordul ţării, ne-am aştepta să asistăm la dispariţia rotacismului din texte, îndată după 1560, în orice caz nu mult după 1580, când activitatea tipografică a diaconului Coresi se încheie", dar „[...] rotacismul reapare în documentele moldoveneşti de după 1600, iar *Pravila ritorului Lucaci* (1581) (care s-ar putea să aibă o anumită legătură cu *Pravila* atribuită lui Coresi) continuă să consemneze fenomenul. Împrejurarea că rotacismul se menţine în texte până după 1630, adică timp de 50 de ani de la ultima tipăritură românească a lui Coresi, face puţin probabilă în acest sens o eventuală influenţă a normei cărţilor braşovene"[1].

Dar cea mai importantă dovadă că textele coresiene nu au nici o legătură cu rotacismul o constituie, după Ion Gheţie, atitudinea scribilor rotacizanţi în faţa textelor rotacizante. Faptele ne arată că „[...] în măsură în care îl aveau în grai, oamenii de carte din Transilvania continuau să noteze în scris rotacismul, chiar atunci când, în mod cert, avuseseră în mână texte coresiene"[2]. Ion Gheţie nu a semnat teoria formulată de Al. Rosetti în 1924, iar cauza dispariţiei rotacismului, din punctul său de vedere, este alta:

> „[...] dispariţia rotacismului din textele nordice de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi de la începutul celui următor este consecinţa directă a stingerii sale din graiurile vorbite celor ce reproduceau în scris acele graiuri [...]. Textele coresiene n-au avut de îndeplinit nici o misiune în procesul de înlăturare a rotacismului din textele scrise sau, în orice caz, rolul jucat de ele a fost puţin însemnat şi a putut avea loc cel mult în cazuri izolate. Dacă e, totuşi, de invocat o influenţă literară care ar fi grăbit dispariţia din texte a rotacismului, atunci trebuie să luăm în consideraţie o posibilă acţiune pe care norma ieşeană o putea exercita asupra scriitorilor din zonele rotacizante ale Bucovinei. Să nu uităm că în 1575 capitala Moldovei este strămutată de la Suceava la Iaşi, ceea ce are drept urmare deplasarea centrului cultural într-o zonă care, la data respectivă, nu mai era rotacizantă. Absenţa unui centru cultural şi politic dominant (situat în zona nerotacizantă) explică, poate, împrejurarea că în Transilvania rotacismul apare notat în texte, e adevărat, că în mod izolat, până în a două jumătate a secolului al XVIII-lea (ceea ce nu se întâmplă în Moldova)"[3].

Cea mai importantă lucrare a autorului dedicată diaconului Coresi, *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română*, este astăzi o operă de referinţă în literatura de specialitate. Studiul „[...] confirmă opinia [...] după care diaconul Coresi nu a fost traducătorul, ci numai tipograful şi, probabil, revizorul (diortositorul) lucrărilor încredinţate spre publicare"[4].

Concluzie

Teoria lui Ion Gheţie despre diaconul Coresi şi despre rolul jucat de acesta în cultura românească este sensibil diferit de al predecesorilor. Departe de a-i nega meritele şi contribuţia sa la dezvoltarea limbii române, diaconul Coresi a fost pentru Ion Gheţie un tipograf, care a tipărit cărţi şi sub impulsul Reformei. Tipăriturile sale nu au putut contribui la dispariţia rotacismului, după cum afirmase Rosetti, pentru că în documente, rotacismul apărea şi la jumătatea secolului al XVII-lea. Or, diaconul Coresi, pe la 1580 îşi înceta activitatea. Coresi nu a

[1] *Ibidem*, p. 297
[2] *Ibidem*, p. 298.
[3] *Ibidem*, p. 299.
[4] Ana-Maria Minuţ, recenzie la lucrarea *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1994, în AUI, secţiunea III e, lingvistică, tom XLI/XLII (1995-1996), p. 148.

fost traducătorul cărţilor sale, ci doar tipograful, eventual, diortositorul. Această opinie impusă de Ion Gheţie a fost acceptată atât de şcoala lingvistică bucureşteană, cât şi cea de la Iaşi, iar astăzi este acceptată în unanimitate de filologii români.

Referințe bibliografice:

BINDER, P., *Precizări cu privire la perioada coresiană a culturii braşovene*, în „Limba română". XXII (1973), nr. 3, p. 271-277.

CĂLINESCU,G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941.

DRĂGANU, Nicolae, *Românii în veacurile IX-XV pe baza toponimiei şi onomasticii*, Bucureşti, 1933, p. 395.

GHEȚIE, Ion, *Activitatea de traducere şi tipărire a cărţii româneşti la Braşov la sfârşitul secolului al XVI-lea*, în „Limba română, XXIV (1975), nr. 5, p. 609-615.

GHEȚIE, Ion, *Contribuţii la localizarea Cazaniei a II-a (1581) a lui Coresi*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XXIII (1972), nr. 2, p. 147-157.

GHEȚIE, Ion, *Coresi – traducător sau tipograf?*, în „Limba română", XXVIII (1979), nr. 4, p. 325-332.

GHEȚIE, Ion, *Coresi şi Reforma în lumina unor interpretări noi*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XVIII (1967), nr. 2, p. 231-238.

GHEȚIE, Ion, *Influenţa cărţilor coresiene şi dispariţia rotacismului din textele nordice*, în „Limba română", XXII (1973), nr. 4, p. 293-299.

GHEȚIE, Ion, *Sediul braşovean al tipografiei coresiene*, în „Limba română", XXXVIII (1989), nr. 1, p. 47-49.

GHEȚIE, Ion, Al. MAREŞ, *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1994.

MAREŞ, Al., *Note despre Coresi*, în „Limba română", XIX (1970), nr. 3, p. 253-259.

MINUȚ, Ana-Maria, recenzie la lucrarea *Diaconul Coresi şi izbânda scrisului în limba română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1994, în AUI, secţiunea III e, lingvistică, tom XLI/XLII (1995-1996), p. 148-149.

PANAITESCU, P., P., *Începuturile şi birunţa scrisului în limba română*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965.

PUŞCARIU, Sextil, *Istoria literaturei române. Epoca veche*, Editura „Asociaţiunei", Sibiu, 1921.

ROSETTI, Al., *Étude sur le rhotacisme en roumain*, Paris, 1924.

ROSETTI, Al., *Limba română în secolul al XVI-lea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1932.

SALA, Marius, *„Paradoxul maramureşean" şi vechimea rotacismului în regiunile nordice ale Transilvaniei*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXIV (1973), nr. 1, p. 53-55.

SALA, Marius, *Contribuţii la fonetica istorică a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970.

ADJECTIVUL *NIGER* ÎN OPERA VERGILIANĂ

Maria SUBI
(Universitatea de Vest din Timişoara)
maria_subi11@yahoo.com

The Adjective *Niger* in Virgil's Work
The adjective *niger* (3) 'black, wretched, sinister, fatal' occupies an important place amongst Virgilian chromatic terms, as its dark tone harmonizes with the atmosphere of melancholy and sorrow found in the work of the Latin poet. Used in opposition to *albus*(3) – the white of light, the white of day – *niger*(3) symbolically relates to the black of night (gloomy, ominous) or to the vast Hell**,** equally dominated by the same dark colour. An attribute of the night and of Hades, *niger* takes on a markedly negative value which is noticeable in all its contextual uses (e.g. its association with other elements, such as the dust, the darkness of woods, the clouds or the storm), just as black always remains a symbol of ugliness, destruction and evil.

Keywords: *niger (3), black, dark, night, hell, clouds, storm*

Adjectivul *niger* 'negru, închis la culoare, jalnic, nefericit, fatal' îndeplineşte un rol important în cromatica vergiliană, întrucât tenta sa întunecată se armonizează cu atmosfera de melancolie şi tristeţe din opera poetului latin (vezi Papu 1967: 37 ş.u.), o operă menită „propagandistic să fie un cântec triumfal", dar care se impregnează, „paradoxal", cu accente funebre, grave (*ibidem*: 39): *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*[1] (*Aen*., I, 462) „Şi aice/ Se varsă, pătimirii, lacrimi, multe./ Iar inimile sunt şi-aici mişcate/ De tot ce pentru bietul om – durere-i"[2] (p. 58).

Aflat într-un puternic contrast cu *albus*(3), albul luminii, albul zilei însorite, „le jour ensoleillé qui verse une force vivifiante dans les âmes" (Schulbaum 1930-1931: 117), *niger*(3) – ca şi participiul *nigrans,-ntis* – desemnează, prin lărgire semantică, negrul în sine, lipsit de orice strălucire şi trist: „*Niger* devient […] le noir en soi, dans toutes ses nuances, sans que l'accent sois mis sur son éclat" (André 1949: 58). „Considéré alors comme une teinte désagréable et triste" (*ibidem*: 54), *niger*(3) se asociază, în chip simbolic, cu negrul nopţii, „qui supprime la clarté" (*ibidem*), anihilând lumina[3]: *Tectis hic Turnus in altis/ Jam mediam* ***nigra*** *carpebat* **nocte** *quietem* (*Aen*., VII, 413-414) „Acolo, în palatu-i falnic, Turnus/ La miez de noapte neagră doarme-n pace" (p. 351). ***Nigra*** *nox*, noaptea „oarbă, cu luna-n ceruri lipsă", reprezintă, de altfel, „un adevărat fundal al epopeii" vergiliene (Papu 1967: 41), un fundal sumbru însă, căci poetul mantuan, „L'Homère romain", a iubit şi el lumina zilei şi a învăluit în teroare şi mister noaptea lugubră: „a aimé lui aussi le jour clair, rayonnant, mais il a enveloppé de terreur et de mystère la nuit lugubre [...]. La nuit [..] est funeste et fatale" (Schulbaum 1930-1931: 117).

Funestă şi fatală este noaptea tragică a căderii Troiei, noapte care acompaniază, în surdină, un şir de violenţe şi drame greu de descris în cuvinte (*Quis cladem illius noctis, quis funera fando/ Explicet […]?*). Ca atare, vocabulele cu un colorit închis se înşiruie una după alta (*atra in nebula; Nox atra [...] umbra; noctis […] funera*) şi reconstituie, în toată oroarea sa, imaginea unei nopţi atroce – *nox* ***atra*** cum o califică Vergilius, recurgând la *ater*(3)[4], un sinonim afectiv al lui *niger*(3), care implică ideea de spaimă, nenorocire, moarte (vezi Ernout, Meillet

[1] Citatele din textul latin sunt date după ediţia Virgile 1929 (*Aen*.) şi după ediţia Virgile [1918] (*B., G*.).
[2] Pentru traducerile în limba română, vezi Publius Vergilius Maro 1994 şi idem 1997.
[3] Cât priveşte opoziţia întuneric-lumină, cf. Ceia [2002]: 98-99.
[4] Pentru o analiză în detaliu a lui *ater,* vezi Subi 2012: 375-384.

1959: 53; Marouzeau 1935: 152) şi care se integrează astfel în contextul sinistru, schiţat de poet cu ajutorul unei comparaţii expresive:

> *Inde lupi ceu/ Raptores* ***atra*** *in nebula quos improba ventris/ Exegit caecos rabies catulique relicti/ Faucibus exspectant siccis, per tela, per hostes/ Vadimus haud dubiam in mortem mediamque tenemus/ Urbis iter.* **Nox** ***atra*** *cava circumvolat umbra./ Quis cladem illius noctis, quis funera fando/ Explicet […]?* (*Aen*., II, 355-362) „Apoi, răzbind prin mijlocul cetăţii,/ Prin cetele vrăjmaşe înarmate,/ Ne îndreptăm spre-o moarte ce nu iartă:/ Ca lupii cei jăcmani, pe care-o foame/ Turbată-i scoate-orbiş prin întuneric,/ Căci, părăsiţi acasă, căţelandrii/ I-aşteaptă cu gâtlejurile-uscate. / Jur-împrejur de noi, smolita noapte/ Ca-ntr-un coşciug ne-mpresură în bezna-i./ Au cine-n vorbe ne-ar putea descrie/ Măcelul şi prăpădul nopţii-acelei/ De pomină?" (p. 101).

Istoria însângeratei nopţi (*cladem illius noctis*) este narată de Aeneas tot la ceas târziu, când stelele îndeamnă la somn (*suadentque cadentia sidera somnos*), aşa încât „o îndoită pânză nocturnă – aceea ce înfăşoară acţiunea propriu-zisă şi aceea ce înfăşoară reprezentarea ei în amintire – împrumută o densitate neobişnuită durerilor evocate" (Papu 1967: 41):

> *Et jam* **nox** *umida caelo/ Praecipitat suadentque cadentia sidera somnos./ Sed si tantus amor casus cognoscere nostros/ Et breviter Trojae supremum audire laborem,/ Quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,/ Incipiam* (*Aen*., II, 8-13) „De altfel, din văzduh jilàva noapte/ Grăbeşte-se să cadă-asupra noastră,/ Iar stelele lainice la somn ne-ndeamnă./ Dar, dacă râvna ta-i atât de mare/ Ca să cunoşti păţaniile noastre,/ Ca să auzi, în câteva cuvinte,/ Şi zbaterea cea de pe urmă-a Troiei,/ Măcar că inima-mi se îngrozeşte/ De-atare amintiri, măcar că fuge/ De jalea lor, începe-voi, regină" (p. 81).

În aceeaşi ambianţă întunecată, colorată ostil, se desfăşoară şi unele secvenţe din pribegia troienilor, precum şi patimile Didonei, zguduită de furtunile mâniei: *magnoque irarum fluctuat aestu* (*Aen*., IV, 532), coborârea în Infern (*descensus ad Inferos*), episodul lui Nisus şi Euryalus, zborul Furiei etc., iar „tot acest mediu obscur" este străbătut „de nelinişte, de pândă, de frică, de presimţire, de cutremurare" (Papu 1967: 41):

> *Nam neque erant astrorum ignes nec lucidus aethra/ Siderea polus, obscuro sed nubila caelo,/ Et lunam in nimbo* **nox** *intempesta tenebat* (*Aen*., III, 585-587) „Nu se zăreau pe sus luciri de aştri,/ Nici bolta nu se limpezea cu stele/ În naltu-i creştet: nouri se-adunase/ Pe ceru-ntunecat: În neguri luna/ O ascunsese noaptea duşmănoasă" (p. 160); **Nox** *erat et placidum carpebant fessa soporem/ Corpora per terras silvaeque et saeva quierant/ Aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,/ Cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,/ Quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis/ Rura tenent, somno positae sub* **nocte** *silenti/ [Lenibant curas et corda oblita laborum]./ At non infelix animi Phoenissa, neque umquam/ Solvitur in somnos oculisve aut pectore* **noctem**/ *Accipit* (*Aen*., IV, 522-531) „Venise noaptea. Pe întreg pământul,/ Cu trupuri istovite, firea toată/ Se înfrupta de-a somnului dulceaţă./ Şi codrii, şi-nspumatele talazuri/ Se mulcomiseră acum, la ceasul/ Când stelele erau la miez de cale/ În lunecuşul lor, când amuţeşte/ Ogorul tot, şi împistrite paseri,/ Şi turme, şi făpturile din lacuri/ Cu apă străvezie pân'departe,/ Şi cele de prin asprele hăţişuri:/ Astâmpărate-n somn, sub pacea nopţii,/ Uitau de griji, cu inime uşoare…/ …Nu însă şi nefericita Dido:/ Nicicând fiinţa ei încrâncenată/ Nu se destramă-n somn; în ochi, pe sânu-i/ Nicicând alinul nopţii nu s-aşază" (p. 203); *Ibant obscuri sola sub* **nocte** *per umbram* (*Aen*., VI, 268) „Umbrateci naintau în noapte singuri" (p. 285); **noctis***que per umbram/ Castra inimica petunt* (*Aen*., IX, 314-315) „Şi-n negrul nopţii toi se-ndireptează/ Spre tabăra vrăjmaşă" (p. 443); *Et galea Euryalum sublustri* **noctis** *in umbra/ Prodidit immemorem radiisque adversa refulsit* (*Aen*., IX, 373-374) „Pe Euriàl, nechibzuitul, coiful/ Îl dă-n vileag, izbit de-a lunii raze,/ Ce umbra deasă-a nopţii-o subţiară" (p.446); *Nec longum in medio tempus, cum clamor ad aures/ Pervenit, ac videt Euryalum, quem jam manus omnis/ Fraude loci et* **noctis**, *subito turbante tumultu,/ Oppressum rapit et conantem plurima frustra* (*Aen*., IX, 395-398) „Câteva clipe mai târziu, un strigăt/ I-ajunge la urechi; îl şi zăreşte/ Pe Euriàl: necunoscând meleagul/ Şi-mpresurat de bezna

cea vicleană,/ Iscându-se-o năvală neaşteptată,/ Fu prins şi dus: zadarnică-i acuma/ Zbaterea lui cea multă" (p. 447); *Non secus ac nervo per nubem impulsa sagitta,/ Armatam saevi Parthus quam felle veneni,/ Parthus sive Cydon, telum immedicabile torsit,/ Stridens et celeres incognita transilit umbras;/ Talis se sata* **Nocte** *tulit* (*Aen*., XII, 856-860) „Ca o săgeată unsă/ Cu-amar venin, zvârlită printre nouri/ De-un part sau de-un cidon, o armă iute/ Ce şuierând, de nimenea ştiută,/ Străbate sprinten negurile nopţii/ Şi căşună o rană făr' tămadă, –/ Aşa s-a repezit odrasla Beznei" (p. 625).

Zugrăvită în tonuri mohorâte, noaptea înseamnă obscuritate, întuneric, dar şi suferinţă, nimicire, moarte: „La nuit c'est l'obscurité par excellence [...]. La nuit c'est la souffrance, l'anéantissement, la mort" (Schulbaum 1930-1931: 118), astfel că Vergilius împresoară substantivul *nox* cu adjective din gama cromatică a lui *niger*(3): *ater*(3) 'negru, închis la culoare, îngrozitor, cumplit, nefast', *caecus*(3) 'orb, negru', *fuscus*(3) 'sumbru, negru', *obscurus*(3) 'întunecat, negru', *opacus*(3) 'întunecos, negru'. Luate laolaltă, aceste adjective accentuează senzaţia de spaimă şi deznădejde, „augmentent l'impression de la terreur et de l'abbattement" (*ibidem*: 119), alimentând registrul descendent al creaţiei vergiliene (vezi Papu 1967: 41):

Multaque per ***caecam*** *congressi proelia* **noctem***/ Conserimus* (*Aen*., II, 397-398) „şi, prin noaptea oarbă,/ Ne-am prins în greu încaier cu vrăjmaşii" (p. 103); *Illi etiam, si quos* ***obscura*** **nocte** *per umbram/ Fudimus insidiis totaque agitavimus urbe,/ Apparent* (*Aen*., II, 420-422) „Acuma se ivesc şi cei pe care/ În umbra cea posomorâtă-a nopţii/ Îi risipiserăm cu-nşelăciune/ Şi-i hărţuiserăm prin urbea toată" (p. 104); *Diffugient comites et* **nocte** *tegentur* ***opaca*** (*Aen*., IV, 123) „Fugi-vor/ Încoace şi-ncolò însoţitorii/ Învăluiţi în negrul întuneric" (p. 181); *Hinc exaudiri voces et verba vocantis/ Visa viri,* **nox** *cum terras* ***obscura*** *teneret* (*Aen*., IV, 460-461) „Când oarba noapte stăpânea pământul,/ Din fundul lui i se păru c-aude/ Pe soţul ei dintâi la el chemând-o/ Cu viersul şi cu vorba-i cunoscută" (p. 199); *Quale per incertam lunam sub luce maligna/ Est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra/ Juppiter et rebus* **nox** *abstulit* ***atra*** *colorem* (*Aen*., VI, 270-272) „Aşa e drumul prin păduri, când luna,/ Acum ieşind din nori, acum ascunsă,/ Lumina-şi micşorează, iară Joe/ Cu umbră podideşte tot văzduhul;/ Şi toatelor, din lumea asta, lucruri,/ O noapte maşteră le-a şters culoarea" (p. 285); **Nox** *ruit et* ***fuscis***[1] *tellurem amplectitur alis* (*Aen*., VIII, 369) „Coboară noaptea şi cu negre aripi/ Pământul îl cuprinde" (p. 399); *arcemque tenebant,/ Defensi tenebris et dono* **noctis** ***opacae*** (*Aen*., VIII, 657-658) „iar acuma/ Cercau să cucerească cetăţuia/ Sub scutul des al nopţii-ntunecoase" (p. 414).

Culoarea sumbră domină însă nu numai spaţiul nocturn, ci şi Infernul: „La couleur sombre domine également les passages où il est question des Enfers. C'est, par opposition à la lumière, symbole de vie, un royaume obscur" (Pelletier-Michaud 2007: 45; cf. Schulbaum 1930-1931: 124). Opus vieţii terestre (vezi André 1949: 342), desfăşurate la lumina clară a zilei – „une lumière claire, lumière de jour" (Schulbaum 1930-1931: 120) –, cât şi Câmpiilor Elizee, învăluite într-o dulce lumină purpurie: *Largior hic campos aether et lumine vestit/ Purpureo* (*Aen*., VI, 640-641), regatul subpământean al lui Hades se defineşte prin absenţa luminii, „l'absence de lumière" (Pelletier-Michaud 2007: 45; cf. Schulbaum 1930-1931: 120-121). De aici – şi înfăţişarea lucrurilor în negru, tentă ce joacă un rol extrem de important, întrucât simbolizează noaptea morţii: „L'idée [...] de perte de lumière entraîne la représentation des objets en noir, teinte qui joue le rôle le plus important [...], symbolisant d'autre part la nuit de la mort" (André 1949: 342). Prin urmare, *niger* constituie un epitet obişnuit al Tartarului, ecuaţia *niger* = 'mohorât, întunecat', în contrast cu 'deschis, clar', fiind evidentă în descrierea lumii htoniene, cu zeii săi şi cu toate elementele ce ţin de geografia sa – fluviu, lac, codru etc. (vezi *ibidem*: 54-55, 363):

[1] În exemplul dat, ***fuscis*** nu determină în mod direct substantivul *nox*, dar se referă la el, ***fuscis*** *[...] alis,* aripile negre – ale Nopţii, în cazul de faţă – constituind un clişeu poetic frecvent întâlnit în poezia latină (vezi André 1949: 364-365).

Stant arae circum, et crines effusa sacerdos/ Ter centum tonat ore deos, Erebumque Chaosque/ Tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae./ Sparserat et latices simulatos fontis Averni,/ Falcibus et messae ad lunam quaeruntur ahenis/ Pubentes herbae ***nigri*** *cum lacte veneni;/ Quaeritur et nascentis equi de fronte revulsus/ Et matri praereptus amor./ Ipsa molam, manibusque piis, altaria juxta,/ Unum exuta pedem vinclis, in veste recincta,/ Testatur moritura deos et conscia fati/ Sidera* (*Aen*., IV, 509-520) „Jur-împrejur, altare se înalţă,/ Iar preoteasa despletită, tună/ Din gură de trei ori pe cei o sută/ De zei ai iadului, chemând Erébul/ Şi Haosul; pe Hécate, zeiţa/ Cu trupul întreit, fecioara Diana,/ Cu întreita ei înfăţişare./ Stropise preajma: picurii de apă/ Întruchipau a iadului izvoare;/ Mai caută şi frageda ierbuşcă/ Tăiată cu o secere de-aramă,/ Pe lună, noaptea: zămuie dintr-însa/ Veninul negru; caută şi moţul/ Smuls mânzului la naştere din frunte,/ Să nu-l înşface iapa. Turta sfântă/ Cu mâini lăute o aduce Dido/ Lângă altar, cu haina desfăcută,/ Cu un picior desculţ; din pragul morţii,/ Pe zei şi-i cheamă ea acum ca martori/ Şi stelele, de-ursita-i ştiutoare" (p.202-203); *Quod si tantus amor menti, si tanta cupido est/ Bis Stygios innare lacus, bis* ***nigra*** *videre/ Tartara et insano juvat indulgere labori,/ Accipe quae peragenda prius* (*Aen*., VI, 133-136) „Dacă totuşi/ Atât de mare-ţi este-n suflet râvna,/ Atât de mare jindul de-a străbate/ În două rânduri mlaştina stigiană/ Şi Tártarul cel negru-n două rânduri/ De a-l vedea; de-ţi place ţie-o trudă/ De om nebun să-nfrunţi, atunci ascultă/ Ce trebuie plinit mai înainte" (p. 278); *Spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu,/ Scrupea, tuta lacu* ***nigro*** *nemorumque tenebris,/ Quam super haud ullae poterant impune volantes/ Tendere iter pennis: talis sese halitus* ***atris***[1]*/ Faucibus effundens super ad convexa ferebat! / [Unde locum Graji dixerunt nomine Aornon.]* (*Aen*., VI, 237-242) „O peşteră era acolo,/ De necuprins, cu-o gură uriaşă/ Tăiată-n stâncă, bine străjuită/ De-un negru tău, de bezna cea codreană./ Şi nici o zburătoare pe deasupra/ Nevătămată nu putea să treacă:/ Aşa se revărsa, din hău ca smoala,/ Duhoarea, risipindu-se-n tărie./ (De-aceea îi şi zic „Aornon"/ Tărâmului acest)" (p. 283-284); *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,/ Et caligantem* ***nigra***[2] *formidine lucum/ Ingressus, Manesque adiit regemque tremendum* (*G*., IV, 467-469) „Intrând deci chiar în grota din Tenarum,/ Adâncă poartă a lui Dis, şi-n crângul/ Întunecat de-o neagră spaimă, iată-l,/ Se duce-n lumea manilor şi către/ Stăpânul de temut" (p. 244); *Quos circum limus* ***niger*** *et deformis harundo/ Cocyti tardaque palus inamabilis unda/ Alligat, et noviens Styx interfusa coercet* (*G*., IV, 478-480) „Jur-împrejur îi cinge glodul negru,/ Cocitul cu nesuferite trestii/ Şi-un tău scârbelnic cu stătută apă;/ Şi, răsfirându-se băltit la mijloc,/ Cu nouă brâuri Stixul strâns îi ţine" (p. 245).

Negrul – ce sugerează moartea şi adâncimile locuinţei morţilor – se regăseşte şi în culoarea animalelor aduse ca jertfă zeilor infernali (vezi Schulbaum 1930-1931: 124; Pelletier-Michaud 2007: 47-48)[3], iar tot ce se raportează într-un fel sau altul la tărâmul lui Dis primeşte acelaşi calificativ (vezi André 1949: 362):

Nigram *Hiemi pecudem, Zephyris felicibus albam* (*Aen*., III, 120) „Mănosului Zefir, mioară albă/ I-a închinat; Furtunii – una neagră" (p. 135); *caedit binas de more bidentes/ Totque sues, totidem* ***nigrantes*** *terga juvencos,/ Vinaque fundebat pateris animamque vocabat/ Anchisae magni Manesque Acheronte remissos* (*Aen*., V, 96-99) „Deci două, după datină, mioare/ Înjunghie, şi doi porci, şi toţi atâţia/ Juncani, pe spate negri. Iar din cupe/ El varsă vin şi cheamă-al lui Anhise,/ Slăvitul, suflet, şi pe Mani îi cheamă,/ Ca, slobozi din infern, să vină iarăşi" (p. 224); *non me impia namque/ Tartara habent, tristes umbrae; sed amoena piorum/ Concilia Elysiumque colo. Huc casta Sibylla/* ***Nigrarum*** *multo pecudum te sanguine ducet* (*Aen*., V, 733-736) „Dar nu în

[1] Echivalent expresiv al lui *nigris*.

[2] Termenul semnifică aici „oribil, îngrozitor" (vezi André 1949: 57).

[3] Dacă jertfele animale în cinstea lui Pluto, stăpânul Infernului, erau jertfe de animale negre, împodobite cu panglici negre, cadrul ales pentru aceste ceremonii era şi el negrul nopţii (vezi Chevalier, Gheerbrant 1995: 337): *Tum Stygio regi nocturnas inchoat aras* (*Aen*., VI, 252) „Apoi, spre slava regelui din Tártar,/ Ridică un altar s-aducă jertfe/ La miez de noapte" (p. 284).

Tartar/ Hălăduiesc, cu jalnicele-i umbre,/ Ci la soborul drepţilor, acolo,/ În Eliseu, unde-i meleagul dulce./ Te va petrece-ntr-acolò Sibila,/ Fecioara, când îmbelşugat va curge/ Din negrele mioare sânge, sânge" (p. 257); *Sedibus hunc refer ante suis et conde sepulcro./ Duc* ***nigras*** *pecudes; ea prima piacula sunto./ Sic demum lucos Stygis et regna invia vivis/ Aspicies* (*Aen*., VI, 152-155) „redă-l ţărânii/ Şi-aşază-l în mormânt, unde-i e locul./ Mioare negre du acolo, asta/ Să fie-ntâia jertfă-a ispăşirii./ Aşa vedea-vei, pân'la urmă, crângul/ De lângă Stix şi ţara-n care viii/ Nu pot răzbate" (p. 279); *Quattuor hic primum* ***nigrantes*** *terga juvencos/ Constituit frontique invergit vina sacerdos,/ Et, summas carpens media inter cornua saetas,/ Ignibus imponit sacris, libamina prima,/ Voce vocans Hecaten caeloque Ereboque potentem* (*Aen*., VI, 243-247) „Iar preoteasa/ Aduce patru junci, pe spate negri,/ Le varsă vin pe frunte; dintre coarne/ Smulgându-le un smoc de păr, îl pune/ Pe focul sfânt, ca prim prinos Hecatei,/ Cu glas înalt chemând-o pe zeiţa/ Puternică-n Infern ca şi în ceruri" (p.284); *Post, ubi nona suos aurora ostenderit ortus,/ Inferias Orphei Lethaea papavera mittes/ Et* ***nigram*** *mactabis ovem lucumque revises:/ Placatam Eurydicen vitula venerabere caesa* (*G*., IV, 544-547) „În ziua-a noua,/ Când vor luci întâii zori în zare,/ Pe-Orféu cu macii-uitării prinoseşte-l,/ Jertfeşte o mioară bucălaie/ Şi du-te iar în codru; cu-o viţică/ Cinsteşte-o pe-Euridice, mulcomind-o" (p. 249).

Atribut infernal şi funebru, *niger*(3) dobândeşte „une […] valeur péjorative" (André 1949: 54), care apare şi în alte contexte, în care „la couleur noire sert à peindre ce qui est épouvantable, terrifiant, sinistre" (Schulbaum 1930-1931: 122). El ne oferă astfel o reprezentare a lumii în tonuri triste, posomorâte, întrucât se asociază nu doar cu negrul nopţii şi al Hadesului, ci şi cu alte elemente care afectează albul zilei, „la clarté" (André 1949: 54): praful, ce murdăreşte şi întunecă, „salit et ternit" (*ibidem*: 341), o sumbră imagine silvestră, „la tache sombre d'une forêt" (*ibidem*: 55-56) sau norii, ce obscurizează cerul, „nuages obscurcissant le ciel" (*ibidem*: 54) şi a căror coloratură închisă – căci norul „blanc" din literatura modernă „est absolument absent de la latine" – evocă mereu vremea rea, furtuna şi ploile (vezi *ibidem*: 334-335):

Jam vacuo laetam caelo speculatus et alis/ Plaudentem, ***nigra*** *figit sub* **nube** *columbam* (*Aen*., V, 515-516) „voioasă,/ Din aripe bătând pe cerul luced/ Se nalţă hulubiţa; o ţinteşte/ Şi, când să treacă sub un negru nour,/ O nimere" (p. 245-246); *undique colles/ Inclusere cavi et* ***nigra*** *nemus* **abjete** *cingunt* (*Aen*., VIII, 598-599) „O prejmuie de pretutindeni dealuri,/ O vale adâncind, şi-o împresoară/ Jur-împrejur brădişurile negre" (p. 411); *Hic subitam* ***nigro*** *glomerari* **pulvere** *nubem/ Prospiciunt Teucri ac tenebras insurgere campis* (*Aen*., IX, 33-34) „Troienii/ Zăresc un nor de negru colb ce-n pripă/ Se-nvârteje şi-ntunecă cohalmul" (p. 428); *Pinea silva mihi multos dilecta per annos/ Lucus in arce fuit summa, quo sacra ferebant,/* ***Nigranti*** **picea** *trabibusque obscurus acernis* (*Aen*., IX, 85-87) „Aveam pe vârful Idei o pădure –/ De-a lungul multor ani, o îndrăgisem –/ O rarişte de brazi, întunecată,/ Şi de arţari; acolo credincioşii/ Îmi aduceau prinoase" (p. 431); *Silva fuit late dumis atque* **ilice** ***nigra****/ Horrida* (*Aen*., IX, 381-382) „A fost, cândva, un codru pân'departe,/ Stufos: stejari întunecaţi, hăţişuri" (p. 446); *at illa leves caeli delapsa per auras/ Insonuit* ***nigro*** *circumdata* **turbine** *corpus* (*Aen*., XI, 595-596) „şi nimfa lunecă din slavă:/ Vârtej de negri nori o împresoară,/ Văzduhul fâşâind de fâlfâirea-i" (p. 557); *Luna revertentes cum primum colligit ignes,/ Si* ***nigrum*** *obscuro comprenderit* **aëra** *cornu,/ Maximus agricolis pelagoque parabitur imber* (*G*., I, 427-429) „Când luna îşi adună iarăşi jarul/ Întoarsei străluciri, de-mbrăţişează/ Cu coarnele umbrite-un negru nour,/ Atunci grozave ploi îi ameninţă/ Pe truditorii-n ţarini şi pe mare" (p. 151).

Strâns legată de prezenţa norilor, furtuna este percepută ca un fenomen cumplit şi, pentru a scoate în evidenţă caracterul său monstruos, poetul o defineşte ca *turbo* ***niger*** sau ***atra*** *tempestas*, formule destinate să traducă sentimentul de groază în faţa dezlănţuirii stihiilor: „La détermination de la tempête par la couleur noire exprime par excellence toute l'horreur de ce phénomène de la nature plutôt qu'il ne le décrit" (Schulbaum 1930-1931: 123). Iată şi versurile

vergiliene, care înregistrează, extrem de plastic, „drama aerului violent”[1] :

> *His ego* ***nigrantem*** *commixta grandine* **nimbum** *[…]/ Desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo* (*Aen*., IV, 120, 122) „Deasupră-le, un negru nor vărsa-voi/ Cu grindină amestecat, iar cerul/ Întreg cu tunete răzbubui-l-voi” (p. 181); *Vix haec ediderat, cum effusis imbribus* ***atra****/* **Tempestas** *sine more furit tonitruque tremiscunt/ Ardua terrarum et campis ruit aethere toto/ Turbidus* **imber** *aqua densisque* ***nigerrimus*** *austris* (*Aen*., V, 693-696) „Nici nu sfârşise bine, când, năprasnic,/ Se şi dezlănţuie, ca niciodată,/ Furtuna neagră, cu potop de ploaie,/ Şi se cutremură de tunet munţii/ Şi şesul. Se rostógole de-a valma/ Şuvoiul tulbure din norii negri/ Învălmăşiţi de vânt” (p. 255); *ita* **turbine** ***nigro****/ Ferret hiems culmumque levem stipulasque volantes* (*G*., I, 320-321) „Şi astfel, în vârteju-i de tenebre,/ Furtuna mână paiele uşoare/ Zburătăcindu-le” (p. 145); *Saxa per et scopulos et depressas convalles/ Diffugiunt, non, Eure, tuos neque solis ad ortus,/ In Borean Caurumque, aut unde* ***nigerrimus*** **Auster***/ Nascitur et pluvio contristat frigore caelum* (*G*., III, 276-279) „Se răzleţesc apoi în goană, însă/ Nu către tine, Eurus, nici spre Soare-/ Răsare, ci spre Bóreas şi Caurus/ Sau spre acel tărâm, de unde vine/ Preantunecatul Austru, ce-obideşte/ Cu recea-i jilăveală-ntreg văzduhul” (p. 202).

Raportat astfel mereu la ceea ce este întunecat, urât, ameninţător, groaznic, *niger*(3) dezvoltă, alături de sensul său strict fizic, o mulţime de sensuri figurate (vezi André 1949: 56-57), subsumate însă aceleiaşi arii sumbre, dat fiind că negrul determină un complex de stări emoţionale negative: „le noir c’est la douleur, la peine, l’effroi, la dépression, le deuil, etc.”[2].

Referinţe bibliografice:

ANDRÉ, J. 1949: *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

BACHELARD, Gaston 1997: *Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării*, traducere de Irina Mavrodin, în loc de prefaţă: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, Bucureşti, Editura Univers.

BARAN, Neculai V. 1983: *Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, Berlin, New York, Walter de Gruyter, p. 321-411.

CEIA, Valy [2002]: *Narativ şi descriptiv în* ***Ţiganiada*** *lui I. Budai-Deleanu*, [Timişoara], Editura Universităţii de Vest.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain 1995: *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, volumul 2, *E–O*, Bucureşti, Editura Artemis.

ERNOUT, A., MEILLET, A. 1959: *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots, quatrième édition*, Paris.

GAFFIOT, Félix [1934]: *Dictionnaire français-latin*, Paris, Hachette.

GUŢU, G. 1983: *Dicţionar latin-român*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

MAROUZEAU, J. 1935: *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, Les Belles Lettres.

PAPU, Edgar 1967: in prefaţă la Vergiliu, *Eneida*, traducere de Eugen Lovinescu, text şi note de Eugen Cizek, prefaţă, note finale de Edgar Papu, Bucureşti, Editura Tineretului.

PELLETIER-MICHAUD, Lydia 2007: *Couleurs, lumière et contrastes chez les lyriques grecs et les élégiaques latins*, mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l’Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en études anciennes pour l’obtention du grade de maître ès arts (M. A.), Département des Littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, Quebec.

SCHULBAUM, Sophie 1930-1931: *La symbolique de la lumière et des couleurs chez Virgile*, in *Eos*, XXXIII, p. 117-135.

SUBI, Maria 2012: *Un termen cromatic vergilian:* ***ater***, in volumul *In magistri honorem Vasile Frăţilă. 50 de ani de carieră universitară*, volum coordonat de Ana-Maria Pop, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, p. 375-384.

VERGILIUS, Publius Maro 1997: *Bucolice. Georgice*, prefaţă şi traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu, note şi comentarii, glosar: Ioan Leric, Timişoara, Editura Amarcord.

[1] Gaston Bachelard 1997: 235.

[2] Neculai V. Baran 1983: 364.

- 1994: *Eneida*, prefaţă şi traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu, note şi comentarii, glosar: Ioan Leric, Timişoara, Editura Antib.
- 1929: *Oeuvres. L'Énéide*, avec une introduction biographique et littéraire, des notes critiques et explicatives, des gravures, des cartes et un index par Paul Lejay, Paris, Librairie Hachette.
- [1918]: *Oeuvres*, texte latin, publiées avec une introduction biographique et littéraire, des notes critiques et explicatives, des gravures, des cartes et un index par F. Plessis et P. Lejay, Paris, Librairie Hachette.

REFERIRI, MENȚIUNI ȘI OPINII TRADUCTIV-PRETRADUCTOLOGICE ÎN *CONVIVIO* AL LUI DANTE*

Iulia Cosma
(Universitatea de Vest din Timișoara)
cosmaiulia.m@gmail.com

Pretranslation References, Mentions and Opinions in Dante's *Convivio*
The present paper aims to investigate and, as much as possible, clarify the extent to which Dante could be considered a theoretician of translation studies and therefore a key figure in the history of translation theory, as seems to be suggested in the works of Susan Bassnett and Georges Mounin. In order to acquire a better understanding of Dante's supposed statements regarding the translation process, an extensive and intensive study was required of the work from which his comments were extracted, namely the *Convivio*, as well as *De vulgari eloquentia*. The instruments of analysis employed were those of Jean Bollak's critical and historical hermeneutics. The historical approach was fundamental to observing and describing Dante's complex and elaborate argumentative apparatus. Works from the history of mentalities, semiotics and the philosophy of language were drawn upon to give a more accurate interpretation of his ideology and words. The second part of the study consists of an analysis from a translation studies perspective of the excerpts regarding translation. This has resulted in the rejection of the original hypothesis that viewed Dante as interested in the process of translation, or in translation studies.

Keywords: *history of translation theory, history of translation, translation studies, medieval auctoritas, vernacular languages*

> „ ...cele mai măreţe concepţii nu sunt întotdeauna şi cele mai clare, şi [...] cel care are o vedere proastă va fi obligat să aducă obiectul cercetării mai aproape, putând astfel, în urma unei cercetări atente şi precise, să observe ceea ce a scăpat unor ochi mult mai ageri."
> George Berkeley, *Tratat asupra principiilor cunoaşterii umane*

1. *Ficțiunea* Dante

În secolul al XV-lea, Leonardo Bruni își propune să rescrie[1] biografia lui Dante, ca un răspuns la ceea ce considera o deformare a vieții acestuia de către Boccaccio, autor al unui *Trattatello in laude di Dante* [Mic tratat înspre lauda lui Dante], cunoscut publicului român sub

[1] "Avendo in questi giorni posto fine a un'opera assai lunga mi venne appetito di volere, per ristoro dello affaticato ingegno, leggere alcuna cosa vulgare; perocché, come nella mensa un medesimo cibo, così nelli studii una medesima lezione continovata rincresce. Cercando adunque con questo proposito, mi venne alle mani un'operetta del Boccaccio intitolata **Della vita, costumi et studii del clarissimo poeta Dante**; la quale opera, benché da me altra volta fusse stata diligentissimamente letta, pure al presente examinata di nuovo, mi parve che il nostro Boccaccio, dolcissimo et suavissimo huomo, così scrivesse la vita et i costumi di tanto sublime poeta come se a scrivere avessi il **Philocolo**, o il **Philostrato** o la **Fiammetta**. Però che tutta d'amore et di sospiri et di cocenti lagrime è piena, come se l'huomo nascesse in questo mondo solamente per ritrovarsi in quelle dieci giornate amorose, nelle quali da donne innamorate et da giovani leggiadri raccontate furono le **Cento Novelle**. E tanto s'infiamma in queste parti d'amore, che le gravi et substanzievoli parti della Vita di Dante lassa indietro et trapassa con silentio, ricordando le cose leggiere et tacendo le gravi. Io adunque mi puosi in cuore per mio spasso scrivere di nuovo la Vita di Dante con maggiore notitia delle cose estimabili." (Leonardo Bruni, *Della vita studi e costumi di Dante* disponibil la: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/bruni/della_vita_studi_e_costumi_di_dante/pdf/della__p.pdf)

titlul de *Viața lui Dante*[1], în traducerea lui Ștefan Crudu. Textul lui Boccaccio conținea o biografie și un elogiu adus operei poetului, reprezentând, în linii mari, o trecere în revistă a tradițiilor și legendelor apărute la scurt timp după moartea poetului florentin, reflectând într-o oarecare măsură și perspectiva noului model umanist, deoarece îl înfățișează pe Dante drept un mare învățat, plin de o adâncă înțelepciune (Ceserani, De Federicis 1998: 188). Critica adusă de Bruni lui Boccaccio este aceea de a fi insistat, în descrierea vieții și activității „sublimului poet", asupra aspectelor mai puțin relevante și, prin urmare, mai lipsite de semnificație, adică asupra experiențelor sentimentale, utilizând același stil și aceeași tehnică narativă ca și în cazul compoziției prozelor sale cu tematică amoroasă, **Filocolo**, **Fiammetta sau a nuvelelor din Decameron.** Aparenta lipsă de importanță pe care umanistul o acordă operațiunii de rescriere a biografiei marelui poet, – descrisă drept o activitate menită să-i ofere un moment de binemeritat respiro după compunerea unei importante și solicitante opere în latină –, dublată de tonul fals condescendent, trădează superioritatea cu care-l tratează pe Boccaccio, caracterizat drept un „dolcissimo et suavissimo huomo" [bărbat foarte blând și placid], o figură familiară, așadar, nu o autoritate intelectuală. Discursul lui Bruni se structurează, așa cum observă Lorenzo Bartoli, în jurul unei scheme opoziționale între un Dante romanțat și sentimental (Boccaccio) și unul civil și politic (Bruni), – schemă ce avea să devină un loc comun al literaturii de specialitate –, construite în funcție de diferențele ideologice prin intermediul cărora se conturează două viziuni ale lumii aflate în contrast, cea medievală și cea umanistă (Bartoli 2003). Cercetătorul italian transferă discuția de pe terenul ideologicului în cel al filologicului, arătând că, de fapt, Bruni citise și criticase ce-a de-a doua versiune a lui *Trattatello*, epurată, spre deosebire de prima, de caracterul politic, în urma eșecului loviturii de stat din 1360, în care fusese implicat și Boccaccio.

Deși nu putem face abstracție de ideologic în interpretarea pasajului referitor la biografia boccaccciană a lui Dante, considerăm relevant mai ales faptul că, în mod indirect, Bruni atrage atenția asupra ficționalizării figurii „poetului sublim":

> „în care operă [*Trattatello*], deși citită de mine cu atenție altă dată, cercetată în prezent, mi se pare că al nostru Boccaccio, bărbat foarte blând și placid, în așa fel a scris despre viața și faptele acestui atât de sublim poet, ca și cum ar fi avut a scrie *Filocolo* sau *Filostrato* sau *Fiammetta*. Atât de plină-i toată de iubire și suspine și de lacrimi arzătoare, ca și cum omul s-ar naște în astă lume doar pentru a se petrece în acele zece zile pline de dragoste, în care fost-au povestite, de către tinere domnițe îndrăgostite și delicate cele *O sută de nuvele*. Și-atât se-aprinde în aceste părți dedicate dragostei, că pe cele grave și însemnate din Viața lui Dante le lasă în urmă și le dă uitării, amintind doar lucrurile neînsemnate și tăcându-le pe cele grave."[2]

Acest proces al ficționalizării, început odată cu moartea poetului florentin, se menține activ, în urma unor mutații succesive, până în prezent, manifestându-se ca un fenomen de semioză nelimitată, adică – în termenii lui Eco – de utilizare și nu de interpretare textuală, având drept consecință pernicioasă emiterea de ipoteze interpretative lipsite de aderență la realitățile istorice și ideologice, ce nu țin cont de intențiile auctoriale și își găsesc legitimarea tocmai în figura ficționalizată a unui autor total care-și transcende epoca pentru a afirma realități general valabile despre sufletul uman. Este un mecanism similar celui pe care Eco, în *Semiotica e filosofia del linguaggio* [Semiotica și filosofia limbajului], îl denumește în termenii unei

[1] Traducerea a fost publicată inițial în 1965, la Editura pentru Literatură Universală, iar ulterior la Humanitas, în 2005. În România lucrarea este cunoscută sub un alt titlu decât cel utilizat în literatura de specialitate italiană, datorită faptului că traducătorul, după cum ne informează în nota asupra ediției românești, a consultat primul volum dintr-o ediție a operelor lui Boccaccio din 1918, îngrijită de Domenico Guerri: Opere volgari XII – *Il Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. În ediția respectivă, *Trattatello* apare, de fapt, sub numele de *Vita di Dante*.

[2] Traducerea noastră. În continuare, cu excepția altor mențiuni, fragmentele din Umberto Eco, din Enrico Malato, din Remo Ceserani și Susan Bassnett sunt în traducerea noastră (trad. n. – I.C.).

reîncarnări a modului simbolic teologal, ale cărui origini trebuie căutate în perioada de trecere de la un păgânism târziu la lumea medievală, când Origene realizează continuitatea dintre Vechiul şi Noul Testament, printr-o lectură paralelă având drept rezultat concret realizarea uni filon de gândire iudaic-creştin (2006: 235). În viziunea lui Origene, Vechiul Testament reprezenta Litera, în timp ce Noul reprezenta Spiritul (235), astfel încât primul vorbea despre cel de-al doilea:

> „Fiecare cuvânt, fiecare propoziție a *Vechiului Testament*, dincolo de sensul evident, trebuie să facă referire la unul dintre adevărurile exprimate în *Noul Testament*. Dar și în *Noul Testament* [...] adevărul este exprimat adesea în mod indirect. [...] la Origene, profund marcat de neoplatonism, Logosul ca mediator este cunoașterea pe care Tatăl o are despre sine, este totalitatea tuturor arhetipurilor și, prin urmare, este fundamental *polisemic*. Chiar dacă un Testament vorbește despre celălalt, acel ceva despre care vorbește se pretează unor interpretări multiple; Scriptura produce modul simbolic al interpretării deoarece conținutul acesteia, care este singurul Logos, este nebuloasa tuturor arhetipurilor posibile." (Eco 2006: 236, trad. n. – I.C.)

Astfel, urmând premisele stabilite de Origene, primii interpreți ai textelor sacre erau convinși că „Scriptura ar fi putut să spună *tot*, tocmai pentru că spune Totul, Sacrul, Numinosul prin excelență"(2006: 236-237, trad. n. – I.C.). Contrastul dintre „dorința feroce de clarificare exegetică și adorarea îngrozită a unui mister care se revelează în text, inepuizabil" s-ar afla, în opinia lui Eco (2006: 237), la baza dialecticii dintre modul simbolic și cel alegoric, aflate într-o relație de schimb permanent. Modul simbolic determină o teorie a interpretării conform căreia „fiecare părticică a Scripturii conține *întregul* adevăr, ceea ce impune automat ca fiecare semn al său să trebuiască a fi utilizat ca simbol: o expresie ce trimite la totalitatea conținutului"(Eco 2006: 237, trad. n. – I.C.). Sesizând pericolul potențial al acestei teorii, gândirea teologală instituie o autoritate de control, adică Biserica, care supraveghind interpretarea, se și legitimează totodată drept garant al corectitudinii interpretative:

> „Astfel, proliferarea interpretărilor trebuie să fie ținută în frâu de tradiție, iar garant al tradiției este Biserica. Dar nu este mai puțin adevărat faptul că tradiția și Biserica la baza căreia se află, se naște din interpretarea Scripturii. De unde și cercul vicios: interpretarea simbolului biblic, în mod corespunzător redusă și tradusă întemeiază Biserica, iar Biserica garantează validitatea *anumitor* interpretări ale simbolului biblic, tinzând să-l reducă tot mai mult la alegorie. Rămâne totuși problema: *quis custodiet custodes?*" (Eco 2006: 237, trad. n. – I.C.)

Acest mecanism de control oferă și o oarecare libertate interpretativă, – în fond Scriptura este sursă a semiozei nelimitată –, îngrădită de constrângerile intertextuale ale unei enciclopedii creștine bazată pe o tradiție gândită ca sistem, nu regulă (237). Prin urmare, exegetului i se acceptă interpretarea, atâta timp cât nu este în contrast cu o poziție oficial recunoscută și acceptată, adică atâta timp cât o autoritate de tip tradițional ar fi „pre-autorizat", într-un anumit sens, rezultatul la care a ajuns în urma propriei sale lecturi (238). Modul simbolic funcționează așadar ținând cont de natura simbolului –„având în vedere că simbolul este deschis și ambiguu, eu găsesc în el ceea ce proiectez asupra lui; mai rămâne doar de văzut dacă am carisma necesară să divulg publicului gestul meu care inițial a avut un caracter privat" (Eco 2006: 238, trad. n. – I.C.) – și de „forța semiotică" care îi este atribuită/recunoscută acestuia, potențialitate urmând a fi gestionată de o autoritate ce-și va impune prin carismă – susține Eco – propria interpretare drept singura corectă /adevărată (240-241). Atunci când o comunitate se supune modului simbolic, interpretarea se validează în termeni de putere și nu de cod, deoarece este întotdeauna nevoie de o autoritate care să dețină cheia interpretării corecte, or „Să dețiі cheia interpretării, aceasta este puterea." (2006: 241, trad. n. – I.C.)

Atunci când exegeza unui text se realizează conform mecanismelor modului simbolic, acel text poate să spună și chiar spune orice, în virtutea faptului că se presupune a fi un depozitar

al cunoașterii în sens absolut, dar ceea ce spune trebuie validat de *auctoritas*, adică de critica oficială care, la rândul ei, este într-o permanentă căutare a celei mai bune interpretări și dispusă să accepte, ocazional, grila de interpretare a unei noi figuri carismatice, deținătoare a unei noi chei de lectură, într-un joc al autorităților și al interpretărilor sau, cum ar spune Eco, al Figurii și al Umbrei (2006: 237).

Canonul literar este tributar modului simbolic. Despre Dante s-au scris biblioteci și *Divina Comedie* a fost analizată dintr-o multitudine de perspective, deoarece această operă – fenomenul se înregistrează și în cazul celorlalte scrieri – nu este percepută ca o enciclopedie a cunoașterii medievale, ci ca un inventar de arhetipuri:

> „Fantezia cititorilor *Comediei*, antici și moderni, a fost și este marcată de extraordinara capacitate de sinteză care i-a permis lui Dante să concentreze într-un spațiu limitat precum cele 14.233 de versuri ale operei, un mesaj de amplitudine universală, capabil să ofere o reprezentare poetică desăvârșită a întregii varietăți și complexități a realului." (Malato 1995:1037, trad. n. – I.C.)

2. Enciclopedia Dante

Dante, așa cum observă Remo Ceserani, spre deosebire de Petrarca și de Boccaccio, este autorul cel mai legat de categoriile culturii medievale, dar și cel mai izolat, deoarece nu a avut epigoni sau continuatori, în parte datorită complexității *Comediei*, în parte datorită faptului că perfecționează până la epuizare un gen al literaturii medievale, fără a propune altceva în schimb (Ceserani, De Federicis 1998: 152). „Și totuși – continuă Ceserani – numele lui Dante a dobândit o valoare exemplară în istoria noastră literară, contopindu-se cu imaginea «tatălui», a «fondatorului», ieșind din cercul specialiștilor și ajungând să facă parte, mai mult decât Boccaccio și Petrarca, dintr-o cunoaștere difuză și comună" (1998: 152, trad. n. – I.C.), dobândind astfel un prestigiu indiscutabil și o valoare monumentală. Atât rolul determinant pe care l-a avut la nivel lingvistic, cât și interesul manifestat pentru politică „au făcut din el o emblemă de coerență între viață și scriitură, o figură la care ne-am întors în toate momentele și perioadele în care interesul principal viza substanța, pasionalitatea și implicarea politică a scriitorilor, în calitate de exponenți ai identității și conștiinței naționale."(1998: 152, trad. n. – I.C.)

Biografia lui Dante, în absența unor dovezi istorice solide, a fost în mare parte reconstruită pornind de la informațiile conținute în operele sale, dar și din reverberațiile notorietății legendare dobândite imediat după moartea sa. Prin urmare, așa cum observă același Ceserani, datele respective trebuie interpretate cu prudență, având în vedere faptul că atunci când vorbește despre sine, Dante „este adesea generic sau se limitează la unele mențiuni având un caracter voit obscur, evidențiind, rând pe rând, acele elemente pe care simțea nevoia, în acel moment și în acel context (contextul istoric în care scrie), să le sublinieze."(1998: 154, trad. n. – I.C.) Astfel, sunt cunoscute acele aspecte ale vieții sale referitoare la activitatea publică și politică, dar nu se pot stabili cu exactitate unele detalii legate de activitatea intelectuală, cum ar fi studiile pe care le-a întreprins, sau de cea literară, mai exact perioada în care și-a scris operele sau paternitatea[1] unora dintre acestea (154).

Dacă nu putem identifica decât în mod relativ dimensiunea privată a vieții lui Dante, avem la dispoziție un număr semnificativ de studii de istoria mentalităților întreprinse de istoricii

[1] Este vorba de două poeme, *Fiore* și *Detto d'Amore* , traduceri-adaptări în versuri după celebrul *Roman de la Rose*. Așa cum observă Enrico Malato (1995, 856), deși aceste opere i-au fost atribuite lui Dante în urma unor lucrări publicate de autorități ale filologiei italiene (Casini, Guido Mazzoni, Raja și Gianfranco Contini), persistă încă numeroase îndoieli, pertinent argumentate de către alți filologi și istorici ai literaturii (Renier, Benedetto, Zingarelli, Barbi, Parodi, Petronio, Pagliaro, Fasani). Pentru o ilustrare a acestei probleme delicate a se vedea studiul lui Malato din *Storia della letteratura italiana.* Volume I *Dalle origini a Dante,* p. 855-863.

Şcolii de la *Annales*, prin intermediul cărora putem accede la mentalul medieval şi înţelege în profunzime paradigma culturală din care a rezultat şi în care s-a realizat creaţia poetului florentin. Doar ţinând cont de existenţa unei distanţe istorice – cu tot ceea ce acest fapt implică la nivel de interpretare şi receptare – între operă şi cititorul modern, vom evita capcana utilizării textului, facilă şi la îndemână, în favoarea interpretării sale. Pentru a ilustra unele aspecte fundamentale referitoare la mentalul medieval vom face apel la Jacques Le Goff şi la Umberto Eco, din textele cărora ne vom mărgini, din raţiuni de economie a spaţiului, la a cita câteva fragmente reprezentative. Istoricul francez oferă o imagine sintetică asupra rolului jucat de religie în cultura medievală:

> „pentru cei mai mulţi, chiar şi laici, în Evul Mediu, expresia gândirii sau a sentimentului era dotată cu sens de către religie şi menită unor scopuri religioase. Mai mult încă, toate instrumentele mentale – vocabular, cadre de gândire, norme estetice şi morale – erau de natură religioasă, iar progresul în această privinţă [...] va fi laicizarea acestor instrumente ale culturii. [...] în Evul Mediu, orice conştientizare se face prin şi de către religie – la nivelul spiritualităţii. O mentalitate medievală aproape că s-ar putea defini prin imposibilitatea de a se exprima în afara referinţelor religioase [...], până în miezul religios al secolului al XVI-lea." (Le Goff 1986: 245-246);

în timp ce semioticianul italian identifică rădăcinile filozofice ale modul de funcţionare al mecanismelor de codificare a sensului:

> „în Evul Mediu se stabileşte o atitudine *panmetaforică* [...] Într-un univers ce nu este altceva decât o cascadă de emanaţii de la Unul intangibil (şi de nenumit) spre ultimele ramificaţii ale materiei, fiecare fiinţă funcţionează ca o sinecdocă sau metonimie a Unului. [...] când Ugo di San Vittore afirmă că «toată lumea sensibilă am putea spune că este o carte scrisă de degetul lui Dumnezeu... Toate lucrurile vizibile, ce nouă ne sunt prezentate în mod vizibil printr-o instruire simbolică, adică figurată, sunt date întru afirmarea şi semnificarea celor invizibile» [...], lasă să se înţeleagă că există un fel de cod care, conferindu-le entităţilor proprietăţi emergente, le permite să devină metaforă a lucrurilor supranaturale, în conformitate cu teoria tradiţională a celor patru sensuri (literal, alegoric, moral şi anagogic)" (Eco 2006: 166, trad. n. – I.C.);

în încercarea de a se apropia de înţelegerea procesului efectiv de realizare al analogismului medieval:

> „Rabano Mauro [lat. Rabanus/Hrabanus Maurus], în *De universo*, oferă un indiciu referitor la această tehnică: «se va vorbi aici [în această carte] cu de-asupra de măsură despre natura lucrurilor, iar astfel şi despre semnificaţia mistică a lucrurilor» [...]. Este proiectul bestiarelor, al lapidariurilor, al *imagines mundi*, bazate pe modelul elenistic al lui *Physiologus*: despre fiecare animal, plantă, parte a lumii, eveniment al naturii se predică anumite proprietăţi; pe baza identităţii uneia din aceste proprietăţi cu una dintre proprietăţile entităţii supranaturale de metaforizat, se actualizează o referinţă. Prin urmare, există un *ţesut de informaţie* culturală care funcţionează ca un cod cosmic." (Eco 2006: 166, trad. n. – I.C.)

3. Dante şi istoria traducerii

În *Teoria e storia della traduzione* [Teoria şi istoria traducerii], Georges Mounin trasează o scurtă istorie a traducerii, din antichitate până în epoca modernă. Capitolul dedicat traducerii în Evul Mediu prezintă schematic activitatea Şcolii de la Toledo, recunoscându-i rolul fundamental avut în epocă (1965:35). Deşi această şcoală s-a dovedit a fi un fenomen singular, se pot regăsi unele referiri la activitatea traducătorilor şi în operele unor scriitori din alte spaţii culturale, cum

este Dante care, în opinia lui Mounin, ar fi oferit în *Convivio*[1] „reflecții de natură teoretică asupra operației de traducere" (35). În acest sens, autorul francez citează, însă fără a-l comenta sau contextualiza, un fragment ce pare a fi – și este – preluat din Ieronim:

> „*Convivio* dedică acestei probleme [traducerii] un paragraf de mare interes, care e posibil să reia, dezvoltând-o, o observație a Sfântului Ieronim. «Dacă cineva, – spunea Ieronim, – nu înțelege cum farmecul unei limbi poate fi modificat de traducere, să încerce a-l traduce pe Homer în latină cuvânt cu cuvânt».
>
> Admițând că s-ar fi inspirat din acel text, Dante îl îmbogățește cu propria experiență de poet, scriind: «De aceea, să știe fiecare că nici o scriere alcătuită prin îmbinarea armoniei poetice nu se poate tălmăci [transmutare] din propria ei limbă într-alta fără să i se strice toată dulceața și armonia. Aceasta este cauza pentru care Homer nu s-a tălmăcit [non si mutò] din greacă în latină, ca alte scrieri care ne-au rămas de la eleni. Și aceasta este cauza pentru care versurile *Psaltirii* sunt lipsite de dulceață și armonie; căci ele au fost tălmăcite [furono trasmutati] din ebraică în greacă, iar din greacă în latină, și încă de la prima tălmăcire [trasmutazione] s-a pierdut toată dulceața lor»." (Mounin 1965: 35-36, trad. n. – I.C., Dante 1971: 216[2])

Același pasaj este parafrazat de Nina Façon în încheierea unui articol având ca subiect terminologia filosofică din *Convivio* și publicat într-un volum omagial din 1965, dedicat celor 700 de ani de la nașterea poetului:

> „Dante a știut că traducerea nu păstrează păstrează spiritul autentic al unui text original; artist, și-a dat seama că orice trecere dintr-o limbă în alta frânge «dulceața și armonia» unei compoziții poetice; el denunță pe cei care au anulat frumusețea *Psalmilor*, traducându-i în greacă și apoi în latină și nepăstrând nimic din «dulceața muzicii și armoniei lor» (*Convivio*, I, 7). El însuși a introdus în *Convivio* pasajele traduse din textele scolastice pentru că ele îi erau necesare în expunerea gândirii, pentru a realiza finalitatea didactică și cetățenească a operei sale. Textele nu sunt însă poetice, și traducerea lor face parte dintr-o acțiune de cultură, nu urmărește să fie o înfăptuire de artă; prin traducerea de formulări complete sau numai de cuvinte izolate, Dante săvârșea un act de cultură în care punctul de vedere al poetului nu avea ce căuta." (Façon 1965: 200)

În prima parte a textului citat, Nina Façon prezintă opiniile traductive ale lui Dante cu privire la intraductibilitatea poeziei, preluate de altfel de la Ieronim[3] (Lungu-Badea 2007: 72), ca și cum ar avea o valoare de adevăr incontestabilă, general valabilă. Nu este însă foarte clar motivul pentru care Dante îi denunță pe traducători: pentru a fi încercat ceva imposibil de realizat sau pentru a nu se fi achitat așa cum se cuvine de îndatorirea de a reda «dulceața și armonia» poeziei dintr-o limbă în cealaltă. În ultima parte, Nina Façon operează o distincție între

---

[1] *Convivio* este o operă începută în primi ani ai exilului și neterminată. Inițial, Dante intenționase să scrie și să comenteze 14 cantone în tot atâtea tratate, dar s-a oprit la trei, probabil pentru că a început să lucreze la *Divina Comedie*. În baza unor informații istorice prezente în operă, Michele Barbi presupune că ar fi fost scrisă între 1303 și 1307, în timp ce Maria Corti propune o altă cronologie: primele trei tratate ar fi fost scrise între anii 1303-1304, urmate de o perioadă în care poetul s-ar fi dedicat elaborării lui *De vulgari eloquentia*, pentru a reveni la cel de-al patrule tratat din *Convivio* între anii 1306-1308 (Malato 1995: 863-864).

[2] Pentru citatele în română din *Convivio* s-a folosit traducerea Oanei Busuiocianu, *Ospățul*, publicată în volumul Dante *Opere minore*, Introducere, tabel cronologic și note introductive de Virgil Cândea, București, Editura Minerva, 1971.

[3] Așa cum precizează și traducătoarea Oana Busuioceanu într-o notă explicativă „Întregul pasaj de încheiere este inspirat din prefața la *Interpretatio Chronicae Eusebii* (Tâlcuire la Cronica lui Eusebiu) de Ieronim, unde se arată neajunsurile traducerilor care trădează sensul sau forma originală, pomenind printre altele, de exemplu, *Psaltirea* și scrierile lui Homer" (*op.cit*., p. 216). De altfel Dante îl citează pe Ieronim în partea a IV din *Convivio*: „și urmând pilda lui Ieronim care în introducerea *Bibliei*, acolo unde amintește de Pavel, zice că e mai bine să taci decât să spui prea puțin"(404).

traducerea de proză şi traducerea de poezie: prima ar fi „o acţiune de cultură", iar cea de-a doua „o înfăptuire de artă". Exprimarea autoarei ei este desigur nefericită, deoarece traducerea în sine este un act de cultură, dar ceea ce probabil intenţiona să sublinieze era diferenţa care se înregistrează la nivel traductiv între traducerea unui text filozofic cu finalitate didactică şi aceea a unui text poetic cu finalitate artistică. Doar că, pentru Dante, poezia are o finalitate didactică şi moralizatoare, altfel nu ar mai fi scris *Convivio*, un comentariu al canţonelor menit să hrănească setea de cunoaştere a unui public care nu cunoştea latina: „principii, baronii, cavalerii şi mulţi alţi oameni de seamă, nu numai bărbaţi, ci şi femei" (I, 9, p. 221). Ospăţul oferit de Dante trebuie interpretat în cheie alegorică, nu în calitate de festin al corpului, ci al minţii, bucatele reprezentând canţonele, iar pâinea, indispensabilă digestiei, adică înţelegerii, comentariul autorului.

Extras din context, fragmentul în discuţie poate crea falsa impresie că poetul florentin era interesat să facă o observaţie de natură teoretică referitoare la traducere când, de fapt, aceasta nu era subiectul principal. Dacă ar fi fost, Dante l-ar fi citat pe Ieronim ca autoritate, aşa cum o face în altă parte (*Convivio* IV, 5), în calitate de argument hotărâtor în favoarea tezei pe care o discută, deoarece numai atunci când subiectul discutat nu s-a bucurat de atenţia *autorilor* – utilizat în sensul de *auctoritas* – îşi desfăşoară întregul aparat argumentativ[1]. Opinia referitoare la traducerea poeziei se regăseşte în prima parte a operei, în care Dante îşi propune să explice cititorilor de ce considerase necesar să scrie un tratat în limba vernaculară şi nu în latină. Respectând structura silogistică, poetul florentin oferă trei motive pentru alegerea sa – „primul izvorăşte din teama unei nepotrivite alcătuiri; al doilea, din dorinţa ca darul meu să fie prielnic; al treilea din dragoste pentru graiul meu părintesc." (I, 5, p. 208) – , fiecare urmând a fi discutat în detaliu ulterior. În ilustrarea primului argument, este propusă o distincţie fundamentală pentru înţelegerea tezelor lingvistice ale lui Dante, între latina ca limbă artificială, codificată şi prin urmare imutabilă şi vulgara, un limbaj natural, modificabil în funcţie de gustul vorbitorilor şi prin urmare instabilă:

> „latina e trainică şi neschimbătoare, pe când limba vulgară e şovăielnică şi schimbătoare. De aceea vedem că în scrierile vechi ale comediilor şi tragediilor latine care nu se pot tălmăci [non si possono transmutare], se păstrează aceeaşi limbă ca şi astăzi; ceea ce nu se întâmplă însă cu vulgara care, mânuită după bunul plac se transformă [si transmuta]" (I, 5, p. 209).

Pentru a evita confuziile, trebuie precizat faptul că Dante foloseşte verbul *transmutare* nu în sensul de tălmăcire, aşa cum a fost interpretat de către traducătoare, ci în cel de modificare/transformare. Prin urmare, observaţia din nota explicativă conform căreia „Dante nu este un adept al traducerilor, socotind că tălmăcirea denaturează forma şi sensul cuvintelor" este lipsită de fundament şi eronată. De altfel, verbul ***transmutare*** sau substantivele ***transmutazione***, ***transmutamento***, ***transmutanza*** apar şi în alte pasaje din *Convivio*[2], cu tematică filozofică,

[1] „După aceste trei împărţiri generale mai trebuie făcute şi altele pentru a pătrunde bine idea pe care urmăresc s-o demonstrez. Să nu se mire însă nimeni dacă aici se folosesc multe împărţiri, pentru că tema de faţă [noblеţea] e mare şi înaltă şi rareori cercetată de autori, şi pentru că se cuvine să se facă pe larg şi cu subtilitate tratarea ei" (IV, 3, p. 392).

[2] Câteva exemple, în cest sens: „De aceea, pentru ca schimbarea [lo mutare] lucrurilor să fie o faptă lăudabilă, trebuie să ducă întotdeauna către mai bine, drept care este cu atât mai lăudabilă; iar aceasta nu se poate întâmpla cu un dar, dacă **prin schimbarea locului** [per transmutazione] nu capătă mai mult preţ" (I, 8, p.219); „Şi de aceea zice Albumasar că aprinderea acestor vapori înseamnă moartea regilor şi **schimbarea** [transmutamento] domniilor pentru că sunt efecte ale dominaţiei lui Marte." (II, 13, p. 289); „Plantele [...] nutresc o dragoste mai puternică pentru un anumit loc, după cum o cere structura lor[...]; iar dacă sunt **strămutate** [si trasmutano], ori pier cu totul, ori trăiesc parcă tânjind" (III, 3, p. 316); „aşa cum a fost primul părinte, adică Adam, aşa se cuvine să fie întregul neam omenesc, căci din pricina arătată, de la el până la cei de astăzi nu se poate afla nicio **schimbare** [transmutanza]." (IV, 15, p. 415); „Şi cum complexiunea seminţei poate fi mai bună sau mai puţin bună, şi dispoziţia însămânţătorului mai bună sau mai puţin bună, iar dispoziţia Cerului în acest scop poate fi bună, mai bună sau foarte bună (căci ea variază [varia] după constelaţii, care **sunt în necontenită mişcare** [si transmutano])" (IV,

teologică, literară, botanică, anatomică, astronomică, în spiritul analogismului medieval: *a (se) schimba, a transforma, a (se) modifica, a (se) altera, a se metamorfoza, a transmite, a transplanta, a dărui, a transmite, a se mișca*. Cu sensul de *a traduce*, apare într-un alt fragment, tot în primul tratat:

> „Deci gândindu-mă că dorința de a înțelege aceste cânțone l-ar putea face pe vreun necunoscător al latinei să ceară **tălmăcirea comentariului în vulgară** [avrebbe fatto lo comento latino transmutare in volgare], și temându-mă ca vulgara să nu fie folosită de vreunul care ar fi făcut-o să pară urâtă – cum a făcut cel care **a tradus din latină *Etica*** [trasmutò lo latino de l'Etica], și anume Taddeo hipocratistul – am avut grijă s-o folosesc eu, încrezându-mă mai mult în mine decât în altul." (I, 10, p. 224).

În afară de *transmutare*, în tratatul al II-lea, folosește substantivele *translazione* cu sensul de traducere și *translatori* cu cel de traducători:

> „Alții, ca Anaxagon și Democrit, au spus că Galaxia era lumina Soarelui reflectată în partea aceea iar aceste părerile-au dovedit din nou pe temeiul demonstrațiilor. Ce a spus Aristotel despre aceasta nu se poate ști bine, căci părerea lui ca atare nu se găsește **nici într-o tălmăcire nici în cealaltă**[1] [ne l'una translazione come ne l'altra]. Eu cred că a fost greșeala **tălmăcitorilor** [translatori], căci în tălmăcirea cea nouă se arată că ar fi o îngrămădire de vapori sub stele din partea aceea, care îi atrag necontenit: iar aceasta nu pare să aibă un temei adevărat. În tălmăcirea cea veche zice că Galaxia nu e altceva decât o puzderie de stele fixe, atât de mici, încât nu pot fi zărite de aici, dar din ele se arată acea lumină alburie căreia noi îi spunem Galaxie; iar aceasta se poate întâmpla pentru că cerul e mai dens în partea aceea și ca atare oprește și răsfrânge acea lumină. De aceeași părere cu Aristotel par a fi Avicenna și Ptolemeu. Așadar [...] Galaxia este un efect al acelor stele pe care nu le putem vedea." (II, 14, p. 293-294).

Conform Dicționarului *Treccani*, *translazione* provine din latinescul *translatio-onis*, derivat din *translatus*, participiu trecut al verbului *transferere*, unul din verbele utilizate în limba latină pentru a desemna „în funcție de context, o traducere literală (formală, lingvistică, *sursistă) sau o adaptare liberă (imitație, traducere *țintistă, idiomatică)"(Lungu-Badea 2007:19). E firesc să ne întrebăm de ce Dante preferă să utilizeze un verb polisemantic (*transmutare*), unui substantiv mai specializat decât acesta, *translatione*. Există o diferență de natură contextuală sau este o simplă chestiune de sinonimie? Având în vedere grija cu care Dante își alege cuvintele, insistând asupra diferențelor de nuanță sau adevăratul sens – mai bine zis sensul în care el le întrebuințează – al unor cuvinte[2], s-ar putea presupune că termenii respectivi au o valoare echivalentă. În opinia noastră, răspunsul poate fi găsit doar întorcându-ne la context.

Prima observație de făcut este că Dante folosește *mutare* și *transmutare* în sensul de *traducere* în două situații diferite: pentru traducerea de poezie în general, pe de o parte și pentru traducerea de proză din latină în vulgară. Dar nu procesul de traducere în sine este vizat, ci valoarea instrumentală a acestuia, un argument în apărarea limbii materne de numeroșii detractori.

21, p. 476-477); „Iar eu cred că dacă Cristos n-ar fi fost răstignit și ar fi trăit tot timpul cât putea dăinui viața lui potrivit naturii, la optzeci și unu de ani ar fi fost **strămutat** [transmutato] din trupul muritor în cel veșnic."(IV, 24, p. 495) [subl. n. – I.C.].

[1] Este vorba de două traduceri ale operei *Meteorologica* a lui Aristotel: prima făcută de Gerard din Cremona și Enrico Aristippo pri intermediar arab, cunoscută sub numele de *translatio vetus* și ce-a de-a doua direct din greacă de Wilhelm Moerbeke, cunoscută ca *translatio nova*.

[2] Din vulgară, spre exemplu, c*ortesia*, iar din greacă, *filozof* – „orice învățat în ale înțelepciunii a fost numit «iubitor de înțelepciune», adică «filozof»; căci **în greacă** «philos» e **la fel ca în latină «iubire»** [ché tanto vale in greco come'è a dire «amore» in latino] și de aceea zicem «philos» **în loc de** [quasi] iubire și «sophos» **în loc de** [quasi] înțelept. De unde se poate vedea că aceste două cuvinte alcătuiesc denumirea de filozof, **care este tot una cu** [che tanto vale a dire quanto] «iubitor de înțelepciune»" (III, 11, p. 351) [subl. n.– I.C.].

În primul caz, așa cum am mai amintit, Dante își propune să justifice utilizarea vulgarei în comentariul cantonelor. Dacă ar fi ales latina, ar fi putut să fie înțeles și de străini, adică de germani sau englezi, dar aceștia nu ar fi putut să perceapă frumusețe cantonelor, deoarece ele și-ar fi pierdut „dulceața și armonia", adică frumusețea, dacă ar fi fost transpuse în latină (I, 7, p. 216). Poetul florentin era extrem de interesat de versificație și de metrică – așa cum reiese și din *De vulgari eloquentia* – și face distincția, atunci când vorbește despre ultima strofă a primei cantone[1], între perceperea poeziei la nivel muzical, formal – o chestiune de tehnică prozodică –, ca pură experiență estetică și înțelegerea conținutului ei, ca experiență intelectuală, de cunoaștere[2]. Prin urmare, a traduce cantona în latină este inutil, deoarece nu-și va putea păstra muzicalitatea, căci va avea inevitabil un alt înveliș sonor și va răspunde unor alte exigențe metrice. Cele două opere nu vor putea fi echivalente formal, doar semantic. Numai că „frumusețea" poeziei este o chestiune de formă. Dante preia opiniile lui Ieronim pentru a justifica alegerea limbii vernaculare, nu pentru a face observații pretraductologice. Nu rezultă că ar împărtăși opinia lui Ieronim conform căreia traducerea este, în general, o „degradare inevitabilă, întrucât nu se regăsesc aceleași mijloace de expresie în limbi diferite." (Balard 1992: 48, *apud* Lungu-Badea 2007: 28).

Nici în cel de-al doilea fragment atenția nu este centrată pe procesul de traducere ci pe incapacitatea unora de a utiliza un idiom la maxima lui potențialitate. Vulgara poate să spună orice, atâta timp cât este mânuită cu abilitate. Dar cum Dante nu are încredere în capacitățile celorlalți, decât să se lase transpus într-o vulgară „urâtă", preferă să scrie direct în această limbă.

A doua observație de făcut este că, dacă în primele pasaje s-a pus accentul pe o ipotetică traducerea a unor texte din latină în vulgară sau din vulgară în latină, în cel de-al treilea apar două versiuni în latină ale unui text tradus din greacă, mai exact *Meteorologica* lui Aristotel. Textul tradus nu a fost scris de un poet, precum Dante – care aspiră la titlul de autoritate în privința limbii vernaculare –, ci de suprema autoritate a epocii medievale. Nu este vorba de o operă de popularizare, așa cum este comentariul din *Convivio,* ci de unul dintre tratatele fundamentale în vederea dobândirii cunoașterii. Dante observă că versiunea veche și cea nouă prezintă diferențe semnificative cu privire la definiția conceptului de galaxie, prin urmare trebuie să fie o greșeală de traducere. Este semnificativ faptul că folosește pluralul atunci când își exprimă opinia cu privire la aceasta. Și totuși, una dintre traduceri este validată – pentru că trebuie –, cea veche, în baza criteriului autorității – Avicenna și Ptolemeu au emis o teză similară –, deoarece poetul nu cunoștea greaca. Prin urmare, pare puțin cam pripită constatarea lui Susan Bassnett cu privire la faptul că Dante „Chiar dacă [...] ridică problema *acurateței* traducerii, acea noțiune de acuratețe depinde de abilitatea traducătorului de a citi și a înțelege originalul și nu se bazează pe subordonarea traducătorului față de textul din LS." (Bassnett 1991: 53, trad. n. – I.C.) Dacă nu ar fi fost cele două versiuni, nu ar fi avut motive să se îndoiască de acuratețea textului tradus, iar atunci când discută despre aspectul negativ al traducerii unui *Convivio* ipotetic din latină în vulgară, nu este interesat de conținut, ci de stil. Dante nu ridică problema subordonării traducătorului față de LS sau LȚ, nici măcar în mod indirect.

[1] „Dar dacă întâmplarea-n cale-ți scoate/doar unii din aceia despre care/îți va părea că nu-nțeleg prea bine,/ți-aș cere atunci un gând să te aline,/spunându-le, tu, nouă și aleasă,/«Ci luați aminte cât sunt de frumoasă!»" (II, p. 242).

[2] „De aceea țin să arăt aici că în orice expunere, valoarea și frumusețea sunt separate și deosebite; căci valoarea stă în cuprins, iar frumusețea în meșteșugirea cuvintelor; și una, și alta, desfată, numai că valoarea și frumusețea sunt separate și deosebite; căci valoarea aduce mai multă desfătare. De aceea, dat fiind că valoarea acestei cantone era mai greu de înțeles [...] și care necesită multă pătrundere, în vreme ce frumusețea era ușor de văzut, mi s-a părut că e spre binele cantonei ca ceilalți să ia aminte mai mult la frumusețea decât la valoare ei. Și asta e ceea ce spun în partea de la sfârșit." (II, 11, p. 279).

4. Concluzii

Din fragmentele analizate nu se poate deduce cu certitudine faptul că Dante folosește *transmutare* și *translazione* pentru a desemna două tipuri diferite de traducere, cea din greacă în latină și cea din latină în vulgară, fiind „conștient de diferențele între traducerea din limbile vechi în latină și traducerea textelor contemporane în limba vernaculară." (Bassnett 1991:53, trad. n. – I.C.). Ar putea fi vorba de o variație de sens dictată de rațiuni culturale și nu de natură traductiv-traductologică – discutând despre traducerea lui Aristotel, o autoritate, va utiliza termenul provenit din latinescul *transferere*, întâlnit în operele maeștrilor – , dar cel mai probabil este un semn al faptului că, așa cum observa Georgiana Lungu-Badea referitor la limba latină din perioada Antichității (2007:19), procesul de traducere nu este încă fixat în limba vernaculară. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este că a susținut scrierea și traducerea în limba vulgară (72).

Convivio este o enciclopedie a culturii medievale în care Dante încearcă să popularizeze noțiuni din domeniile cele mai diferite, dobândite în urma unui studiu îndelungat. În această operă a tradus, în sensul de adaptat, împrumutat, rezumat, unele pasaje din operele autorilor, citite în original sau în traducere, dar nu s-a oprit să reflecteze asupra procesului de traducere înțeles în accepțiunea modernă a termenului, neputând fi considerat un teoretician. Nu exprimă opinii pretraductologice, se limitează la unele mențiuni, observații sau referiri la traducerea ca produs, care însă nu pot fi considerate drept reflecții traductive elaborate, exprimate în mod clar și coerent.

Referințe bibliografice:

ALIGHIERI, Dante 1997: *Convivio,* in Dante, *Tutte le opere,* Introduzione di Italo Borzi,Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma, Newton & Compton, p. 881-1014.

ALIGHIERI, Dante 1997: *De vulgari eloquentia*, in *Ibidem*, p. 1015-1070.

ALIGHIERI, Dante 1971: *Ospățul*, traducere din italiană și comentarii de Oana Busuioceanu, in Dante *Opere minore*, Introducere, tabel cronologic și note introductive de Virgil Cândea, București, Editura Minerva, p. 183-524.

BASSNETT, Susan 1991: *Translation Studies*, revisited edition, London and New York, Routledge.

BOCCACCIO, Giovanni 2005: *Viața lui Dante*, traducere din italiană și note de Ștefan Crudu, București, Editura Humanitas.

CESERANI, Remo, DE FEDERICIS, Lidia 1998: *Il materiale e l'immaginario. Volume I: Dall'Alto Medioevo alla società urbana. Dalle origini al Trecento*,Torino, Loescher.

ECO, Umberto 2006: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

FAÇON, Nina 1965: *Cu privire la terminologia filozofică în Convivio*, in *** *Studii despre Dante*, București, Editura pentru Literatură Universală, p. 179-200.

LE GOFF, Jacques, 1986: *Pentru un alt Ev Mediu* Vol.I., studiu introductiv, note și traducere de Maria Carpov, București, Editura Meridiane.

LUNGU-BADEA, Georgiana 2007: *Scurtă istorie a traducerii. Repere traductologice*, Timișoara, Editura Universității de Vest.

LUNGU-BADEA, Georgiana 2012: *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*, Timișoara, Editura Universității de Vest.

MALATO, Enrico 1995: „Dante", in *Storia della letteratura italiana.* Volume I *Dalle origini a Dante*, Enrico Malato (coord.), Roma, Salerno Editrice, p. 773-1052.

MOUNIN, Georges 1965: *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.

*** 1999: *Letteratura italiana. Dizionario delle opere*. Volume primo A-L, Torino, Einaudi.

Sitografie:

BARTOLI, Lorenzo, *Bruni e Boccaccio biografi di Dante: appunti filologici*, 2003, disponibil la**:** http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/bartoli111403.html

BOCCACCIO, Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, disponibil la: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/trattatello_in_laude_di_dante/pdf/tratta_p.pdf

BRUNI, Leonardo, *Della vita studi e costumi di Dante*, disponibil la:
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/bruni/della_vita_studi_e_costumi_di_dante/pdf/della__p.pdf
PETROCCHI, Giorgio, *Vita di Dante*, disponibil la:
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/petrocchi/vita_di_dante/pdf/vita_d_p.pdf
http://www.treccani.it/vocabolario/)

** Această lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013.*

TABELLARIUM
SAU
VALOAREA SINTEZEI ÎN PREDAREA LIMBILOR STRĂINE. UN STUDIU COMPARATIV ROMÂN-GERMAN

Daniela Kohn
(Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș" Timișoara)
kohndaniela@gmail.com

Grammar Tables or the Significance of Synthesis in Teaching Foreign Languages. A Comparative Study (Romanian – German)
The tables in grammar compendiums fully achieved their purpose of providing information about the forms of a language. Irrespective of their layout, the person consulting them had the key to their reading. Not only native speakers, but also former learners of foreign languages (see the grammar-translation method) highly appreciated comprehensive tables and did not find impediments in their organisation. The shift of emphasis in teaching foreign languages, made official in 2001 by the issuing of the *Common European Reference Framework for Languages*, imposes, in order to reach the established objectives as quickly as possible, a "surgical" intervention in foreign language textbooks, which concerns the presentation of grammar tables as well. The fact that some of the conclusions reached in time by methodologists have been taken over by grammarians and included in the newly elaborated grammar compendiums is worthy of appreciation. The two ordering changes discussed in our study – the presentation of case and gender forms – with the same solutions, although they refer to different languages (Romanian and German) and have different motivations, are met – when they appear in course books – both by DAF (German as a foreign language/Deutsch als Fremdsprache) and by RLS (Romanian as a foreign language/româna ca limbă străină) learners, as a new normality.

Keywords: *Common European Framework of Reference for Languages, grammar table, Romanian, German, language assessment, textbook development*

Indiferent de metoda folosită, învățarea unei limbi străine presupune și învățarea gramaticii acesteia: forme, structuri, relații între termeni și posibilități de combinare a lor. Pentru îndeplinirea unui scop comunicativ trebuie să ajungem în posesia mijloacelor optime pentru realizarea acestuia. Aparent paradoxal, acum, când gramatica este la o primă vedere alungată de pe lista lucrurilor de știut (explicit) la fiecare nivel din *Cadrul european comun de referință pentru limbi* (CECR), autorii manualelor au sarcina de a cântări mult mai atent câtă gramatică și cum o introduc în fiecare lecție, modul cum prezintă faptele de limbă, cum le structurează, astfel încât aceste informații gramaticale să ajute la îndeplinirea scopului comunicativ fără a confisca toată atenția, tot efortul cognitiv al cursantului.

Purtătoare de informație sintetizată sunt tabelele de gramatică, tabele ce trebuie gândite nu doar să informeze, ci este important și cum informează, și anume cât mai accesibil și eficient. Chiar dacă în timpul lecției gramatica este explicit sau nu prezentată, apreciem totuși manualele în care aceasta este prezentată sistematizat la un moment dat, fie la finalul lecției, capitolului sau la finalul cărții. Fiecare lecție cuprinde un crâmpei din corpusul global al tabelelor aflate în cărțile de gramatică, pe care noile metode de predare a limbilor străine le-au dinamitat în ultimele decenii. Unii autori de manuale au întâmpinat cu mare bucurie acest curent, de multe ori, însă, dinamitarea informației gramaticale nu a făcut decât - atunci când structura de adâncime a manualului era deficitară, respectiv insuficient de riguroasă - să-l deruteze pe cel care încerca să o învețe și să-l determine mai mult să caute tabelul „complet". Se naște întrebarea: cum organizăm materialul lingvistic astfel încât să nu figureze decât informațiile necesare

rezolvării cu succes a situației comunicative date, fără un excedent derutant pentru cursant. Soluția la îndemână ar fi crearea unor tabele / scheme care, deși conțin doar o mică parte a informației, să poată fi la final articulate pentru a forma tabloul lingvistic general. Pentru aceasta, este necesară construcția cu mare atenție a tabelelor, ordonarea omogenă a informației cerându-se a fi făcută în același mod în toate tabelele cu subiect comun. Soluția ar fi la îndemână și cu toate acestea observăm modalități eterogene de organizare a materialului lingvistic în același tratat de gramatică sau manual de limbă străină.

Vom analiza în continuare tipurile de tabel existente în compendii de gramatică și manuale de limbă străină, concentrându-ne pe limba germană ca limbă străină, dat fiind faptul că aceasta se bucură de o tradiție importantă în domeniul metodicii predării, rezultatele sale influențând la rândul lor tratatele de limbă, și, bineînțeles, româna ca limbă străină (RLS), metoda predării acesteia recuperând foarte mult în ultimii ani.

Involuntar, atunci când deschidem o carte oarecare, privirea este purtată înspre elemente evidențiate optic într-un fel sau altul și având rolul de a organiza secvențial informația, de a o face mai accesibilă, de a sublinia sau sintetiza. Atunci când deschidem o carte de gramatică, sar în ochi titluri, subtitluri, tabele, cuvinte, forme gramaticale subliniate etc., toate acestea având menirea de a înlesni orientarea, respectiv de a oferi informația „dintr-o privire". Sintetizarea materialului lingvistic, a formelor gramaticale este o activitate extrem de importantă, făcută cu maximă atenție de autorii gramaticilor. În centrul acestor tratate se află tabelele ce încearcă să sintetizeze cât mai bine informația expusă. În ceea ce privește ordonarea informației în tabele, autorul are libertate absolută și, totuși, puțini fac uz de ea. Inconștient, apelăm la împărțirile pe care le știm, cu care ne-am familiarizat. Recurgem la modelele din școală, la modele întipărite.

Ce se întâmplă, însă, atunci când avem de a face cu un tabel de gramatică dintr-o limbă străină, o limbă pe care vrem să o învățăm? Tot ceea ce ne dorim este ca el să fie cât mai clar și mai ușor de utilizat. Formele de limbă prezentate în gramaticile sau manualele ce provin din aceeași perioadă istorică, indiferent de autorii lor, sunt sensibil aceleași. Ne interesează, însă, felul cum aceste informații sunt expuse grafic și gradul de dificultate al reținerii lor. Nu este de neglijat la întocmirea acestor tabele punctul de vedere al celui care învață limba ca limbă străină, el venind de cele mai multe ori fără un bagaj de cunoștințe consistent, devenind astfel partenerul ideal căruia vrem să-i împărtășim cât mai simplu și eficient complexitatea formelor.

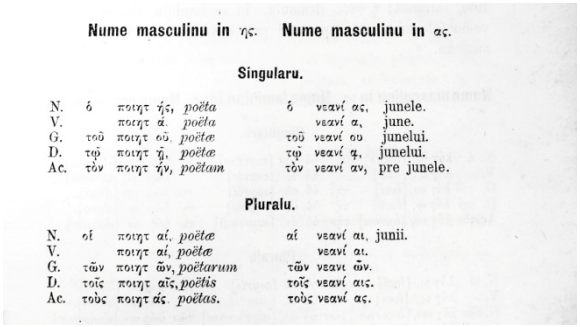
1. Tabelul în compendii de gramatică

Vom analiza în continuare ordonarea informației din gramatici în tabele. Vom pune în paralel tabelele referitoare la limba română cu cele ale gramaticii germane, limbă a cărei predare ca limbă străină și-a pus amprenta hotărâtor asupra abordării limbii germane de către lingviști, determinând apariția unor schimbări importante în prezentarea materialului lingvistic în tratatele de gramatică. Ne vom opri în această lucrare asupra flexiunii nominale (declinarea substantivului și a pronumelui personal) urmărind categoriile gramaticale ce stau la baza construcției tabelelor: ordonarea cazurilor, a numărului, persoanei și genului.

Diferențiem compendiile de gramatică menite să fie utilizate de vorbitorii nativi, cu rolul de a sistematiza și ajuta la conștientizarea regulilor limbii pe care vorbitorul nativ le stăpânește deja (competența lingvistică), de gramaticile didactizate (pentru limba germană: *didaktische Grammatiken* sau *Fremdsprachengrammatiken*) ce sunt un mijloc de dobândire a competenței lingvistice de către cel ce învață limba străină. Helbig (2001: 103, apud Ivancic 2010) face diferența între gramaticile *lingvistice*, care cuprind o descriere completă și explicită a regulilor limbii, și gramaticile *didactice*, care se concentrează asupra selecției și adaptării gramaticilor lingvistice, în vederea utilizării lor în predarea limbii ca limbă străină. Prin urmare, gramatica didactică este o operă de sine stătătoare, ce poate, dar nu este obligatoriu, să fie legată de un manual sau altul. La rândul lor, manualele de limbă străină își sistematizează, de asemenea,

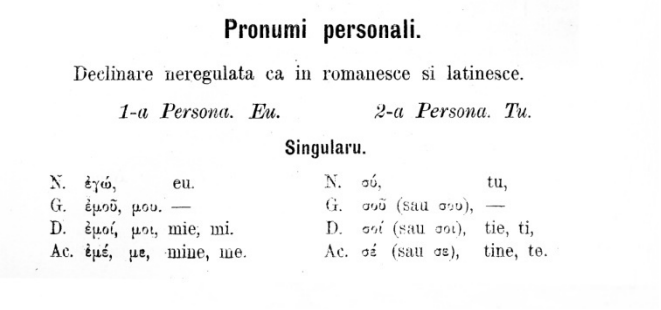
diferit secțiunea de gramatică, în funcție de scopurile comunicative ale fiecărui nivel de competență lingvistică, sprijinindu-se pe compendiile de gramatică și/sau gramaticile didactice.

Există o tradiție a sintetizării normelor limbii române sau germane, tradiție ce își are originea în gramatica limbii latine care, la rândul ei, a preluat schemele gramaticii grecești (vezi Hasan 1972: 280). Astfel, ne-am obișnuit din „gramatica tradițională" a limbii române[1] ca declinarea substantivelor sintetizată în tabel (și nu numai) să înceapă cu nominativul, urmat de genitiv, dativ, acuzativ, vocativ (și ablativ), așa cum o întâlnim și în gramaticile de limbă latină (vezi tabel 1) sau greacă veche (vezi tabel 2). S. Micu și Gh. Șincai, de exemplu, se străduiesc în *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (1780) să găsească în limba română forme corespunzătoare fiecărei categorii latinești. Astfel, apar prezentate și forme ale cazului ablativ în limba română, după modelul latinei. Când vorbesc, însă, despre gen, cei doi filologi menționează că în limba română există doar masculinul și femininul, iar când vrem să arătăm ceva neutru utilizăm femininul (Micu, Șincai 1980: 23, 29).



	Nume masculinu in ης.		Nume masculinu in ας.	
		Singularu.		
N.	ὁ	ποιητ ής, *poëta*	ὁ	νεανί ας, junele.
V.		ποιητ ά. *poëta*		νεανί α, june.
G.	τοῦ	ποιητ οῦ. *poëtæ*	τοῦ	νεανί ου junelui.
D.	τῷ	ποιητ ῇ, *poëtæ*	τῷ	νεανί ᾳ, junelui.
Ac.	τὸν	ποιητ ήν, *poëtam*	τὸν	νεανί αν, pre junele.
		Pluralu.		
N.	οἱ	ποιητ αί, *poëtæ*	αἱ	νεανί αι, junii.
V.		ποιητ αί, *poëtæ*		νεανί αι.
G.	τῶν	ποιητ ῶν, *poëtarum*	τῶν	νεανι ῶν.
D.	τοῖς	ποιητ αῖς, *poëtis*	τοῖς	νεανί αις.
Ac.	τοὺς	ποιητ άς. *poëtas.*	τοὺς	νεανί ας.

Tabel 1 (Kühner 1877:180)

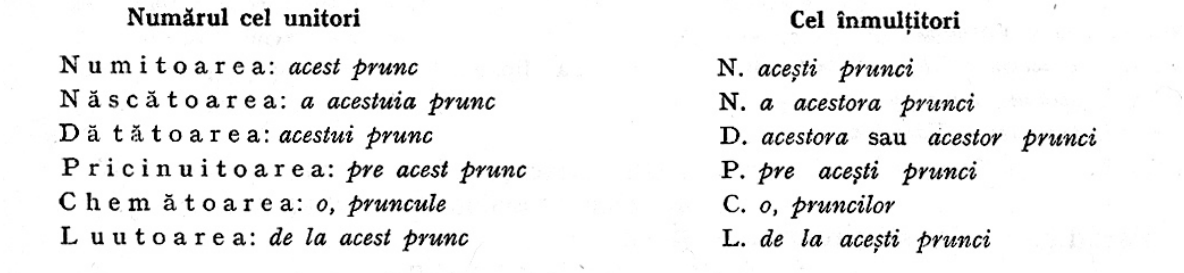


Pronumi personali.

Declinare neregulata ca in romanesce si latinesce.

	1-a Persona. Eu.		*2-a Persona. Tu.*	
		Singularu.		
N.	ἐγώ,	eu.	N. σύ,	tu,
G.	ἐμοῦ, μου.	—	G. σοῦ (sau σου),	—
D.	ἐμοί, μοι,	mie, mi.	D. σοί (sau σοι),	tie, ti,
Ac.	ἐμέ, με,	mine, me.	Ac. σέ (sau σε),	tine, te.

Tabel 2 (Demetriescu 1872:53)



Numărul cel unitori

Numitoarea: *acest prunc*
Născătoarea: *a acestuia prunc*
Dătătoarea: *acestui prunc*
Pricinuitoarea: *pre acest prunc*
Chemătoarea: *o, pruncule*
Luutoarea: *de la acest prunc*

Cel înmulțitori

N. *acești prunci*
N. *a acestora prunci*
D. *acestora* sau *acestor prunci*
P. *pre acești prunci*
C. *o, pruncilor*
L. *de la acești prunci*

Tabel 3 (Eustatievici 1757/1969:37)

Gramatica tradițională germană subliniază într-un fel această ordine a cazurilor și prin numirea lor: nominativul = cazul întâi (respectiv, germ.:*1. Fall*), genitivul = cazul al doilea (*2. Fall*), dativul = cazul al treilea (*3. Fall*), acuzativul = cazul al patrulea (*4. Fall*).

Autorii compendiilor de gramatică preferă de multe ori să prezinte formele morfologice sub formă de text, discursiv, și de abia în ultimă instanță în tabel, fapt ce poate fi și dovada că strictețea grafică a unui tabel nu este nici pe departe atât de ușor de mânuit, ori că lingvistul nu simțea nevoia de a „încorseta" suplimentar materialul lingvistic al unei limbi în balenele tabelului.

[1] Se vorbește în cazul primelor gramatici ale limbii române de modele slavone, grecești și latinești, de exemplu în cazul lui Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, autorul primei gramatici românești în 1757 (vezi Ursu în Eustatievici Brașoveanul 1969:XVIII). El numește cazurile *Numitoarea, Născătoarea, Dătătoarea, Pricinuitoarea, Chemătoarea* și *Luutoarea* (1969:37, vezi tabel 3), acestea corespunzând cazurilor latinești nominativ, genitiv, dativ, acuzativ, vocativ și ablativ. N.A. Ursu remarcă faptul că principalul criteriu de grupare a substantivelor pe declinări este genul (masculin, feminin, neutru, genul *de tot* (lat. *omne*) și genul *amestecat* (lat. *commune*) (vezi Ursu în Eustatievici Brașoveanul 1969:XXIII).

Preocuparea metodicienilor în cazul predării germanei ca limbă străină (DaF = Deutsch als Fremdsprache) sau a RLS (româna ca limbă străină) pentru simplificarea învățării, pentru atingerea scopurilor comunicative fără ca studentul să piardă mult timp cu tabelele de gramatică, face ca ceea ce părea de neclintit de foarte mult timp să se fisureze și să se reordoneze.

2. Reordonări în germană sau curajul de a nu spune tot

În gramaticile limbii germane de până în a doua jumătate a secolului XX întâlnim ordonarea cazurilor în tabelul declinării substantivelor după modelul vechi, încetățenit (vezi Jung 1988: 274-275), dar începe firav să apară și o înșiruire nouă: nominativ – acuzativ – genitiv – dativ, de exemplu la cei mai cunoscuți autori de gramatici didactizate: G. Helbig și J. Buscha (1974: 88). Și la Ulrich Engel (1992: 505), cel ce elaborează o gramatică de referință dependențial-valențială a limbii germane întâlnim, ceva mai târziu, această ordonare. Când este vorba despre diferențierile de gen, Helbig și Buscha apelează în text la ordinea masculin – feminin – neutru, iar în tabel, datorită apropierii evidente a formelor de neutru de cele de masculin (vezi tabelul ce cuprinde formele pronumelui personal la persoana a treia, 1974: 96), cei doi metodicieni preferă o ordonare nouă, cu neutrul intercalat între masculin și feminin (tabel 4).

	Singular			Plural
	Mask.	*Neutr.*	*Fem.*	
N	er	es	sie	sie
A	ihn	es	sie	sie
D	ihm	ihm	ihr	ihnen
G	seiner	seiner	ihrer	ihrer

Tabel 4 (Helbig, Buscha 1974:96)

Și Ulrich Engel își îndreptase atenția asupra metodicii predării limbii germane (vezi de exemplu în 1978: *Grammatik in Lehrbüchern für Deutsch als Muttersprache)***,** iar această preocupare nu a rămas fără urmări (ne referim, bineînțeles, la prezentarea materialului lingvistic în gramaticile pe care le-a elaborat ulterior - în introducerea ediției din 2009 a gramaticii sale precizează chiar că a gândit-o atât pentru specialiști, cât și pentru elevi / studenți vorbitori nativi sau nu de germană, ca bibliografie a autorilor de manuale)**.** În gramatica valențială a lui Engel, elementul aflat în propoziție în acuzativ reprezintă completarea în acuzativ a verbului (*Akkusativergänzung,* E_{akk} sau E_1), a doua ca frecvență după cea în nominativ (*Nominativergänzung,* E_{sub} sau E_0). Engel continuă în stil clasic cu genitivul (*Genitivergänzung,* E_{gen} sau E_2) situat înaintea dativului (*Dativergänzung,* E_{dat} sau E_3), deși genitivul pierde pe zi ce trece din frecvența utilizării, fiind înlocuit în uz, acolo unde se poate, de dativ (Engel 1992: 187-193; 2009: 134-141).

Ar fi două motive de renunțare la vechea ordonare a cazurilor și adoptarea celei noi (nominativ – acuzativ – dativ – genitiv): atât frecvența mare a acuzativului față de genitiv și dativ, cât și apropierea formelor de acuzativ de cele de nominativ și ușurința cu care este reținut un astfel de tabel. Dacă ne referim la frecvență, dativul câștigă de asemenea teren în fața genitivului.

Preocuparea autorilor de manuale de limbă germană ca limbă străină de a găsi modalități de transmitere a normelor limbii cât mai simplu și eficient are o istorie îndelungată, iar lingviștii de primă mână susțin acest demers, așa cum am putut observa de exemplu la Helbig, Buscha sau Engel. Ordinea cazurilor ajunge, astfel, să fie diferită de cea clasică în manualele din anii ´90, de exemplu în *Themen neu* (1994): nominativ – acuzativ – dativ – genitiv (ordine datorată frecvenței formelor flexionare în utilizarea limbii); se păstrează însă, de exemplu, ordinea obișnuită a genurilor: *der* (masculin) – *die* (feminin) – *das* (neutru). Genurile sunt de asemenea

ordonate ca până atunci (*der – die – das*) și în gramatica lui U. Engel (1992), fără a se ține cont de apropierea formelor neutre de cele masculine și posibila înlesnire a învățării lor prin reorganizare.

Un salt didactic calitativ este făcut de manualele de limbă germană ca limbă străină în 1999, în deplină concordanță cu CECR (2003 în limba română) ce se afla atunci încă în lucru la Consiliul Europei și urma să apară imediat după 2000. Tabelul de gramatică primește o altă valoare, subliniată și de atenția care i se acordă din punct de vedere grafic. În manualul *Moment mal!* apare tabelul selectiv, ce nu dorește să epuizeze un subiect în două coloane. Informația gramaticală selectată să susțină realizarea unui act lingvistic într-o anumită situație nu aduce cu sine cunoștințe enciclopedice asupra fenomenului. Autorii de manuale dovedesc că au curajul de a nu spune tot, cel puțin nu de pe prima pagină. Pentru a reveni la exemplele date până acum: ordinea cazurilor în tabelele din *Moment mal!* este nominativ – acuzativ – dativ – genitiv, făcute pe rând și fără grabă, fiind bine contextualizate. În cazul genurilor, *der – die – das,* se face saltul de neconceput până atunci și se rearanjează: *der – das – die*. Apropierea formelor la neutru de cele masculine face ca această modificare să ușureze reținerea tabelului de către cursanți. Noua ordonare a cazurilor în manualele de germană ca limbă străină este preluată mai larg și de compendiile de gramatică cum ar fi *Die Duden-Grammatik* în 2009. Autorii gramaticii *Duden* explică chiar de ce s-a recurs la această ordonare și care sunt avantajele ei: sincretismul formelor de nominativ și acuzativ la substantivele neutre și feminine, singular și plural – ca motiv formal, motivul funcțional al opțiunii fiind distribuirea cazurilor la verbe (verbele care „cer" doar un element nominal – acesta este în nominativ, în cazul în care cer două, apare nominativul și acuzativul, iar la trei elemente nominale apare dativul; verbele cu o completare în genitiv fiind rare). În același tabel observăm și reordonarea genurilor: masculin – neutru – feminin, reprezentând o mână întinsă înspre cei ce vor să învețe gramatica limbii germane (2009:131-132). Este evidentă intenția lăudabilă a celor preocupați de gramatică de a o face accesibilă.

În 2012, manualul *Netzwerk* elaborează tabelele cele mai nuanțate grafic. Liniile, culoarea, marcările de diferite tipuri reprezintă acele *Eselsbrücken*, punți mnemotehnice, atât de apreciate de cursanți. Toate tabelele din *Netzwerk* urmează fără excepție noua ordonare în ce privește cazurile și genurile (2012:148 – vezi tabel 5):

Unbestimmter und bestimmter Artikel K3

	unbestimmter Artikel ein, ein, eine	bestimmter Artikel der, das, die
maskulin	Das ist **ein** Bahnhof.	Das ist **der** Bahnhof von Hamburg.
neutrum	Das ist **ein** Hotel.	**Das** Hotel heißt „Anna".
feminin	Das ist **eine** Straße.	**Die** Straße heißt „Müllerstraße".
Plural	Das sind ■ Schiffe.	**Die** Schiffe sind im Hafen.
	neu / nicht bekannt	bekannt

Bestimmter Artikel: Nominativ, Akkusativ und Dativ K2, K3, K4, K7

	Nominativ	Akkusativ	Dativ
maskulin	Hier ist **der** Brief.	Ich suche **den** Brief.	Ich spreche mit **dem** Chef.
neutrum	Hier ist **das** Telefon.	Ich suche **das** Telefon.	Ich spreche mit **dem** Kind.
feminin	Hier ist **die** Tasche.	Ich suche **die** Tasche.	Ich spreche mit **der** Kollegin.
Plural	Hier sind **die** Briefe.	Ich suche **die** Briefe.	Ich spreche mit **den** Mitarbeiter**n**.

Tabel 5 (*Netzwek* 2012:148)

Este interesant de urmărit în viitor dacă autorii gramaticilor vor lua în considerare și alte reordonări/ reinterpretări din manualele de germană ca limbă străină.

3. Româna și tabelele

În gramaticile limbii române din a doua jumătate a secolului XX ne surprind două ordonări diferite, de exemplu, chiar în același tratat Ion Coteanu (1982) optează pentru ordonarea clasică (nominativ – genitiv – dativ – acuzativ - p. 126) în cazul declinării pronumelui şi pentru o alta (nominativ – acuzativ – genitiv – dativ – vocativ – p. 72 sau chiar nominativ/ acuzativ – genitiv/ dativ – vocativ – p. 73) în cazul declinării substantivelor, ordonare datorată fără echivoc identității formelor de nominativ/ acuzativ și de genitiv/ dativ în cazul substantivului.

Atunci când gramatica este „povestită", fără presiunea tabelului, autorul recurge de multe ori, poate involuntar, la ordonările încetățenite. Al. Metea (2008), de exemplu, abordează cazurile substantivului începând cu nominativul, urmat de genitiv, dativ, acuzativ și vocativ (2008:81 – 85), fără a apela la tabel. El păstrează însă și la pronumele personal această ordine, chiar dacă în acest caz ar putea apărea presiunea clarității tabelului, dat fiind faptul că sublianiază prin subtitlu că ne aflăm în fața unei gramatici didactice (2008: 100).

Noua gramatică a Academiei Române (2010) conferă o singură coloană nominativului și acuzativului, respectiv una genitivului și dativului în cazul declinării substantivelor. Identitatea formelor a dus la regândirea tabelului. Puțin surprinzătoare este însă ordonarea genurilor în același tabel. Dacă în restul tratatului se păstrează ordinea încetățenită masculin – feminin – neutru, în tabelul ce conține declinarea substantivului femininul trece înaintea masculinului și neutrului. Bineînțeles că, pentru cunoscători, această excepție nu este deloc întâmplătoare, ea bazându-se pe excepționalitatea formelor substantivelor nearticulate feminine la singular dativ/ genitiv, forme ce sunt identice cu cele de plural (2010: 58, vezi tabel 6). Această „anomalie" este prezentată mai pe larg înainte de a introduce tabelul, dar nu justifică întreaga reordonare a declinării atât a substantivelor nearticulate, cât și a celor articulate definit. În plus ar fi necesitat poate, mai ales pentru un ochi neexersat, o atenționare suplimentară în tabel.

substantivului	**Sg.** (două forme)		**Pl.** (formă unică)
	(N sg. = A sg.)	**(G sg. = D sg.)**	**(N pl. = A pl. = G pl. = D pl.)**
Feminine	(*această*) *casă* (*această*) *poartă* (*această*) *basmaØ*	(*acestei*) *case* (*acestei*) *porți* (*acestei*) *basmale*	(*aceste, acestor*) *case* (*aceste, acestor*) *porți* (*aceste, acestor*) *basmale*
	Sg. (formă unică) **(N sg. = A sg. = G sg. = D sg.)**		**Pl.** (formă unică) **(N pl. = A pl. = G pl. = D pl.)**
Masculine şi neutre	• (*acest, acestui*) *pomØ, codru, leu, frate* • (*acest, acestui*) *scaunØ, tablou, taxiØ, premiu*		• (*aceşti, acestor*) *pomi, codri, lei, frați* • (*acest, acestor*) *scaune, tablouri, taxiuri, premii*

Tabel 6 (Pană Dindelegan 2010:58)

În cazul RLS, se profită din plin de identitatea formală a substantivelor la nominativ și acuzativ, astfel încât subiectul nici nu trebuie semnalat explicit cursanților. El devine o temă doar atunci când este nevoie de utilizarea pronumelui personal neaccentuat în acuzativ. Până atunci, însă, cele două cazuri pot fi utilizate fără probleme în propoziții.

Abordarea cazurilor este destul de diferită în manualele mai recente de RLS. Liana Pop (2003) introduce formele de nominativ și acuzativ ale substantivelor, urmate de cele în dativ și ulterior genitiv. La finalul cărții, însă, în schema și indicele de gramatică, ordinea cazurilor este

cea clasică: nominativ – genitiv – dativ – acuzativ – vocativ, valabilă și pentru pronumele personal (2003: 283-284).

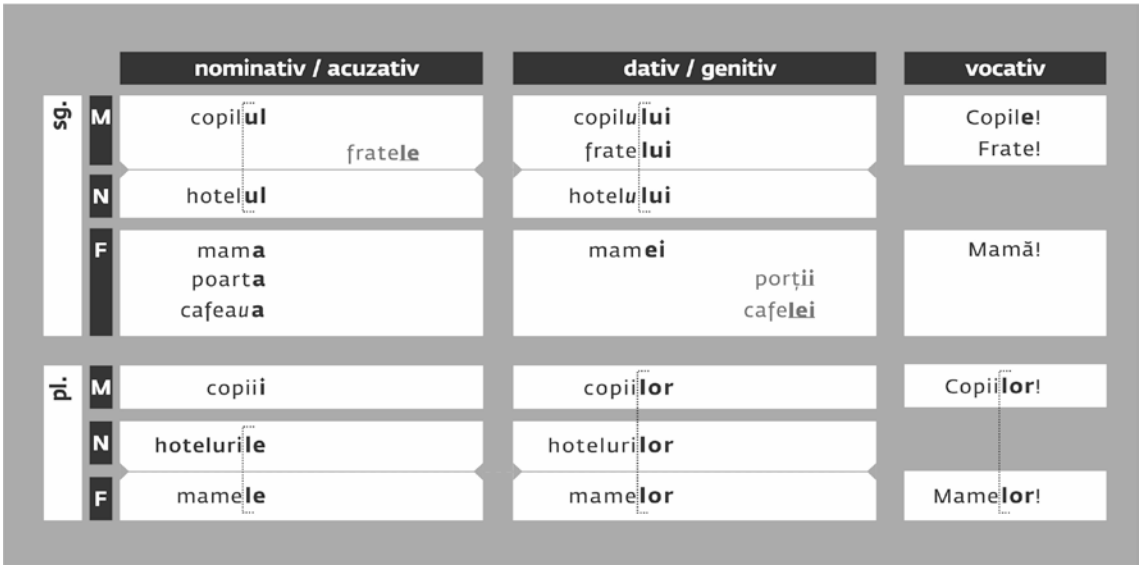
R. Suciu și V. Fazakaș (2006: 195-196) utilizează formele de nominativ și acuzativ, urmând ca genitivul și dativul să fie introduse împreună, tabelele sunt însă destul de neclar structurate.

Volumul al doilea din *Puls* (nivelurile B1, B2) conține un tabel recapitulativ al declinării substantivelor iar ordinea cazurilor este nominativ/ acuzativ - dativ /genitiv - vocativ, succesiune datorată frecvenței utilizării formelor în comunicare. Aceeași ordine se păstrează și în cazul declinării pronumelui personal (Kohn 2012:41, 111). Accentuându-se o progresie ciclică în ceea ce privește dobândirea cunoștințelor de gramatică, cursantul învățând să-și nuanțeze exprimarea cu ajutorul unor structuri mai complexe, pe măsură ce înaintează în studiul limbii, respectiv trece la un nivel superior, ordinea în care este necesară cunoașterea formelor cazuale este aceasta: nominativ – acuzativ – dativ – genitiv. Formele de genitiv ale substantivelor sunt utilizate efectiv de către cursant doar la nivelul B, chiar dacă el le poate înțelege ceva mai devreme.

E. Platon, I. Sonea și D. Vîlcu aleg tematizarea cazurilor substantivului în ordinea cea mai potrivită în predarea RLS, și anume nominativ – acuzativ – dativ – genitiv, dar recurg la prezentări grafice foarte diferite ale tabelelor ce cuprind formele de dativ și genitiv, astfel încât cursanților le este mai dificil să vadă unitatea conținutului din cauza acestei duble fracturi: una dintre ele îndreptățită - cele două cazuri nu sunt abordate în aceeași lecție, ci, în funcție de temă, în unități diferite; a doua, mai puțin fericită – din cauza prezentării grafice eterogene (2012: 209, 234).

În toate manualele de RLS ordinea genurilor în tabele este, cu puține excepții, cea încetățenită: masculin – feminin – neutru. Pentru o mai mare claritate și înlesnirea reținerii formelor pledăm pentru o ordonare ușor modificată, datorită apropierii neutrului la singular de masculin, iar la plural de feminin, și anume de a plasa neutrul între masculin și feminin, asemănările și diferențele devenind astfel mult mai clare. De asemenea, devine mult mai potrivită ordonarea cazurilor și în tabelul ce conține declinarea pronumelui personal începând cu nominativul, urmat de acuzativ, dativ și genitiv, vocativ, pe de o parte datorită apropierii formelor accentuate de acuzativ de cele de nominativ, pe de alta datorită lipsei formelor de genitiv pentru persoanele 1 și a 2-a singular și plural.

Exemplificăm în final printr-un tabel ce cuprinde declinarea substantivelor comune articulate hotărât, tabel ce conține modificările propuse privind ordonarea cazurilor și a genurilor (excepțiile sunt situate în tabel în dreapta chenarelor):



Tabel 7 (Kohn, D.)

4. Concluzii

Tabelele din compendiile de gramatică și-au îndeplinit cu prisosință datoria de a informa asupra formelor unei limbi. Indiferent de punerea lor în pagină, cel ce le consulta deținea cheia lecturii lor. Nu numai vorbitorii nativi, dar chiar și cei ce învățau înainte o limbă străină (vezi metoda gramatical-traductologică) apreciau tabelele cât mai cuprinzătoare și nu se împotmoleau din cauza organizării lor. Mutarea accentului în predarea limbilor străine devenită oficială în 2003 prin apariția CECR forțează, pentru a atinge obiectivele stabilite în timp cât mai scurt, o intervenție chirurgicală în manualele de limbă străină, inclusiv în ceea ce privește prezentarea tabelelor de gramatică. Cele două modificări de ordonare discutate în studiul nostru cu aceleași soluții găsite, deși se referă la limbi diferite și au motivații diferite, sunt întâmpinate, atunci când ele apar în manuale, atât de cursanții de DaF, cât și de cei de RLS, ca o nouă normalitate.

Referințe bibliografice:

*** 2009: *Duden. Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, ediția a patra, vol. 4, Mannheim, Wien, Zürich, Editura Duden.

AUFDERSTRAßE, H., Bock, H., Gerdes, M., Müller, J., Müller, H. 1996: *Themen neu,* Ismaning, Max Hueber Verlag.

CONSILIUL EUROPEI 2003: *Cadrul european comun de referință pentru limbi: învățare, predare, evaluare (CECR),* Diviziunea Politici Lingvistice, Strasbourg, isjvn.vn.edu.ro

DEMETRIESCU, Aug. 1872: *Primele elemente de gramatica elena,* București, Tipografia Națională.

DENGLER, S., Rusch, P., Schmitz, H., Sieber, T. 2012: *Netzwerk. Deutsch als Fremdsprache. A1,* Berlin – Madrid - München – Warschau -Wien – Zürich, Editura Langenscheidt.

DENGLER, S., Rusch, P., Schmitz, H., Sieber, T. 2013: *Netzwerk. Deutsch als Fremdsprache. A2,* München, Editura Klett-Langenscheidt.

ENGEL, Ulrich 1978: in Engel, U., Grosse, S. (coord.), *Grammatik in Lehrbüchern für Deutsch als Muttersprache*, in *Grammatik und Deutschunterricht,* Jahrbuch 1977 des Instituts für deutsche Sprache, Düsseldorf, Editura Pedagogică Schwann, p. 102 – 135.

ENGEL, Ulrich 2009: *Deutsche Grammatik. Neubearbeitung*, ediția a doua, München, Editura Iudicium, http://www.iudicium.de/katalog/914-2.htm - vizualizat: 5.01.2014.

EUSTATIEVICI Brașoveanul, Dimitrie 1969: *Gramatica rumânească 1757. Prima gramatică a limbii române,* Ediție, studiu introductiv și glosar de N.A. Ursu, București, Editura Științifică.

HASAN, F. 1972: *Gramatica*, in Graur, Al, Stati, S., Wald (coord.), L., *Tratat de lingvistică generală*, Editura Academiei RSR, București, p. 280 – 289.

HELBIG, Gerhard 2001: *Arten und Typen der Grammatik,* în Helbig, Gerhard et al. (ed.): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*. 1. Halbband. Berlin/New York: 175–187.

HELBIG, G., Buscha, J. 1974: *Kurze deutsche Grammatik für Ausländer,* Leipzig, VEB Editura Enzyklopädie.

IVANCIC, B. 2010: *Grammatische Terminologie im Kontrast. Einige Überlegungen aus der Sicht des DaF-Unterrichts in Italien,* in *Linguistik online*, 41, 1/2010, http://www.linguistik-online.de/41_10/ivancic.html - vizualizat: 5.01.2014

JUNG, W. 1988: *Grammatik der deutschen Sprache*, 9. unveränderte Auflage, VEB Bibliographisches Institut Leipzig.

KOHN, Daniela 2009: *Puls. Manual de limba română pentru străini (nivelurile A1- A2)*, Iași, Editura Polirom.

KOHN, Daniela 2012: *Puls. Manual de limba română ca limbă străină (nivelurile B1- B2)*, Iași, Editura Polirom.

KÜHNER, R. 1877: *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache,* I. Band, Hannover, Hahnsche Buchhandlung.

METEA, Al. 2008: *Limba română actuală. Fonetică, vocabular, gramatică pentru elevi, studenți, învățători, institutori, profesori*, Deva, Editura Emia.

MICU, S., Șincai, G. 1980: *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae,* Studiu introductiv, traducerea textelor și note de M. Zdrenghea, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

MÜLLER, M., RUSCH, P., SCHERLING, T., SCHMIDT, R., WERTENSCHLAG, L., WILMS, H., WEILER, E. 1999: *Moment mal! Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*, Berlin – München – Wien – Zürich – New York, Editura Langenscheidt.

PANĂ DINDELEGAN, Gabriela (coord.) 2010: *Gramatica de bază a limbii române,* București, Editura Univers Enciclopedic Gold.

PLATON, Elena, SONEA, Ioana, VÎLCU, Dina 2012: *Manual de limba română ca limbă străină (RLS). A1 – A2*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.
POP, Liana 2003: *Româna cu sau fără profesor,* Ediția a V-a revăzută și adăugită, Cluj, Editura Echinox.
SUCIU, Raluca, FAZAKAȘ, Virginia 2006: *Rumänisch auf den ersten Blick. Handbuch für Anfänger,* București, Editura Compania.

DIDACTIQUE DES LANGUES MODERNES ET DU ROUMAIN LANGUE ETRANGERE DANS L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR. HARMONISATION AVEC LA POLITIQUE LINGUISTIQUE EUROPEENNE

Cristina Varga
("Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca, Romania)

cristina.varga@gmail.com

Romanian as a Foreign Language and the Common European Framework of Reference
The aim of the current article is to present and evaluate the state of art of the project AutoDidact, developed by the "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca. The main objective of the project is to adapt language learning in Romania to the new European language policies. It represents a new trend in Romanian language learning that combines technologies from IT and multimodal learning materials and offers students the opportunity to study in a different, challenging, and multicultural environment.

Keywords: *Common European Framework, language didactics, language learning, Romanian as a foreign language, AutoDidact*

Introduction

Cet article consiste dans la présentation d'un projet qui illustre les efforts d'adaptation du système éducatif roumain à un nouveau contexte sociopolitique. Proposé en 2006 comme un projet national d'adaptation des ressources destinées à l'enseignement des langues étrangères en Roumanie, **AutoDidact**[1] a surgi comme résultat d'une analyse profonde et directe des réalités de l'enseignement roumain.

Une évaluation des ressources existantes, de leur niveau de spécialisation, des méthodes d'enseignement utilisées dans les classes de langues, a déterminé l'équipe des spécialistes du projet **AutoDidact** à prendre l'initiative face à la nécessité urgente d'adapter les infrastructures au **Cadre européen commun de référence pour les langues**. Cette initiative fait partie d'un phénomène plus général et d'un mouvement concerté qui illustrait la disposition de Roumanie de changer et d'adapter ses structures afin de s'intégrer dans l'Union Européenne, fait réalisé en 2007.

Voir cet effort d'adaptation et modernisation seulement sous l'aspect d'une modernisation du système éducatif national serait une perspective très restreinte car le débat sur l'enseignement des langues entre dans un contexte plus complexe, celui de l'identité culturelle européenne - un thème qui préoccupe au plus haut degré les « euro-politiciens » actuels. Il est connu que la culture est l'élément fondamental qui crée, pour l'individu, des conditions d'affirmer son appartenance à un certain group/communauté ; or, dans la culture, la langue occupe une place privilégiée. À partir de cette base, l'Europe s'affirme comme une union multiculturelle et multilingue, qui affirme et défend la diversité.

[1] **AutoDidact** est le nom du didacticiel en ligne destiné à l'apprentissage des langues étrangères, créé par une équipe de spécialistes de la Faculté des lettres de l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca, Roumanie. Dans ce qui suit on fera référence à **AutoDidact** comme projet, comme page web du projet ou comme didacticiel d'apprentissage.

Dans ce contexte général, la première initiative universitaire roumaine pour appuyer ces principes généralement acceptés en Europe est le projet AutoDidact.

AutoDidact. Projet pionnier en Roumanie

Le projet **AutoDidact** est le résultat de la réaction de la communauté universitaire roumaine face aux modifications qui affectent le système d'éducation, en général, et l'enseignement des langues étrangères, en particulier, au niveau de l'Union Européenne. À cette réforme de l'enseignement européen, s'ajoute la nécessité d'une profonde actualisation de l'enseignement local sous ses aspects informationnels et méthodologiques.

Résultat direct du contexte socioculturel roumain, **AutoDidact** se développe suivant les lignes directrices présentées dans le **Cadre européen commun de référence**. Il est orienté, vers la *diversité linguistique*, avec le principal objectif de fournir des matériaux didactiques pour l'enseignement des langues étrangères en Roumanie. Sous aspect méthodologique, le projet veut promouvoir en Roumanie un *enseignement moderne*, destiné à développer les *compétences communicatives* et de *compréhension* en concordance avec la politique linguistique européenne dont il adopte les principes :

> « Pour travailler ensemble, les Européens ne peuvent se passer des langues. Les langues sont au cœur même de l'unité dans la diversité qui caractérise l'Union européenne. Nous nous devons de protéger et de promouvoir notre patrimoine linguistique dans les États membres, mais nous devons également nous comprendre, en tant que voisins et partenaires dans l'UE. Parler plusieurs langues est synonyme d'entreprises plus compétitives et de citoyens plus mobiles. » (http://ec.europa.eu/commission_barroso/orban/index_fr.htm)

Au moment du début du projet **AutoDidact**, la politique linguistique européenne était insuffisamment connue et appliquée en Roumanie et dans les centres universitaires, où elle était appliquée sporadiquement, son implémentation se faisait de manière inégale.

AutoDidact est l'instrument d'apprentissage qui uniformise l'application du système européen d'enseignement des langues en Roumanie. Un système ouvert à la formation indépendante et à l'autoévaluation sur une base européenne commune, afin de préparer les citoyens européens pour une éducation multilingue, comme celle prévue par la politique linguistique européenne, qui recommandait des compétences linguistiques en, au moins, deux langues étrangères.

AutoDidact. Description du projet

Objectifs du projet

Le projet **Didactique des langues modernes et du roumain langue étrangère dans l'enseignement supérieur. Harmonisation avec la politique linguistique européenne** trouve son point de départ dans le contexte général de l'apprentissage des langues étrangères en Roumanie dans le but de fournir des méthodes plus modernes et efficientes et d'adapter le système d'éducation linguistique roumain au contexte international européen.

L'objectif principal du projet est d'assurer une formation linguistique de qualité dans l'enseignement des langues dans les facultés non spécialisées en langues en Roumanie, en concordance avec le système européen. Pour atteindre cet objectif, le projet propose la réalisation de matériaux didactiques adaptés au CECR, matériaux qui permettent l'auto-formation et l'auto-évaluation des étudiants en langues étrangères.

Le format multimédia (texte et son) et multiplateforme (imprimé, électronique et enligne) des cours de langues proposés et le caractère multilingue du projet en font d'**AutoDidact** un projet pionnier dans le contexte roumain.

L'importance du projet réside dans le fait que c'est pour la première fois en Roumanie qu'un projet universitaire aborde le problème de l'adaptation de la formation linguistique au niveau européen. Le projet, commencé en 2006, est en cours de finalisation et s'est constitué dans ces dernières années en modèle pour d'autres projets et matériaux didactiques destinés à la formation linguistique.

AutoDidact qui est, à présent, partiellement actif sur la page web de l'université de Cluj, est utilisé comme support de la formation linguistique tant en Roumanie comme à l'étranger.

Les destinataires

Le projet s'adresse, en premier lieu, à l'enseignement universitaire et aux étudiants qui veulent perfectionner ou renforcer leurs compétences linguistiques antérieurement acquises. Les matériaux didactiques du projet sont destinés pour servir à de multiples propos, comme les programmes universitaires (master / doctorat), la formation des traducteurs ou la formation du personnel en contexte professionnel (histoire, géographie, géologie, tourisme, philosophie, religion, arts, communication, mathématiques, informatique, etc.).

Exceptant les étudiants du système de formation universitaire, le cours peut fournir la base formative et informative nécessaire pour différentes catégories de public intéressées dans l'apprentissage des langues étrangères.

Le projet n'est pas orienté seulement vers le public roumain. Les matériaux didactiques pour l'apprentissage du roumain comme langue étrangère pour différents objectifs assurent une base formative au public étranger. Comme il s'agit du premier manuel de roumain qui respecte les normes européennes et qui est accessible en ligne, cette ressource est d'une importance capitale pour le développement de l'étude du roumain langue étrangère.

Le Projet

AutoDidact est un didacticiel d'auto-apprentissage développé dans le cadre d'un projet national roumain dénommé **Didactique des langues modernes et du roumain langue étrangère dans l'enseignement supérieur. Harmonisation avec la politique linguistique européenne.** Projet développé entre 2006 et 2009 avec la participation de plusieurs départements et centres d'enseignement de langues étrangères de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie), il se constitue comme une tentative d'organisation de l'enseignement des langues selon les nouveaux principes européens en matière de multilinguisme. En même temps il est aussi une réponse aux besoins internes du système éducatif roumain de s'intégrer à l'Union Européenne.

Une des caractéristiques qui font d'**AutoDidact** un projet unique en Roumanie réside dans sa structure complexe. **AutoDidact** n'est pas seulement un simple projet d'adaptation des méthodes didactiques au cadre commun de référence, mais aussi un projet multilingue qui essaie de fournir à l'enseignement de Roumanie de matériaux didactiques en quatre langues étrangères : **anglais, français, allemand** et **russe**. À ce complexe linguistique s'ajoute comme 5e langue le **roumain** langue étrangère.

Une autre caractéristique importante d'**AutoDidact** est la double perspective qu'il projette sur l'enseignement des langues. Le projet est doublement orienté ; une première perspective est celle qui s'adresse à l'apprentissage des langues étrangères par les locuteurs du roumain, la deuxième perspective est orientée vers l'enseignement du roumain langue étrangère. De ce point de vue **AutoDidact** est le premier didacticiel qui permet l'apprentissage du roumain de manière interactive et complètement gratuite à travers une page web.

L'équipe

Pour la réalisation des matériaux didactiques, **AutoDidact** a réuni une équipe complexe, interdisciplinaire, qui a été organisée en plusieurs groupes, chaque groupe étant responsable pour

une des langues qui font l'objet du projet. Chaque spécialiste est un membre expert de la communauté académique de l'Université « Babeş-Bolyai ». À l'exception des spécialistes dans l'enseignement des langues étrangères, dans l'équipe du projet, ont été contactés aussi des spécialistes en informatique. Leur rôle était d'appuyer les équipes de linguistes afin de résoudre tous les aspects techniques et informatiques du projet, comme : réaliser les feuilles de style pour la publication des manuels ou des cahiers d'exercices, édition audio et design web.

Les membres de l'équipe, selon leur affiliation et leur spécialité, sont les suivants : **équipe du roumain langue étrangère :** Liana Pop, Victoria Moldovan, Rodica Frenţiu, Lucia Uricaru ; **équipe français :** Iulia Mateiu, Valerica Hopârtean, Maria Boatcă, Rodica Leb, Ana Coiug, Aurora Băgiag, Alexandra Viorica Dulău ; **équipe anglais :** Diana Cotrău, Camelia Teglaş, Dorina Loghin, Michaela Radu, Constantin Husti-Răduleţ, Cristina Felea, Vlad Mezei, Dorina Zaharescu, Ela Vălimărean, Roxana Mihele; **équipe russe :** Diana Tetean, Judit Bartalis ; **équipe allemand :** Denisa Petrehuş, Raluca Surdean ; **équipe informatique:** Manuela Mihăescu, Cristina Varga.

Matériaux didactiques

Les matériaux didactiques, principale finalité du projet, sont organisés par langues, par types de compétence (généraux ou spécialisés) et par niveaux de compétence linguistique. Ainsi comme résulte du tableau suivant les niveaux de compétence visés par le projet sont compris dans l'intervalle **A1** et **C1** et comportent une formation en langue générale, traitée dans les manuels des premiers niveaux de compétence (**A1-B1**) et une formation en langue spécialisée, traitée dans les manuels de niveau supérieur (**B2-C1**).

Du point de vu quantitatif, le projet se matérialise en une suite de manuels et cahiers d'exercices, accompagnés par la clé des exercices afférente. Il s'agit, plus précisément, de 10 manuels + cahiers de langue générale, et de 6-7 manuels de langue spécialisée. Il faut observer qu'en ce qui concerne les manuels de niveau supérieur, il n'y a pas une série complète de manuels pour toutes les langues. La possibilité d'une formation approfondie, orientée vers les langages de spécialité, est prévue seulement pour **l'anglais**, le **français** et le **roumain**.

Niveau/ Langue	Anglais	Français	Allemand	Russe	Roumain
A1	LG	LG	LG	LG	LG
A2	LG	LG	LG	LG	LG
B1					
B2	LS-4	LS-2			LS-1
C1					
C2					

Du point de vue du contenu, les manuels proposent un itinéraire de formation similaire pour toutes les langues. La thématique a été choisie suivant un modèle français (cf **CIEF**[1]) qui propose une collection diversifiée de thèmes à aborder pendant les classes. Ainsi, par exemple, la structure du manuel de français, niveau **A1** est la suivante :

U0 - La France
U1 - Premier contact

[1] CIEF - Centre International d'Etudes Françaises.

U2 - L'identité
U3 - L'hôtel
U4 - Lieux publics
U5 - À la poste
U6 - L'argent
U7 - Le calendrier, le temps, l'agenda
U8 - L'identité: Le CV
U9 - Transports
U10 - Faire des achats

Les manuels de langues proposés par le projet forment un système interactif qui a comme partie principale le manuel. Chaque manuel peut avoir entre 10 et 12 unités. Chaque unité est formée à son tour par : *situation de communication, actes de parole, lexique, grammaire* et *exercices*. Dans le tableau suivant on présente un exemple illustratif de la structure d'une unité du manuel :

Situations de communication	**Actes de parler, notions**	**Lexique**
Agenda Le calendrier Le temps Les jours de la semaine Les mois de l'année	**Date** **La météo** **Propositions et invitations**	**Lexique** august = août; *august* bucătărie (f) = cuisine, k*itchen* cald, ă = chaud, e; *warm* **Lexique international** *Internet café* (en) *pizzerie* (it) **Expressions** Quel temps fait-il? = Cum este vremea? Il fait beau. = E timp frumos

Un changement très important qui s'imposait dans la création des matériaux didactiques pour l'apprentissage des langues étrangères en Roumanie était la réduction de l'information linguistique par unité de travail. Dans les manuels de langues étrangères en Roumanie persiste la tendance de présenter de l'information grammaticale de forme exhaustive et avec une grande variété d'exercices, ce qui fait le manuel moins attractif et rend les activités d'apprentissage plus longues.

Une innovation d'**AutoDidact,** de ce point de vue, est de limiter la structure des unités à deux pages pour *la situation de communication (lecture), actes de parole, lexique* et deux autres pages pour la section de *grammaire* et des *exercices*. Pour une meilleure réception de la part de l'étudiant, les deux pages peuvent être visualisées en même temps. De cette manière l'étudiant peut facilement accéder au contenu cognitif des unités.

En ce qui concerne la grammaire et les exercices, si dans les manuels traditionnels roumains il y avait 5-6 pages dédiées à la grammaire et environ 10 pages dédiées aux exercices, **AutoDidact** réduit ces éléments dans les unités du manuel. Les informations exhaustives sur la

grammaire et les différents types d'exercices, si importants dans l'apprentissage des langues étrangères, ont été regroupés, la première dans un chapitre spécialement dédié, l'autre dans un volume auxiliaire.

La structure réduite de la *grammaire* et des *exercices* dans le manuel est la suivante :

Grammaire	Exercices
A. Le verbe être *Verbul* a fi **B. Pronom de politesse** *Pronumele de politeţe* *je suis, tu es, il/ elle/ on est, nous sommes, vous êtes, ils/ elles sont*	**Lecture** 🕮 **Exercices à choix multiples** ☒ **Dictée** ↬↩ **Lexique** ✍ **Prononciation** 🗣

Même si l'information est limitée au strict nécessaire, pour plus d'information l'étudiant peut s'informer davantage sur un problème de grammaire suivant les numéros qui renvoient aux sections afférentes de la grammaire.

Le *cahier des exercices* est seulement un élément auxiliaire : il a une structure similaire à celle du manuel. Les exercices renforcent le matériel linguistique acquis dans une unité du manuel. Ainsi, pour le niveau **A1** du **cahier des exercices** on peut observer les mêmes titres des unités :

U0 - La France
U1 - Premier contact
U2 - L'identité
U3 - L'hôtel
U4 - Lieux publics
U5 - À la poste
U6 - L'argent
U7 - Le calendrier, le temps, l'agenda
U8 - L'identité: Le CV
U9 - Transports
U10 - Faire des achats

La dimension multimédia d'**AutoDidact** offre une meilleure réception de l'information linguistique. Chaque unité est complétée par un support audio.

Page web

La page web du projet **AutoDidact** est hébergée par l'Université « Babeș-Bolyai » et peut être visitée à l'adresse URL : http://granturi.ubbcluj.ro/autodidact/. Elle présente la structure du projet : les objectifs, l'équipe, modalités de contact et les matériaux didactiques accessibles en ligne.

Sur le point d'être finalisé, le projet n'a pas encore tous les matériaux didactiques publiés sur Internet. À présent, de tous les manuels de langues, le mieux représenté est le roumain, dont les modules des premiers niveaux (**A1** et **A2-B1**) sont complètement accessibles en ligne (*manuels, grammaire* et *cahiers des exercices*), tant en format texte qu'en format audio. La motivation pour commencer avec le roumain est justifiée par le manque des ressources conformes au CECR et par l'intérêt international montré par des personnes qui voulaient apprendre le roumain. Dans cette situation, on a accordé une attention spéciale vers la langue nationale, qui donne priorité aux matériaux dédiés à l'enseignement du roumain.

Les autres matériaux didactiques sont partiellement accessibles en ligne mais, comme ils sont en cours de développement, la page web sera actualisée progressivement, jusqu'à présenter la version complète et définitive des cinq langues impliquées dans le projet.

Les matériaux accessibles à l'heure actuelle sont les suivants :

a. **manuels** niveau **A1** : anglais, français, allemand, russe
b. **manuels** niveau **A2-B1** : anglais, français, allemand, russe
c. **exercices** niveau **A1** : français, allemand
d. **lexique** niveau **A1** : anglais, français, allemand
e. **clé des exercices** niveau **A1** : anglais
f. **grammaire** : allemand

Pour le moment, tous ces matériaux se trouvent seulement en format texte, le format audio est encore en cours de réalisation.

Diffusion des résultats du projet

Les matériaux didactiques ont été conçus de manière à qu'ils s'adaptent aux principes modernes de l'enseignement des langues. Ce qui caractérise les instruments d'apprentissage actuels est l'interactivité, l'accessibilité et le support multimédia. Respectant ces principes, **AutoDidact** se caractérise par une riche variété de formats en vue de la diffusion des résultats du projet. Cette diversité assure non seulement une bonne diffusion des matériaux didactiques mais facilite aussi l'apprentissage en rendant l'apprenant indépendant de la présence du professeur.

Le plus important est sans doute le format imprimé. Il s'agit du format traditionnel utilisé dans les classes des langues, un format qui, dans le projet **AutoDidact** a été pensé pour les bibliothèques universitaires et les centres d'enseignement des langues. Malheureusement ce format présente certaines limitations qui empêchent avoir les meilleurs résultats, car il est difficile d'apprendre une langue étrangère utilisant seulement le support offert par le texte écrit. Une autre objection en vue de la diffusion du projet est celle du tirage limité et de l'impossibilité d'obtenir facilement des exemplaires suffisants d'un certain manuel.

Afin de couvrir les carences du manuel imprimé et d'offrir un matériel didactique complet, **AutoDidact** a introduit un format complémentaire : le format audio. Des fichiers audio en format électronique (sur un CD-ROM) accompagnent le format imprimé des manuels pour assurer une formation complète.

Pour répondre à la seconde limitation mentionnée, celle de la difficulté d'obtenir accès à l'information facilement et sans se préoccuper du tirage d'un manuel, le projet offre la page web présentée ci-dessus. De cette manière les auteurs s'assurent que la diffusion du support des cours

se fait sans obstacles et que la réception des matériaux est possible pour toutes les catégories intéressées (étudiants, professionnels, grand public).

Conclusions

AutoDidact est un premier projet qui, sous la pression des changements intervenus dans l'enseignement européen, a remis en question les ressources et les méthodes d'enseigner dans les classes de langues étrangères en Roumanie. Suivant son exemple, plusieurs initiatives de réformer ce système ont commencé à fournir ce qu'on peut nommer les bases d'une infrastructure si nécessaire dans un pays récemment intégré dans l'UE.

Les points forts du didacticiel, la diversité linguistique et l'accès libre le convertiront, sans doute, en peu de temps, en un instrument essentiel pour l'enseignement du roumain langue étrangère, en particulier dans les universités étrangères où cette langue est discipline d'étude.

En ce qui concerne l'enseignement des langues étrangères en Roumanie, le système présente l'avantage de répondre aux nécessités de formation à plusieurs niveaux, tant en ce qui concerne l'enseignement général de langues que l'enseignement spécialisé.

Bibliographie :

"The Charter Of Fundamental Rights Of The Union", in *Official Journal of the European Union*, 2004 http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/en/oj/2004/c_310/c_31020041216en00410054.pdf (la date de la dernière visualisation 02.06.2009).

AutoDidact – page web du projet: http://granturi.ubbcluj.ro/autodidact/ (dernière visualisation le 02.06.2009).

Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer, http://www.coe.int/T/DG4/Portfolio?L=F&M=/documents_intro/Guide-pour-les-utilisateurs.html (dernière visualisation le 02.06.2009).

Cadre européen commun de référence pour les langues, http://www.coe.int/T/DG4/Portfolio/documents/cadrecommun.pdf (dernière visualisation le 02.06.2009).

Järvinen, Heini-Marja :"The Common European Framework in teaching writing" http://www.coe.int/T/DG4/Portfolio/documents/Heini-Marja%20Jarvinen2004.pdf (dernière visualisation le 02.06.2009).

Page web de la Comission Européenne, Multilinguisme : http://ec.europa.eu/commission_barroso/orban/index_fr.htm (dernière visualisation le 02.06.2009).

Pop, Liana (2003): *Româna cu sau fără profesor*. Cluj: Editura Echinox. ISBN: 973-8298-29-6.

Pop, Liana et al (2008): Româna A1-B1, Cluj: Ed. Echinox.

Résolution sur le Portfolio européen des langues, http://www.coe.int/T/DG4/Portfolio/documents/R%C3%A9solutionPEL.doc (dernière visualisation le 02.06.2009)

Université « Babeş-Bolyai », Cluj-Napoca, www.ubbcluj.ro (dernière visualisation le 02.06.2009)

STUDII LITERARE ȘI CULTURALE

ÎNCEPUTURILE TEORETIZĂRII IDEII DE LITERATURĂ: PLATON – O PRIVIRE SCEPTICĂ ARUNCATĂ „POEZIEI”[1]

Dumitru Tucan
(Universitatea de Vest din Timişoara)
dumitru.tucan@e-uvt.ro

The Beginnings of the Theoretical Perspective on Literature: Plato – a Skeptical View on “Poetry”
Aristotle’s *Poetics* is widely considered the starting point for the literary theory in Western culture. But Aristotle’s work is, nevertheless, preceded by a vast literary practice and a corpus of theoretical views about poetry that represent the basis of the way Western culture shaped the idea of literature. One of the most important moments in the historical evolution of the critical reflection on literature is Plato’s philosophy. This study analyzes Plato’s critical and theoretical views on poetry (extracted from The *Apology of Socrates*, *Ion* and *The Republic*) in connection with an analysis of the cultural role of poetry in the epoch: the argument is that Plato’s negative perspective on poetry is a denial of its traditional function as a repository of “popular wisdom”. Plato’s contrast between poetry (*doxa*) and philosophy (truth) represents in fact the birth of an analytical and critical perspective on poetry.

Keywords: *Literary Theory, Poetry / Literature, Ancient Greek Poetry, Plato on poetry,* The Republic (Politeia - Πολιτεία)

O discuţie despre primele teoretizări ale ideii de literatură / poezie[2] în cultura occidentală este în mod necesar legată de numele filosofului grec Aristotel, cel care în *Poetica* (c. 335 î. d. Cr.) construieşte în maniera didactică specifică tuturor scrierilor sale filosofice primul tratat cu alură sistematică despre ceea ce noi acum denumim literatură. Dar a invoca numele lui Aristotel ca nume fondator în ampla istorie a ideii de literatură în cultura occidentală nu înseamnă să ignorăm o consistentă tradiţie a practicii poetice şi a referirilor la natura şi semnificaţiile „literaturii” pe care filosoful o reconstruieşte în manieră teoretică în *Poetica*.

1. Mit, poezie, cultură. Practica poetică pre-aristotelică, mai ales în formulele sale timpurii, este prezentată adesea de exegeţi ca un îndelungat proces de desprindere a unor categorii formale cu dublă funcţie, estetică şi socio-culturală, din formulele mitice, reluate ritual, ale unei istorii arhaice. De exemplu, Gregory Nagy (2008: 1-4), în încercarea de a oferi un cadru cultural al ideilor poetice aşa cum sunt ele exprimate în acele puţine pasaje în care poeţii timpurii ai Greciei Antice vorbesc despre ei înşişi şi despre poezia lor, porneşte în analiza sa de la o definiţie de natură antropologică a mitului, care combină pulsiunile ontologice ale acestuia (afirmarea unei realităţi esenţiale, a originilor, a fundamentelor) cu cele cultural identitare (afirmarea este făcută de un grup social) şi cu cele estetice (forma particulară şi particularizatoare în care sunt organizate discursiv toate acestea). Rezultatul acestei realităţi rituale a mitului este marcarea[3] unei opoziţii între cântec şi vorbirea obişnuită care se va materializa în melodie, ritm şi izosilabisme sau alte tipuri de paralelisme formale stilizate şi care va genera categoriile formale ale poeziei antice greceşti timpurii: hexametrul dactilic (epica şi imnurile homerice,

[1] O versiune în limba engleză a acestui studiu a fost publicată în „Procedia - Social and Behavioral Sciences”, Volume 71, 2013, 168–175.

[2] Un lucru trebuie subliniat încă de la începutul discuţiei: ceea ce denumim noi acum literatură va fi denumit cu noţiunea atotcuprinzătoare de *poezie* (*poesis*) vreme de peste două milenii (până în epoca romantică), termenul având caracteristicile proteice ale ideii de facere, creaţie, meşteşug artistic etc.

[3] Referinţa teoretică a lui Nagy este R. Jakobson, “Signe zero”, în *Selected Writings*, II, The Hague, Mouton, 1971, p. 211-219 (disocierea dintre “marked speech” şi “unmarked speech”).

învăţătura hesiodică), distihul elegiac (Arhiloh, Callinos etc.) sau trimetrul iambic (Arhiloh, din nou, dar şi tragedia şi comedia din Attica secolului al V-lea) (Nagy 2008: 5).

Mit – reluare rituală – marcare formală – formulă ritmică (eufonie) – paralelism formal (vers) – cântec – poezie: iată conexiunile diacronice pe care le putem intui în conturarea unei practici a „poeziei" în antichitatea timpurie, conexiuni ale căror elemente le vom putea regăsi rezidual în semantica noţiunii de poezie / literatură în mai toate epocile. Dacă marcarea formei poetice se face prin particularităţi de tip eufonic, în ceea ce priveşte „conţinutul" legătura cu formula mitică este ea însăşi evidentă: „[...] cântecul, ca şi poezia se pot autodenumi *kleos*. Toată literatura greacă [...] îşi găseşte originea în *kleos*, adică în actul de a preamări fapte măreţe" (Nagy 2008: 9). *Kleos* înseamnă faimă şi glorie, dar mai ales faimă oferită prin intermediul poeziei, creaţiei în general (*ibid*.: 8). Poezia este aşadar un mediu care face posibilă memoria esenţială a unei culturi, momentele sale fondatoare, eroii săi, imaginile sale mobilizatoare sau modelele sale de acţiune. Funcţia poeziei este aceea de a relua proteic modelele active ale tradiţiei, aceea de a da formă reperelor esenţiale ale unei identităţi în mişcare, ale unui prezent care se oglindeşte organic în trecut.

Acest lucru este cu atât mai evident cu cât trebuie să ţinem seama de cea de-a treia dimensiune a poeziei antice timpurii, aceea a relaţiei cu publicul. Caracteristică creaţiei greceşti timpurii îi este propensiunea publică şi performativă (cântecul, recitarea, spectacolul). Reprezentată spectacular, cântată sau recitată de aezi (*aoidoi*), poezia se reclamă de la o tradiţie a participării la formele publice de interacţiune culturală moştenite de la dimensiunea rituală arhaică a mitului. Înainte de a fi fixate prin scriere (sec. VI, î.d.Ch.) marile monumente fondatoare ale literaturii antice greceşti (în prim plan aflându-se epopeile homerice) au circulat într-o formă orală, adaptându-se diverselor tradiţii locale. Fixarea prin scriere, într-o epocă de prestigiu cultural al Atenei, a diverselor variaţii ale eposului homeric, dar şi a diverselor reluări mitologice, a fost rezultatul unei din ce în ce mai dezvoltate conştiinţe a unităţii tradiţiei greceşti. Fenomenul, cunoscut sub numele de pan-elenism, a fost unul dintre cele mai importante impulsuri pentru dezvoltarea unei culturi critice care a desprins ireversibil expresia poetică de mit (sau de reactualizarea locală a unei tradiţii mitice) şi a legat noţiunea de poezie de o dimensiune universală (bineînţeles, o universalitate pan-elenică). Se poate observa încă din *Teogonia* lui Hesiod o dorinţă de a depăşi bogatele tradiţii locale (cf. Nagy 2008: 30-33[1]) care au destabilizat, prin formule relativizante, însăşi caracteristica de adevăr a mitului. Fenomenul pan-elenizării a dat naştere unei atitudini critice preocupate de adevărul (*aletheia*) miturilor care se va intersecta cu atitudinea problematizatoare a filosofiei încă din timpurile presocratice (sec. VI î. de Cr. – cf. Pippidi 2003: 27-29). Domeniul adevărului va deveni o dimensiune disputată polemic de filozofie şi poezie (cf. Habib 2005: 15), dimensiune care se va putea observa mai ales în atitudinea lui Platon despre poezie (*Ion*, *Republica*).

Filtrul pan-elenic va avea o importanţă majoră în configurarea unui canon textual al tradiţiei poetice arhaice greceşti orale, legând pentru totdeauna ideea de literatură de cea de scriere. Încă nu foarte evidentă în Grecia Clasică (sec. V – IV, î. de Ch.), unde predomină „ritualul stilizat al tragediei greceşti" (Nagy 2008: 47) ca reluare spectaculară (performativă) a punctelor de referinţă ale mitologiei pan-elenice, dimensiunea scriptică va deveni atât un filtru necesar prezervării unei memorii culturale ale cărei rădăcini se pierd în negura timpului, cât şi o modalitate de a o înscrie ulterior ca element formator pentru viitorul culturii europene:

> „Evoluţia a ceea ce noi denumim Clasicitate – în acelaşi timp concept şi realitate – n-a fost nimic altceva decât o extensie a unei pan-elenizări organice a tradiţiilor orale. Cu alte cuvinte evoluţia canoanelor greceşti arhaice în ceea ce priveşte atât cântecul cât şi poezia nu trebuie atribuite în primul rând scrisului. Însă odată adoptat, scrisul va deveni esenţial pentru păstrarea acestor

[1] „din punctul de vedere al unui rapsod călător, care era expus la variante ale mitului în varii comunităţi, conceptul de mit se destabilizează (Nagy 2008: 30)"; „poezia pan-elenică a lui Hesiod depăşeşte bogatele tradiţii locale (*ibid*.: 33)".

canoane odată ce tradiţiile performative se vor perima. Se poate argumenta faptul că tradiţiile performative ale clasicilor, ca o extensie a pan-elenizării tradiţiilor orale în poezie şi cântec, au fost păstrate în contextul social al ceea ce grecii numeau paideia, educaţie" (*Ibid*.: 73).

Una dintre dimensiunile importante generate în procesul de canonizare culturală a tradiţiei arhaice a poeziei greceşti este integrarea acesteia într-un corpus educaţional în acelaşi timp public (prin dimensiunea performativă originară) şi potenţial privat (prin dimensiunea scriptică). Această dimensiune educaţională regrupează activ toate caracteristicile formatoare ale ideii de poezie (vorbirea frumoasă, creativitate formală, adevăr mitico-religios, raportarea la modelele esenţiale ale tradiţiei). „Poezia", prin relevanţa sa educaţională, se va constitui ca „realitate" centrală a culturii antice, impunând respect şi reclamând, prin apelul la imagini substanţiale ale tradiţiei, un prestigiu demn de urmat. Poezia este, în epoca înfloririi filozofiei – cea care îi va conferi primele sistematizări şi definiţii prin Platon şi Aristotel, vocea autorizată şi autoritară a tradiţiei, „voce" demnă de a fi reluată într-un prezent care se reconstruieşte succesiv prin apelul la aceasta.

2. Platon despre poezie. Din punctul de vedere al unei analize istorice a definiţiilor „poeziei" / literaturii numele lui Platon este acela al unui fondator al reflecţiei „teoretice" despre „poezie", mai ales dacă ţinem cont de faptul că o bună parte a pronunţărilor sale pot fi regăsite în tratatul sistematic despre poezie al elevului său, Aristotel[1].

Dialogurile platoniciene conţin importante comentarii despre poezie, arătând o preocupare specială a filosofului care e, bineînţeles, determinată de rolul extrem de important pe care practica poetică îl are în cultura epocii. Această preocupare se va materializa discursiv într-o tonalitate critică ce modulează semnificativ fiecare dintre afirmaţiile despre poezie ale filosofului. Pentru că fiecare dintre judecăţile substanţiale ale scrierilor platoniciene care au legătură cu poezia, mai ales cele ale „eroului" incontestabil al acestora - Socrate, sunt tot atâtea priviri critice asupra fenomenului şi a rolului său cultural, conduse cu ochi sceptic şi ironic de un slujitor al filosofiei.

Trei sunt scrierile lui Platon care conţin elemente explicite ale acestui vocabular de coloratură sceptică referitor la natura şi relevanţa culturală a poeziei. În *Apărarea lui Socrate*, de pildă, este denunţată direct, prin glasul lui Socrate, pretenţia de înţelepciune a poeţilor, afirmând că natura poeziei este inspiraţia şi nu înţelepciunea (căutarea adevărului):

„nu din înţelepciune fac [poeţii] ceea ce fac, ci printr-o înzestrare firească şi sub puterea inspiraţiei, întocmai ca profeţii şi tâlcuitorii de oracole; căci şi aceştia spun multe lucruri frumoase, dar de fapt nu ştiu nimic din ce spun (22 b-d)[2].

O dimensiune similară putem găsi în *Ion*, scriere de tinereţe ca şi *Apărarea lui Socrate*, acolo unde în cadrele unui dialog între Socrate şi rapsodul Ion din Chios se întrezăreşte aceeaşi definiţie a poeziei: „poetul e o făptură uşoară, înaripată şi sacră, în stare să creeze ceva doar după ce-l pătrunde harul divin şi îşi iese din sine, părăsit de judecată."(534 b[3]). Această definiţie a naturii poeziei, aflată în centrul scurtului dialog, devine prilejul unei teorii a difuziei „magnetice" a poeziei (533 d-e[4]): Muza „umple" pe poeţi de „har divin", prin mijlocirea acestora „harul divin" ajunge şi la alţii (rapsozi întâi şi spectatori în cele din urmă). „Creatorul" (poetul), rapsodul şi spectatorul sunt verigile unui „lanţ foarte lung" care denaturează mesajul „divin" în

[1] Pentru o analiză a relaţiilor *Poeticii* aristotelice cu viziunea despre poezie a lui Platon a se vedea D. M. Pipiddi (2003: 71-83).

[2] Platon, *Apărarea lui Socrate*, în Platon, *Opere*, vol. I, ediţie îngrijită de Petru Creţia şi Constantin Noica, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975.

[3] Platon, *Ion* [sau *Despre Iliada*, dialog pirastic], traducere de Dan Sluşanschi şi Petru Creţia, în *Opere*, vol. II, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 140.

[4] *Ibid*., p. 140-141.

capriciile interpretărilor (reluărilor, formelor) succesive. Se întrezăreşte aici problematica adevărului şi, implicit, separarea dintre filozofie (domeniul adevărului şi al judecăţii) şi poezie (îndepărtare de adevăr, nebunie). Acest lucru se poate observa din tonalitatea ironică, ba pe alocuri tăioasă, a lui Socrate, din figura caricaturală pe care o face rapsodul de-a lungul întregului dialog şi din vocabularul antitetic căruia îi dă glas Socrate:

> „ION: Da, Socrate, jur pe Zeus că da, căci tare-mi place să v-ascult pe voi, cei învăţaţi.
> SOCRATE: Aş vrea să fiu cu adevărat un învăţat, cum zici tu, Ion, dar învăţaţi sunteţi doar voi, rapsozii şi actorii, şi cei ale căror poeme le declamaţi, în timp ce eu mă *mărginesc să spun doar adevărul, atât cât stă în putinţa unui om de rând* [s.m.]" (532 d[1]).

Frânturile de vocabular antitetic şi tonalitatea sarcastică a celor două dialoguri discutate mai sus se vor transforma într-un adevărat rechizitoriu împotriva poeziei în *Republica*, dialogul în care problematica „poeziei" este reluată de o manieră abundentă.

Republica este mai degrabă un proiect pedagogic şi politic. Temele sale esenţiale sunt „cetatea ideală" şi, potrivit lui C. Noica (1986: 10), omul ideal: „omul suveranităţii morale şi de cunoaştere". Cetatea ideală şi omul ideal nu pot fi concepuţi fără un ţel ideal care pentru Platon nu poate fi decât cunoaşterea adevărului. Abundă în *Republica* contextele în care se poate observa alăturarea antitetică între „poezie" şi „adevăr" (gândirea filosofică, am spune noi), contexte în care registrul ironic în care sunt invocate numele „poeţilor" şi presupusele adevăruri ale „poeziei"[2] plasează un semn dubitativ asupra celei din urmă.

Analiza cetăţii ideale, începută undeva în Cartea a II-a (368 d), continuată până la sfârşitul Cărţii a III-a şi având în centrul preocupărilor problematica educaţiei „paznicilor" cetăţii ideale conţin numeroase referiri la „poezie" şi citate din poeţii tradiţiei, în special din Homer. Aici, în cartea a III-a, se poate observa o implicită referire definitorie la ceea ce înseamnă „poezie".

Contrar opiniei comune despre atitudinea lui Platon faţă de poeţi, aceştia îşi au un loc în cetate, deşi rolul lor nu este unul necesar:

> „Să o umplem [cetatea ideală] cu omenirea aceea numeroasă, care nu-şi află locul în cetăţi pentru satisfacerea necesarului — cum sunt toţi cei care vânează şi toţi artiştii imitatori — mulţi dintre aceştia imită cu ajutorul formelor şi al culorilor, alţii cu ajutorul muzicii. Apoi vin poeţii şi slujitorii acestora, rapsozii, actorii, choreuţii, antreprenorii de teatru, meşteşugarii feluritelor obiecte de lux, între altele şi cele care fac podoaba femeii." (373 b, *ed. cit.*, p. 140)

În prima parte a *Republicii* atitudinea lui Platon despre poezie este ambivalentă. Artele sunt considerate a fi, aşadar, meşteşuguri secundare care trebuie să se conformeze unui scop. În expunerea socratică se spune explicit că acestea trebuie supuse unor limitări care să le facă utile procesului educaţional în interiorul „cetăţii", în special pentru educaţia „paznicilor". Aceştia trebuie să aibă „o fire filosofică şi iubitoare de învăţătură" (376 c, p. 145) care poate fi modelată cu ajutorul „artei muzelor" (376 e, p. 145), incluzând aici şi „vorbele", mai precis „mitul", prezent în educaţia omului încă din copilărie (376 e - 377a, p. 146). Dar mitul, în concepţia platoniciană, este un amestec de minciună şi adevăr: „mitul, general vorbind, este o minciună, dar există în el şi lucruri adevărate" (377a, p. 146). Odată formulate aceste premise, este descrisă nevoia de selectare a ceea ce trebuie spus prin artele poetice[3]. Exemplele referitoare la Homer şi Hesiod, monumentele fondatoare ale culturii greceşti, arată faptul că o bună parte a tradiţiei poetice a culturii greceşti este acuzată de impietate faţă de zei, impietate echivalată cu minciuna

[1] *Ibid*., p. 138.

[2] Cf. Platon, *Republica* (*Opere*, vol. V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note şi anexă de Andrei Cornea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986), Cartea I, 331 d, 331 e, 332 a-c; aici, de exemplu, este invocat ironic numele lui Simonides despre care se spune că „vorbeşte în enigme ca un poet" (332 c, p. 87).

[3] „se cade ca întemeietorii [cetăţii ideale] să ştie canoanele miturilor, pe care poeţii trebuie să le folosească (381 d, p. 153).

(381 d, p. 153) şi cauzată de maniera antropomorfă în care este înfăţişată firea şi comportamentului zeilor, care nu poate fi justificată nici măcar alegoric („tâlcul adânc”):

> „înlănţuirea Herei, înfăptuită de către fiul ei, zvârlirea lui Hefaistos de către tată, atunci când primul voia să-şi apere mama lovită, luptele zeilor, câte le-a istorisit Homer – toate acestea nu trebuie îngăduite în cetate, fie că au, fie că n-au vreun tâlc adânc” (378 d, p. 148).

Poezia devine aşadar, prin chiar tradiţia sa monumentală, un model negativ pentru cei care preţuiesc adevărul (389 b, p. 160)[1]:

> „asemenea vorbe [ca cele pline de impietate] sunt vătămătoare pentru cine le ascultă: căci oricine îşi va găsi sieşi iertare pentru purtarea sa rea, încredinţat fiind că aidoma au făcut şi fac şi cei care: Sămânţă apropiată sunt din zei […] (Eschil, *Niobe*) (391 e, p. 164).

Opiniile cele mai răspândite privitoare atât la o definiţie a poeziei, cât şi la atitudinea negativă a lui Platon faţă de aceasta au fost extrase cu precădere din părţile Cărţii a III-a a *Republicii* în care Platon trece de la o analiză a *logosului* (conţinutul poeziei) la o analiză a *lexisului* (a formei de expresie a acesteia). Aici Platon dă o definiţie de lucru a poeziei, în esenţă una reprezentaţionistă sau „mimetică” într-un sens extrem de larg: „oare nu toate câte le spun povestitorii şi poeţii reprezintă o istorisire a unor fapte trecute, prezente sau viitoare?” (392 d, p. 165). Tot aici filosoful procedează la o separare generică a formelor poeziei care va deveni ulterior, în *Poetica* lui Aristotel (cf. infra), model pentru o teorie a genurilor:

> „Dar nu izbutesc ei să facă aşa ceva folosind, fie istorisirea simplă, fie imitaţia, fie pe amândouă?” (392 d, p. 165); „[...] în poezie şi în povestirile mitologice există un /tip de istorisire/ întemeiat întru totul pe imitaţie – aceasta este, cum spui, tragedia şi comedia; există apoi un tip întemeiat pe expunerea făcută de către poetul însuşi – vei găsi acest tip cel mai bine /reprezentat/ în ditirambi; şi, în sfârşit, mai este un tip bazat pe ambele feluri, pe care îl afli atât în poezia epică cât şi în multe alte locuri [...]” (394 b-c, p. 167).

Această separare „generică” este pretextul unor viitoare afirmaţii despre natura problematică a poeziei în raportarea sa la adevăr şi contextul în care este pronunţată pentru prima oară celebra sentinţă de alungare a poeziei din cetatea ideală, sentinţă care va fi detaliată ulterior (în Cartea a X-a):

> „Dacă, prin urmare, ne-ar sosi în cetate vreun bărbat în stare, prin iscusinţa sa, să se preschimbe în toate felurile şi să imite toate lucrurile şi dacă ar voi să ne arate creaţiile sale, noi am îngenunchea dinaintea lui ca dinaintea unui om divin, minunat şi plăcut, dar i-am spune că un atare bărbat nu-şi află locul în cetatea noastră, nici nu-i este îngăduit să sosească aici.” (398 a, p. 172).

Imitatorii trebuie alungaţi, aşadar, din cetate. Ironia este evidentă: dimensiunea reprezentaţionistă a noţiunii de „mimesis” devine treptat, de-a lungul dialogului platonician, o dimensiune „mecanicistă”, în sensul în care reprezentarea, implicând o apropiere mai mare sau mai mică de adevăr, este înlocuită aici cu „imitarea” formală, reproductibilă la infinit, iluzionistă, inacceptabilă din punctul de vedere al celui care trebuie să caute adevărul. Această devenire mecanicistă a noţiunii de mimesis va putea fi observată de-a lungul pronunţărilor gnoseologice ale dialogului, ale căror argumente vor face apel la un set de imagini alegorice destul de transparente.

[1] E adevărat că, în *Republica*, „preţuirea adevărului” nu exclude folosire minciunii ca „leac” întru folosul oamenilor sau al cetăţii: „Se cuvine, deci, ca doar cârmuitorul cetăţii să mintă, fie pe duşmani, fie pe cetăţeni, având în vedere folosul cetăţii; tuturor celorlalţi însă nu li se dă voie să mintă” (389 b-c, p. 160).

Rechizitoriul platonician împotriva poeziei (şi în special împotriva poeziei imitative) nu poate fi înţeles fără recursul la fragmentele de teorie a cunoaşterii dezvoltate în *Republica*, în special la celebrul „mit al peşterii" din Cartea a VII-a (514 a – 521 c, p. 312-321). Imaginea unor prizonieri înlănţuiţi în peşteră, pentru care realitatea şi „adevărul" nu sunt nimic altceva decât umbrele proiectate pe un perete, este imaginea limitărilor gnoseologice ale omului înşelat de simţurile sale, dublată de o imagine a nevoii de depăşire a acestor limitări pentru cunoaşterea binelui şi adevărului:

> „[...] în domeniul inteligibilului, mai presus de toate este ideea Binelui, că ea este anevoie de văzut, dar că, odată văzută, ea trebuie concepută ca fiind pricina pentru tot ce-i drept şi frumos; ea zămisleşte în domeniul vizibilul lumina şi pe domnul acesteia, iar în domeniul inteligibil, chiar ea domneşte, producând adevăr şi intelect; şi iarăşi cred că cel ce voieşte să facă ceva cugetat în viaţa privată sau în cea publică, trebuie s-o contemple" (517b – 517 c, p. 316).

Aceste pronunţări gnoseologice funcţionează ca argumente pentru reluarea, în finalul dialogului (Cartea a X-a), a atitudinii critice faţă de poezie, mai ales „în partea ei imitativă" (595 a, p. 411): „din ea [i.e. arta poetică] nu este acceptată în cetate partea ei imitativă". Poetul imitator (creatorul de tragedie îndeobşte) este descris ca un ventriloc ce vehiculează, prin iluzia imitaţiei, imagini false şi „aparenţe" (596 e, p. 413). În acest context Platon foloseşte, e adevărat că în manieră negativă, una dintre metaforele definitorii ale poeziei care vor face carieră până în contemporaneitate, metafora oglinzii:

> „- [...] se poate produce repede şi în multe feluri, dar cel mai repede este dacă vrei să iei o oglindă şi să o porţi pretutindeni. Vei face repede soarele şi ceea ce e în cer, pământul, te vei face repede şi pe tine, ca şi celelalte animale, lucrurile, plantele şi tot ceea ce spuneam adineauri.
> - Da, - zise – dar acestea sunt aparente, nu există în realitate!
> - Perfect, am spus eu – pui degetul pe rană. Cred că şi pictorul este meşterul unor astfel de /obiecte/ aparente." (596 d-e, p. 412-413)

La fel ca pictura, poezia - joc al aparenţelor - se îndepărtează de adevăr, de „firea lucrurilor"[1], nefiind altceva decât o imitaţie de gradul al doilea al adevărului ideilor[2]. De aceea, spune Platon prin vocea lui Socrate, e falsă pretenţia poeţilor tragici, dar şi a eroului fondator al poeziei – Homer – de a pătrunde în firea lucrurilor:

> „[...] trebuie cercetată şi tragedia, dar şi părintele ei Homer[3], de vreme ce îi auzim pe unii spunând că aceştia, poeţii, cunosc toate meseriile, tot ceea ce priveşte virtuţile şi viciile omeneşti, precum şi tot ceea ce e în legătură cu zeii"(598 d-e, p. 416).

Trebuie remarcată în acest context ambiguitatea referirilor când la poeţii tragici când la poeţi şi poezie în general. E adevărat că diatribele platoniciene se îndreaptă în mod explicit împotriva poeziei imitative (împotriva tragediei, în primul rând), însă această ambiguitate arată faptul că filosoful aruncă o privire critică întregului fenomen. Finalul dialogului e ca o sentinţă fără drept de apel: poezia trebuie alungată din cetate, raţiunea silind la acest lucru (607 b, p. 427).

---

[1] A se vedea, în acelaşi context, „teoria celor trei paturi": există, pe de-o parte, patul din firea lucrurilor (făcut de zeu), pe de altă parte patul făcut de dulgher, iar în ultimul rând patul imitat de poet (596 e-598a, p. 413-415).

[2] Pictorul şi poetul sunt imitatori „ai celei de-a treia generaţii, pornind de la fire" (597 e, p. 414).

[3] Anterior (595 b –c, p. 411) Homer fusese văzut drept „întâiul dascăl şi diriguitor al tuturor [...] poeţilor tragici"

3. Poezie – doxa – adevăr. Percepţia negativă a lui Platon în privinţa poeziei este de fapt circumscrisă unor elemente de natură filosofică din care decurg atât o definiţie a fenomenului, cât şi o atitudine practică faţă de aceasta. Privite în ansamblu, afirmaţiile lui Platon se configurează mai degrabă ca o hermeneutică a fenomenului poetic condusă cu instrumentele discursului filosofic.

Fără îndoială că elementul cel mai important al viziunii filosofului despre poezie este definirea acesteia drept „imitaţie" (*mimesis*). Cuvântul, care poate fi urmărit în cultura greacă veche începând din secolul V î. d. Ch., este rar folosit înaintea lui Platon şi derivă din rădăcina *mimos* care desemna atât o persoana care imită, cât şi un anumit gen de reprezentare spectaculară bazată pe imitare (cf. Potolsky 2006: 16). Semnificaţiile sale sunt multiple, mergând de la descrierea unor asemănări sau echivalenţe între fenomene, până la ideea de imitare a unor modele comportamentale sau morale, ori corespondenţa metafizică între lumea reală şi reprezentările sale ideale (Halliwell 2002: 15). Aşa cum am văzut mai sus, Platon conferă acestui cuvânt sensul de *reprezentare*, variaţiile inerente fiind datorate diverselor forme sau mijloace ale reprezentării. Circumscrierea critică a noţiunii de *mimesis* aşa cum am observat-o în *Republica* este asimilabilă, aşa cum remarcă Jean-Pierre Vernant (1991: 153-155), unei teorii deja moderne a imaginii cu implicaţii majore în definirea ulterioară a poeziei (literaturii) ca artă reprezentaţionistă. Preocuparea pentru adevăr a lui Platon explică atât perspectiva negativă asupra poeziei definită ca „imitare", cât şi exigenţele morale ale filosofului în ceea ce o priveşte, exigenţe ale cărei consecinţe ultime vor fi afirmaţiile de excludere a poeziei din cetatea ideală. A descoperi adevărul înseamnă, pentru Platon, a te lăsa călăuzit de raţiune prin labirintul imaginilor înşelătoare care „dezlănţuie pasiuni şi extrage ce e mai rău din suflet" (*Republica,* 606 d, ed. cit., p. 426). Imaginile sunt cu atât mai înşelătoare cu cât prestigiul şi autoritatea acestora sunt dominatoare. Putem observa în epocă, odată cu majoritatea exegeţilor epocii lui Platon, un adevărat monopol al poeziei asupra vieţii culturale (de ex. Havelock 1963: 36; Flacelière 1970: 82-85). Faptul e explicabil: înainte de secolul V î. d. Ch. memoria culturii greceşti este însăşi poezia, mai ales prin epopeile homerice, care reprezintă nu numai istoria, mitul şi modelul cultural, ci şi un depozit de înţelepciune populară accesibil odată cu fiecare reluare. Nu de puţine ori Platon, repudiind pretenţia de înţelepciune a poeţilor, o face cu conştiinţa faptului că trebuie căutat dincolo de obişnuinţele tradiţiei (*doxa*) vehiculate de imaginile înşelătoare („umbrele") ale poeziei. Socrate, eroul dialogurilor platoniciene, prin ironia sa activă, plasează dubiul asupra a ceea ce înseamnă *doxa*, dar şi asupra a ceea ce înseamnă mecanism al perpetuării acesteia. Unul dintre aceste importante mecanisme este poezia, mai ales în formele sale publice şi spectaculare. Aversiunea lui Platon în ceea ce priveşte mai ales partea „imitativă" a poeziei (i.e. tragedia), este cauzată de caracterul preponderent teatral, public al „literaturii" epocii (Ferrari 2008: 92-93) şi de capacitatea acesteia de a vehicula emoţii şi pasiuni ce împiedică supleţea gândirii raţionale în drumul său spre aflarea adevărului de dincolo de aparenţe:

> „[...] poetul imitator [...] produce, în particular, în sufletul individual, o orânduire rea, făcând pe plac părţii iraţionale a aceluia, parte ce nu distinge nici marele, nici mai micul, ci socoteşte aceleaşi lucruri când mari, când mici – trezind iluzii, aflându-se foarte departe de adevăr." (*Republica,* 605 c, p. 425)

Robert Flacelière, în analiza sa asupra influenţei epopeilor homerice asupra literaturii Greciei antice, remarcă faptul că epopeile homerice au dominat în primul rând spaţiul educaţional antic (Flacelière 1970: 85). Într-adevăr, copilul grec învaţă să scrie şi să citească, îşi exersează memoria sau învaţă reperele propriei identităţi citindu-l pe Homer. E perfect explicabil de ce „majoritatea autorilor vechi au citat pe Homer ca «autoritate supremă», în felul în care va fi citată în secolele creştine Sfânta Scriptură, drept cartea care conţine întreg adevărul, întreaga înţelepciune şi întreaga cunoaştere" (*Ibid*: 86). E. A. Havelock vorbeşte despre un adevărat monopol cultural al lui Homer şi, pornind de la el al poeziei în general, care în epoca lui Platon

pare a funcţiona ca o enciclopedie atotcuprinzătoare a epocii (Havelock 1963: 36), cu atât mai eficientă cu cât, prin caracterul său spectacular se adresează tuturor. Platon contestă, în numele filozofiei, acest monopol cultural, încercând să împingă gândirea filosofică spre o vârstă matură. Virulenţa contestării platoniciene arată printre altele şi această devenire matură a filosofiei greceşti care îşi caută propriile-i legităţi într-o epocă în care tradiţia este privită din ce în ce mai des dacă nu cu ochi critic măcar cu o privire analitică. Chiar dacă „grecii îi vor rămâne credincioşi lui Homer" (Flacelière 1970: 85), iar atitudinea sceptică a lui Platon asupra întregii poezii va fi îmblânzită până la aneantizare de urmaşii săi, atitudinea problematizatoarea şi spiritul analitic vor rămâne incontestabil bunuri câştigate.

Referinţe primare:

PLATON, *Apărarea lui Socrate* 1975: în Platon, *Opere*, vol. I, ediţie îngrijită de Petru Creţia şi Constantin Noica, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

PLATON, *Ion* [sau *Despre Iliada*, dialog pirastic] 1976: traducere de Dan Sluşanschi şi Petru Creţia, în Platon, *Opere*, vol. II, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

PLATON, *Republica* 1986: în Platon, *Opere*, vol. V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note şi anexă de Andrei Cornea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

Referinţe secundare:

FERRARI, G.R.F. 2008: *Plato and* poetry, în George A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1, *Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge Univerity Press, p. 92-148.

FLACELIÈRE, Robert1970: *Istoria literară a Greciei antice* (în româneşte de Mihai Gramatopol), Bucureşti, Ed. Univers.

HABIB, M.A.R. 2005: *A History of Literary Criticism. From Plato to the Present*, Oxford, Blackwell Publishing.

HALLIWELL, S.2002: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts, Modern Problems*, Princeton New Jersey, Princeton University Press.

HAVELOCK, Eric A. 1963: *Preface to Plato*, Cambridge MA - London, Harvard University Press.

JAKOBSON, Roman 1971: "Signe zero", în *Selected Writings*, II, The Hague, Mouton, p. 211 – 219.

NAGY, Gregory 2008: *Early Greek views of poets and poetry*, în George A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1, *Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge Univerity Press, p. 1-77.

NOICA, Constantin 1986: *Cuvânt prevenitor la* Republica, în Platon, *Opere V*, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note şi anexe de Andrei Cornea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, p. 9-16.

PIPPIDI, D.M. 2003: *Formarea ideilor literare în Antichitate*, Iaşi, Polirom.

POTOLSKY, Matthew 2006: *Mimesis*, New York – Oxon, Routledge.

VERNANT, Jean-Pierre 1991: *Mortals and Immortals. Collected Essays* (ed. F. I. Zeitlin), Princeton New Jersey, Princeton University Press.

O PERSPECTIVĂ COGNITIVĂ ASUPRA STUDIILOR LITERARE (II)*

Gabriela Tucan
(Universitatea de Vest din Timişoara)
gabriela.tucan@e-uvt.ro

A Cognitive Approach to Literary Studies (II)
The working assumption of this paper considers whether an engagement with cognitive sciences can change the ways we do and read literary studies. For both pragmatic and theoretical reasons, the new science of cognitive poetics sets out to show that literary studies have much to gain from the intersection of various cognitive disciples. On the other hand, the immediate implications of such an intellectual endeavour can be mutually profitable for both literary studies and cognitive research itself. Cognitively-informed literary theories look into our cultural artefacts for marks of commonly shared cognitive patterns and human commonalities. However, the foundations of such an approach to literature lie directly in cognitive linguistics; hence, a large part of this study is dedicated to the presentation of a series of concepts and operations shared by cognitive linguistics. What cognitive linguists propose, in essence, is an analysis of the human ability to understand and create meanings. The body of research in cognitive linguistics outlined here, though highly selective, proves its substantial results and applications in other neighbouring areas concerned with the nature of language as a product of our general cognitive abilities.

Keywords: *cognitive poetics, cognitively-oriented literary studies, cognitive linguistics, embodied cognition, categorization, frames, conceptual metaphor, metonymy*

Ce pot face ştiinţele cognitve pentru literatură? Poetica cognitvă: un răspuns.

De-a lungul timpului literatura a fost adesea considerată un caz mult prea particular pentru a ne transmite ceva relevant despre funcţionarea minţii umane, aşa încât ştiinţele cognitive nu i-au acordat suficientă atenţie. Mai nou, însă, prin dezvoltarea unei noi ramuri a ştiinţelor cognitive, poetica cognitivă, se încearcă un studiu mai amănunţit al actelor de lectură în cursul cărora au loc, cel mai probabil, procese cognitive însemnate care pot dezvălui detalii importante despre funcţionarea generală a minţii umane. Scopul unui astfel de demers este acela de a demonstra că înţelegerea proceselor care se desfăşoară în timpul actului de lectură nu se opreşte la o simplă aprofundare a textului în cauză, ci oferă o măsură ştiinţifică lecturii şi, în ultimă instanţă, face legătura între poetică şi celelalte ştiinţe cognitive, cum ar fi lingvistica sau psihologia cognitivă, inteligenţa artificială sau ştiinţele medicale care studiază sistemul nervos.

Cadrul de interes al poeticii cognitive este ambiţios prin intenţii, susţinând că textul supus unei lecturi serioase, reflexive trece, în fapt, printr-o ştiinţă a lecturii, şi nu printr-o simplă citire în care sensurile rămân captive în mintea cititorului, fără a fi împărtăşite şi mai apoi fără a fi supuse unei dezbateri de lectură. Poeticianul Peter Stockwell este una dintre primele voci care aduce în discuţie legitimitatea unei ştiinţe a lecturii în cartea sa *Cognitive Poetics: An Introduction* (2002), în a cărei introducere se explică conexiunile inerente dintre corp, minte şi literatură. Procesul de lectură, spune Stockwell, vehiculează „un set de date care activează principii şi modele generale în schimbul dintre text şi cititor" (Stockwell 2002: 2; trad. autorului), o definiţie cu un grad mult prea ridicat de abstracţie. Înţelegerea proceselor concrete care devin funcţionale atunci când ne angajăm în lectură nu trebuie pusă în termeni abstracţi sau pur teoretici. Nu există, aşadar, în opinia lui Stockwell, un model general-valabil care poate fi aplicat în abstract lecturii, de aceea răspunsul (adică, o definiţie a lecturii) ar trebui căutat în lectura multiplă, „în detaliul şi calitatea a multor lecturi diferite. Fiecare lectură este importantă

pentru noi; lecturile nu sunt doar simple mijloace spre un sfârşit abstract. Într-adevăr, în detaliul lecturilor stă întreg interesul şi fascinaţia." (Stockwell 2002: 2; trad. autorului)

Lectura, înțeleasă în spiritul poeticii cognitive, pornește de la cunoașterea amănunțită a *contextului* în care este citit textul şi care îi va oferi sens acestuia. Există tot atâtea sensuri câte contexte, cu menţiunea pe care o face P. Stockwell (2002) potrivit căreia întotdeauna trebuie să existe o evaluare adecvată a contextului pentru a putea da un sens "corect" textului. Lectura nu are deci un statut obiectiv, ci este mereu redefinită în funcţie de circumstanţele în care se produce. Din punctul acesta de vedere, al relaţiei dintre text şi context, literatura, mai exact limbajul literar creativ, se deschide spre circumstanţial şi spre uzul curent al limbii, înţelese dintr-o perspectivă socio-culturală, dar şi una pur personală.

Întreg demersul și principiile poeticii cognitive trebuie înțelese în logica şi spiritul ştiinţelor cognitive, cu precădere în linia impusă de lingvistica şi psihologia cognitivă. Premiza fondatoare a acestor două ştiințe arată că toate formele de expresie şi de percepţie conştientă sunt strâns legate de circumstanţele biologice şi materiale în care se află un individ la un moment dat. Exemplul larg vehiculat și care poate ilustra acestă conexiune este acela al unei serii de structuri metaforice construite cu adverbele locative „jos" şi „sus", primul cu sens pozitiv, însemnând automat că tot ce se află sus se poate identifica cu binele, cu sensuri productive sau cu ceva de admirat, în timp ce toate elementele localizate în spațiul din jos sunt, prin opoziţie, neproductive, inutile, nedemne de luat în seamă. Toate aceste concepte şi înțelegerea lor sunt condiţionate de experienţa noastră cognitivă acumulată prin înseşi existenţa materială: „Asta înseamnă că toate experienţele noastre, cunoaşterea, credinţele şi deziteratele noastre depind de modele de limbaj şi sunt exprimabile doar prin acestea, modele de limbaj care îşi au originea în existenţa noastră materială." (Stockwell 2002: 5; trad. autorului)

Punct și de la capăt: lingvistica cognitivă.

Capacităţile noastre cognitive pe care le utilizăm atunci când producem limbajul şi sensul acestuia sunt capacităţi de cogniţie generale, recognoscibile independent de abilitatea umană de a folosi limbajul. Plecând de la această premiză, lingvistica cognitivă îşi propune un demers prin care să poată investiga producerea de sens, mai exact modul în care este creat acesta, care sunt condiţiile de comunicare a sensului, precum şi modalitatea în care se acţionează asupra sensului. Altfel spus, scopul lingvisticii cognitive poate fi rescris prin redefinirea relaţiei dintre sistemul cognitiv al minţii, limbaj şi cultură, elemente folosite de lingvistul Zoltán Kővecses în titlul studiului său introductiv în lingvistica cognitivă*, Limbaj, minte şi cultură* (2006) *(Language, Mind, and Culture).* Lingvistica cognitivă poate fi considerată mai puţin o teorie a limbajului, şi mai mult o teorie a producerii de sens, în plan lingvistic, dar şi în plan social şi cultural. Mintea umană şi procesele mentale, având drept scop producerea de sens, intră acum în relaţie directă cu limbajul şi cultura în care se utilizează respectivul limbaj. Acesta ar fi şi scopul principal al lingvisticii cognitive: o încercare de a oferi o perspectivă coerentă asupra sensului şi, mai ales, asupra rolului pe care îl are acesta în cogniţie, limbaj şi cultură.

Într-adevăr, pentru o mai bună înțelegere a scopului exact al lingvisticii cognitive trebuie inventariat setul de întrebări cu care lucrează, şi evident, răspunsurile pe care această ştiință le oferă acestor întrebări clarificatoare. Precizez că demersul care urmează se datorează în mare măsură cercetărilor întreprinse în lingvistică de Zoltán Kővecses în lucrarea mai sus citată. În primul rând, ca ştiinţă a cogniţiei, lingvistica cognitivă caută să înţeleagă modul în care se acumulează cunoştinţele despre lume, precum şi natura acestora, şi mai apoi modalitatea în care acestea sunt reprezentate în mintea umană, populată de fenomene diverse, cunoscute în mod tradiţional ca facultăţi ale minţii. Printre elementele prezente în mintea umană apar cu precădere cele dobândite prin experinţa cotidiană (spre exemplu, emoţia, atenţia, intenţionalitatea etc) sau cele care se referă la memorie, voliţie, gândire şi altele. Pe lângă aceste facultăţi, acceptate ca

aspecte stabile ale minţii, apare şi limbajul, iar întrebarea la care lingviştii încercă să răspundă este dacă acesta reprezintă o facultate mentală, cu acelaşi statut ca a celorlalte facultăţi, sau dacă, din contră, limbajul are un statut special în economia minţii. Şi de aci o altă întrebare, aceea care caută să rezolve ecuaţia dintre limbaj şi cogniţie: este limbajul o expresie a gândirii sau, prin opoziţie, limbajul este cel care modelează gândirea? În aceeaşi linie de idei, limbajul va fi înţeles fie ca o formă bine structurată sau chiar pre-structurată, fie ca o formă care serveşte strict comunicării de sens. Pe scurt, problema este dacă limbajul reprezintă o abilitate înnăscută sau una dobândită. Un posibil răspuns poate fi dat dacă se ia în considerare un alt raport, acela dintre minte şi realitatea externă. Totuşi, înaintea stabilirii acestui raport, există şi o altă dilemă referitoare la natura realităţii, a lumii înconjurătoare: modul în care ne raportăm realităţii sau dacă înţelegem lumea ca o structură independentă de orice observator uman sau, poate invers, percepem existenţa ca un tot nestructurat, care primeşte, în cele din urmă, structură sau consistenţă prin intermediul proceselor cognitive pe care le folosim ca să ne raportăm lumii înconjurătoare. Relaţia dintre mintea umană şi realitate poate fi, deci, înţeleasă în două accepţiuni, şi anume: fie mintea reflectă o realitate pre-existentă, fie „creează" realitatea şi îi conferă structură.

Aşadar, relaţia sau interacţiunea minte-corp stabileşte noi premize pentru o aprofundare a rolului minţii în procesul producerii de sens. Dacă mintea şi corpul sunt independente sau separate, mintea umană transcede corpul şi se defineşte astfel în abstract, ignorând legăturile cu materialitatea corpului. În cel de-al doilea caz, mintea se defineşte direct în şi prin corp, ajungând astfel să producă ceea ce lingviştii numesc „sensuri încorporate" în existenţa fizică. Acest raport dintre corp şi minte joacă un rol semnificativ în producerea de sens. Mai exact, întrebarea ar fi dacă corpul omenesc participă în mod efectiv la transformarea semnelor şi formelor lingvistice în elemente purtătoare de sens. Iar dacă aşa stau lucrurile, rămâne să stabilim mai precis cum devin aceste forme purtătoare de sens. Practic, toate aceste eforturi caută să rezolve dilema esenţială a modului în care limbajul primeşte sens.

Răspunsurile la aceste întrebări, care gestionează raporturile dintre minte, limbaj şi cultură, sunt date în mod diferit, în funcţie de perspectiva asumată asupra minţii umane. Două perspective definitorii, cea „obiectivistă" şi cea „experienţialistă", domină gândirea actuală şi care ar trebui privite ca două poziţii extreme în înţelegerea minţii umane. Din perspectiva obiectivistă, mintea umană este modulară, iar fiecare aspect component al acesteia este guvernat de un set aparte de procese cognitive. Mintea umană se raportează la o realitate structurată ale cărei categorii sunt clar definite prin intermediul unor proprietăţi de bază pe care le împărtăşesc. Această realitate obiectivă va fi deci oglindită la nivel mental. Prin desprinderea de realitate, mintea se dovedeşte a fi independentă de corp sau de orice formă materială; mintea şi gândirea, prin excelenţă, vor fi abstracte. În mod similar, limbajul este înţeles ca o facultate independentă, având-şi propriile sale reguli abstracte şi universale. Drept urmare, producerea de sens se defineşte printr-un set de condiţii suficiente şi necesare, preluate din realitate unde există deja obiectul sau activitatea la care formele şi semnele lingvistice fac referire.

În opoziţie cu perspectiva obiectivistă, răspunsurile experienţialiste diferă în mod sistematic. În acest caz, realitatea nu mai apare ca pre-definită sau pre-structurată, ceea ce înseamnă că nu mai este independentă de factorul uman. Prin urmare, în realitatea exterioară nu se mai regăsesc categorii gata formate; altfel spus, realitatea nu există decât în măsura în care avem acces la aceasta prin intermediul unor experienţe unice şi particulare. Lumea percepută la nivelul minţii este construită imaginar pe măsură ce se acumulează o serie de experinţe, proiectate cu ajutorul procesului de categorizare (*categorization*), prin construirea unuor cadre de cunoaştere (*frames*) sau prin utilizarea metaforelor conceptuale (*conceptual metaphors*) – procese cognitive care facilitează aprofundarea experienţelor. Accesul la realitate se produce prin intermediul unor procese cognitive literale sau figurate (vezi metafora). În perspectiva experienţialistă, corpul joacă un rol decisiv în procesele mentale, iar din interacţiunea corpului cu

mediul înconjurător rezultă categoriile minţii, gândirea este deci „încorporată”. Limbajul nu mai este văzut ca formă, ci este înţeles ca transmiţător principal al sensului.

Este clar că cele două perspective asupra lumii, corpului şi limbajului – perspectiva obiectivistă şi cea experienţialistă – oferă răspunsuri semnificativ diferite dilemelor privitoare la înţelegerea sensului şi a producerii acestuia în limbaj, minte şi cultură.

În încercarea de a clarifica raportul şi interacţiunea dintre limbaj şi mintea umană, lingvistica cognitivă face un inventar al operaţiunilor cognitive care acţionează la nivelul minţii şi prin a căror aport se poate ajunge la modelarea cunoştinţelor despre lume. Din acest punct de vedere, lingvistica cognitivă ia în considerare şi analizează un set de procese cognitive care şi-au câştigat doar mai recent statutul de procese mentale cu funcție cognitivă bine definită. Pe lângă procesele cognitive operaţionale deja cunoscute, cum ar fi percepţia, atenţia, punctul de vedere, categorizarea, aşezarea figurii în fundal, funcţia imaginilor-schemă, lingviştii cognitivi au început să-şi lărgească câmpul de cercetare spre alte câteva mecanisme figurate, şi anume metafora şi metonimia.

Sensul, mintea și corpul

În cele ce urmează voi face o prezentare succintă a câtorva operaţiuni cognitive utilizate în lingvistica cognitivă şi care oferă, în acelaşi timp, o înţelegere mai cuprinzătoare a fenomenului de cunoaştere şi de producere a sensului. Aşadar, un prim proces cognitiv ar fi categorizarea sau, mai exact, sistemul de categorii conceptuale, esenţiale în formarea sensului. Întrebarea de cercetare a lingviştilor se referă la modul în care aceste categorii sunt reprezentate la nivelul minţii, din moment ce tocmai aceste reprezentări constituie baza unitară a categoriilor. Un prim pas în înţelegerea categoriilor conceptuale este acela care urmăreşte procesul prin care se dobândesc aceste categorii. Barsalou (1992: 26) prezintă cele cinci etape prin care se realizează acest proces al categorizării. Primul contact cu entitatea care urmează a fi categorizată se realizează la nivelul percepţiei; se formează astfel o descriere structurală a entităţii sau o configurare atentă a elementelor componente ale acestei entităţi. În următoarea etapă se caută un set de reprezentări categoriale în care respectiva descriere s-ar putea încadra, urmând ca în pasul imediat următor să fie luată o decizie cu privire la reprezentarea cea mai potrivită descrierii structurale făcute în prima etapă. Această decizie poate fi luată numai utilizând cunoştinţele pe care le avem deja cu privire la respectiva categorie, cunoştinţe care pot fi îmbunătăţite cu fiecare proces de categorizare, care poate astfel aduce elemente noi în reprezentare. Aceste etape succesive participă la formarea reprezentărilor categoriilor, proces care se derulează aproape automat şi foarte rapid, dar esenţial în raportul dintre realitate şi sensurile acesteia, aşa încât „una dintre cele mai semnificative abilităţi pentru supravieţuire este abilitatea de a categoriza obiectele şi evenimentele din jurul nostru. Prin crearea de categorii conceptuale dăm sens lumii; atunci când întâlnim obiecte şi evenimente noi, le atribuim unor categorii deja existente sau creăm altele noi în care le să le putem încadra. Producerea de sens se datorează în mare parte procesului de categorizare şi produsului acestui proces – categoriile conceptuale. De cele mai multe ori, formăm şi utilizăm categorii în mod inconştient şi fără niciun efort. Aşadar, producerea de sens este adesea şi o activitate inconştientă şi care nu solicită niniun efort.” Kővecses (2006: 36; trad. autorului)

Reprezentările categoriale pot fi înţelese exclusiv în relaţie cu modul în care se definesc categoriile conceptuale. Kővecses (2006) identifică trei modele prin care pot fi definite categoriile: în modelul clasic, dezvoltat de Lakoff (1987), categorizarea se produce în funcţie de trăsăturile esenţiale pe care le prezintă entităţile care vor fi categorizate. Pe lângă aceste trăsături, definite la rândul lor printr-un set de condiţii necesare şi suficiente, mai există şi un număr de trăsături periferice, desigur nu atât de importante în procesul categorizării. Fiecare membru al unei categorii date va împărtăşi aceleaşi trăsături esenţiale cu ceilalţi membri din categorie, aşa

încât dacă una dintre trăsături nu apare în profilul unei entităţi, aceasta nu va fi inclusă în respectiva categorie, în logica teoriei condiţiilor necesare şi suficiente.

Pe de altă parte, un alt doilea model propus de către L. Wittgenstein 1986 [1953] în teoria sa asupra categoriei JOCULUI neagă prezenţa trăsăturilor esenţiale în definirea categoriilor. În opinia sa, nu există nicio trăsătură esenţială care să fie împărtăşită exclusiv de către toţi membrii unei categorii. În schimb, ceea ce conferă coerenţă reprezentărilor categoriale este un „aer de familie" între membrii unei categorii. Acestă teorie desfiinţează practic condiţiile necesare şi suficiente ale membrilor unei categorii, recunoscând forţa de reprezentare mai mare a anumitor membri, în defavoarea altora. Putem observa că într-o categorie există membri prototipici care reprezintă cel mai fidel respectiva categorie, iar această reprezentare prototipică variază cel mai adesea de la o cultură la alta: „termenul de *prototip cultural* sugerează că reprezentările noastre mentale ale categoriilor au un caracter atât cognitiv cât şi cultural." (Kővecses 2006: 36; trad. autorului)

În final, un al treilea model construieşte în reprezentarea categoriilor un membru-prototip, de natură abstractă, ceea ce înseamnă că trăsăturile acumulate sunt în fapt proprietăţile unor membri concreţi, proprietăţi preluate şi transformate în reprezentări abstracte. Aceste „modele exemplare" reprezintă „o serie liberă de memorii exemplare." (Kővecses 2006: 27; trad. autorului) Dincolo de aceste trei modele de categorizare, procesul de formare şi comprehensiune a categoriilor trebuie înţeles ca un proces cognitiv în esenţă, dar, tot atât de important, ca un proces pentru care cultura în care se produc categorizările joacă un rol esenţial.

Categorizarea se produce, aşadar, pe baza unui număr de trăsături ale membrilor unei categorii, fie că este vorba de proprietăţile esenţiale ale modelului clasic, fie că discutăm de o reprezentare prototipică sau de modele „exemplare". Insuficienţa acestei abordări, sesizată de Kővecses (2006), se referă la faptul că aceste liste de proprietăţi limitează în bună măsură cunoştinţele pe care le avem despre lume. Pentru a organiza experienţa noastră în lume într-un mod mai coerent, lingvistica cognitivă propune spre discuţie un alt proces de cogniţie, mai cuprinzător şi mai ambiţios prin intenţii. Listele cu proprietăţi ale categoriile conceptuale sunt înlocuite acum prin crearea unor cadre de cunoştere (*frames*) care nu mai au doar un simplu rol de inventariere a proprietăţilor, ci iau în calcul chiar structura categoriilor conceptuale, precum şi conexiunile conceptuale dintre proprietăţi. De data aceasta, sensul se produce prin intermediul acestor cadre care „constituie un sistem enorm şi complex despre lume. Această reţea largă de cadre reflectă cunoştinţele pe care le folosim în utilizarea limbajului (de exemplu, cum ne dăm seama de sensul produs), precum şi modul în care gândim şi acţionăm în lume" (Kővecses 2006: 69; trad. autorului).

Cadrele pe care le creăm imaginar provin din directa noastră interacţiune cu lumea, din experienţele pe care le includem într-un anume cadru, în funcţie de mai mulţi factori; spre exemplu, în funcţie de răspunsul emoţional faţă de o situaţie sau în funcţie de convingerea pe care o avem că respectivul cadru ne va spori influenţa acţiunii noastre. Din această perspectivă, aceste cadre cognitive arată clar modalitatea în care se înţeleg sensurile cuvintelor şi, prin extensie, lumea în care negociem raporturile cu diferitele problematici care ni se propun spre rezolvare. În final, cadrele de cunoaştere se dovedesc a fi produse culturale autentice care vehiculează înţelesul pe care o anumită cultură îl împărtăşeşte parţial sau total. Aşadar, cadrele sunt deschise unei variaţii în interiorul aceleaşi culturi sau între mai multe culturi, ceea ce duce la concluzia că anumite cadre pot exista exclusiv într-o anumită cultură sau într-un număr restrâns de culturi, lucru ce conferă specificitate culturală. În această reprezentarea concretă a culturilor nu există o realitate obiectivă apriorică, atâta timp cât formarea acestor cadre se produce prin reprezentări mentale ale imaginaţiei noastre.

În consecinţă, atât procesul de categorizare, cât şi acela al formării de cadre ale cunoaşterii facilitează descoperirea sensului în lume, sau, altfel spus, dau sens unei realităţi mai apropiată acum de limbaj şi de mintea umană. Şi tocmai această deschidere a limbajului face posibilă acceptarea unui număr mai variat de procese de cogniţie, atribuite anterior strict

limbajului literar. Metafora şi metonimia sunt preluate în studiul ştiinţelor cognitive într-un înţeles complet nou, ceea ce înseamnă că cele două figuri de stil părăsesc cadrele limbajului ornamental sau literar pentru a juca un rol important în experienţa socială şi mult mai concretă a lumii în care trăim. Într-o nouă accepţiune, metafora şi metonimia structurează experienţele cel mai des vehiculate, dau formă percepţiei şi acţiunilor noastre; practic, metafora şi metonimia devin structuri conceptuale „alături de care trăim", într-o parafrază a studiului fundamental al celor doi cercetători, George Lakoff şi Mark Johnson, *Metaphors We Live By,* publicat iniţial în 1980. Teza pe care o propun cei doi lingvişti reconsideră rolul metoforei în limbajul cotidian, abordare care anulează tratarea metaforei ca simplu element al imaginaţiei poetice sau al limbajului retoric ornamental. Metafora reprezintă acum mai mult decât o manieră aparte de exprimare, primind o funcţie nouă, aceea de a influenţa direct modul de gândire şi de acţiune vehiculat în experienţele cotidiene: „metafora pătrunde în viaţa cotidiană, nu numai în limbaj, dar şi în gândire şi acţiune. Sistemul nostru conceptual obişnuit, în baza căruia gândim şi acţionăm, este fundamental metaforic." (Lakoff & Johnson 2003 [1980]: 3; trad. autorului)

Această reevaluare a metaforei, având un rol conceptual, propune în fapt o reevaluare a întregului sistem conceptual: conceptele cu ajutorul cărora dăm sens lumii nu mai rezidă exclusiv în intelect, ci coboară spre un nivel mai concret al experienţelor, acela al percepţiei, al orientării în lume sau al relaţionării faţă de realitatea înconjurătoare. Metaforei i se conferă o bază experienţială, ignorată iniţial, dar reconsiderată de lingivistica cognitivă, şi redefinită ca „figură conceptuală": „*În fapt, credem că nicio metaforă nu poate fi înţeleasă sau chiar reprezentată adecvat, independent de baza sa experienţială."* (Lakoff & Johnson 2003 [1980]: 19; trad. autorului)

Pentru cognitivişti, metafora derivă dintr-o bază experienţială sau direct din experienţa corporalităţii, din conexiunile neuronale transmise corpului de către creier. Această ipoteză a dat naştere unei recente teorii în studiile de neurologie: „creierul este cel care conduce corpul, iar dacă metafora se află în corp, aceasta trebuie să existe şi în creier. Experienţa încorporată rezultă în anumite conexiuni neuronale între zone ale creierului." (Kővecses 120; trad. autorului) Metafora depăşeşte stadiul unui simplu fenomen lingvistic, izolat în limbajul poetic, devenind în acelaşi timp şi un fenomen conceptual, socio-cultural, neuronal, înscris în datele corporalităţii. Având statutul unui fenomen complex, metafora funcţionează prin conectarea a două domenii de experienţă, diferite din punct de vedere conceptual sau, în termenii utilizaţi în ştiinţele cognitive, conexiunea se realizează printr-o *cartare* între două domenii de experienţă (*cross-domain mapping*). Alegerea celor două domenii nu este accidentală, ci se face în funcţie de similarităţile generice pe care le afişează cele două domenii luate în considerare, ceea ce înseamnă că aceste domenii devin relevante împreună şi pot fi astfel corelate în experienţă.

La rândul ei, metonimia, la fel ca şi metafora, participă acum la un proces atât cognitiv, cât şi cultural, cu rolul de a conceptualiza experienţa, şi nu doar de a ornamenta lingvistic aspecte ale acestei experienţe. Spre deosebire însă de metaforă, metonimia se realizează într-un singur domeniu al experienţei (putem vorbi de o cartare în cadru aceluiaşi domeniu – *within-domain mapping*), în care un element din domeniul respectiv va înlocui un alt element din acelaşi domeniu: „metonimia le îngăduie vorbitorilor să aibă acces mental la un element printr-un alt element, aflat în relaţie cu primul, iar relaţia este fie una convenţională în sistemul conceptual sau poate fi descifrată într-un context dat." (Kővecses 2006: 130; trad. autorului)

Referințe bibliografice:

BARSALOU, Lawrence 1992: *Cognitive Psychology: An Overview for Cognitive Scientists*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ:.

KÖVECSES, Zoltán 2006: *Language, Mind, and Culture. A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
LAKOFF, George 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press, Chicago.
LAKOFF, George, Mark Johnson 2003 [1980]: *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, London.
STOCKWELL, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
WITTGENSTEIN, Ludwig 1986 [1953]: *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford. Transl. by G.E.M. Anscombe.

** Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013.*

PARCURSUL ROMÂNESC AL LUI ANDREI CODRESCU*

Radu Pavel Gheo
(Universitatea de Vest din Timişoara)
gheoradu@yahoo.com

The Romanian Literary Career of Andrei Codrescu
Andrei Codrescu is arguably the most popular contemporary American writer of Romanian origin. In 1965, at the moment of his immigration – or exile, as Codrescu perceives it –, he was an aspiring Romanian poet, as he had published around a dozen of poems in various literary magazines. Surprisingly enough, eight years later, when he had already switched languages and started to gain recognition as an American poet, he still made an attempt to publish a book containing his early poems from exile, written in Romanian. The book, entitled *Instrumentul negru* ("The Black Instrument"), would be published in Romania only in 2005, and its author would regard it as a gesture of reclaiming his native poetic identity. Moreover, in 2007, Andrei Codrescu, together with Ruxandra Cesereanu, published a poetry volume entitled *Submarinul iertat* that was translated into English by Codrescu himself two years later, as *Forgiven Submarine*. The book was initially written in Romanian language and it represented Codrescu's symbolic return to his primary language, in a poetic tandem. The complex relationship between the initial version of the book and its translation/recreation into English offers an opportunity to analyze the particularities of this unique act of creation *cum* self-translation, as the initial author is also the translator of the book. It is generally accepted that the acknowledged influence of the Romanian language on Codrescu's early English poems from the 1970s was the source of his being labelled a "Balkan surrealist" in America, and it proves the existence of a deep Romanian cultural background that has shaped (or at least influenced) his English creation. His creation, together with its roots and its ensuing versatile evolution, illustrates the cultural complexity of bilingual authors in general and offers a pertinent insight into the way Codrescu relates to the language of its origins, the Romanian language.

Keywords: *Andrei Codrescu, exile, literary identity, language, translation*

Cel mai cunoscut scriitor de origine română din Statele Unite este la ora actuală Andrei Codrescu, poet, prozator, eseist, fost profesor de literatură comparată la Louisiana State University şi editor al revistei electronice *Exquisite Corpse: A Journal of Letters & Life*. În plus, o rubrică personală la postul de radio de stat National Public Radio, în cadrul emisiunii „All Things Considered", rubrică pe care a început s-o susţină săptămânal începând din 1983, l-a făcut foarte popular pe întreg teritoriul Statelor Unite. Personalitate culturală polivalentă şi cu o activitate prodigioasă – în special în zona creaţiei poetice –, Andrei Codrescu este în acelaşi timp şi unul dintre autorii care ilustrează foarte bine volatilitatea conceptului de literatură naţională şi provocările cu care se confruntă astăzi acest concept în forma sa tradiţională atât în mediile culturale şi academice, cât şi în spaţiul public.

Născut în 20 decembrie 1946 în Sibiu, cu numele de Andrei Ivanovitch (probabil Ivanovici) Perlmutter, viitorul poet şi prozator american va urma cursurile liceului Gheorghe Lazăr din oraşul natal. La încheierea studiilor liceale va emigra împreună cu mama lui, în urma unui acord încheiat de statul comunist român cu statul Israel. Înainte de emigrare, în anii adolescenţei, cel care avea să devină Andrei Codrescu a participat la cenacluri şi întâlniri literare în oraşul său natal, a cunoscut scriitori consacraţi şi redactori de reviste literare şi a început să scrie versuri în limba română. Dintre poeziile sale româneşti de tinereţe, un grupaj consistent, recuperatoriu, a fost publicat în revista *România literară* în vara anului 2008. Grupajul include şi un comentariu al lui Andrei Codrescu, în care acesta îşi aminteşte că în acei ani a petrecut o lună „la hidrocentrala în construcţie din Argeş unde fusesem trimis cu poetul Ion Gheorghe (*in loco parentis*) să acumulez «experienţa» necesară pentru transformarea mea eventuală într-un «poet al poporului»" (Codrescu 2006). Aşadar, dacă nu ar fi emigrat, tânărul Andrei Perlmutter ar fi avut

toate datele pentru a deveni un poet de limbă română – sau un viitor disident. Oricum, în selecţia citată este inclus, printre altele, un poem apărut în 1 aprilie 1962 în revista *Luceafărul*, la rubrica „Poşta redacţiei", poem intitulat, în spiritul epocii, *Şantier* şi semnat cu numele de Andrei Per[l]mutter. E, probabil, singurul text publicat vreodată de acest scriitor cu numele său real. În 1964 îi mai apar câteva poezii în revistele *Steaua* şi *Luceafărul*, semnate de acum cu pseudonimul Andrei Steiu, pe care şi-l va păstra pe toată durata şederii sale în România.

În primii ani de după emigrare va scrie în continuare poezii în limba română şi le va publica sporadic în diverse reviste româneşti din exil, dar va semna o perioadă cu un alt pseudonim, unul feminin, Maria Parfenie, înainte ca Perlmutter-Steiu să devină Codrescu: „Am inventat o poetă feministă şi tradiţionalistă, numită Maria Parfenie, care-a fost publicată în reviste din exil, *Revista Fundaţiilor Regale*, *Limite*, *Destin*, dar şi în ţară, în *Luceafărul*, de M.R. Paraschivescu"(Pricop 1997). Abia în Statele Unite, începând cu anul 1968, începe să scrie în limba engleză, renunţând încet-încet la română, iar în 1970 debutează cu volumul *License to Carry a Gun*, apărut la Big Table Publishing Company, în urma obţinerii premiului Big Table pentru poeţi debutanţi. De atunci şi până în prezent Andrei Codrescu a publicat în limba engleză peste patruzeci de volume de poezie, proză şi eseistică, impunându-se ca unul din autorii reprezentativi ai aşa-numitei New York School of Poetry şi, ulterior, ca personalitate media unanim recunoscută în Statele Unite.

Cu toate acestea, în 1973, la trei ani după debutul său american, timp în care mai publică alte câteva volume de versuri în engleză, unele în tiraje mici, şapirografiate (*A Serious Morning*, Capra Press, Santa Barbara, 1973; *& grammar & money*, Arif Press, Berkeley, 1973; *Secret Training*, Grape Press, San Francisco, 1973; *The History of the Growth of Heaven*, George Braziller, San Francisco, 1973), Andrei Codrescu ia legătura cu poetul român în exil Ştefan Baciu, editorul revistei *Mele*, exprimându-şi dorinţa de a-şi edita un volum de poezii în limba română, în care să includă o selecţie din versurile scrise de el în această limbă până în 1968. Ştefan Baciu va selecta un set de poeme şi va constitui un volum ce urma să se numească *Instrumentul negru*, dar care, din motive azi uitate, nu mai apare. Va apărea abia în anul 2005, în România, la Editura Scrisul Românesc din Craiova, cu titlul *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*, ca parte a procesului de recuperare a lui Andrei Codrescu de către literatura română şi de revenire a lui în spaţiul literar românesc. Este un proces la care participă cu entuziasm însuşi poetul, care pomeneşte, într-o introducere intitulată „Istoria *Instrumentului negru*", de un alt volum, pe care îl proiectase încă înainte de plecarea din România. Într-o vădită încercare de legitimare suplimentară a condiţiei sale de poet român, el asociază trecutului său literar două nume prestigioase din cultura română: „Înainte de plecare, în martie 1965, aveam deja gata un volumaş pe care l-am prezentat lui Nicolae Manolescu (încurajat de mama lui, profesoara mea de franceză de la Liceul «Gheorghe Lazăr» din Sibiu) şi lui Nichita Stănescu. Ambii au fost calzi şi bine dispuşi către versurile mele şi aveau şi sfaturi pentru viitor." (Codrescu 2005a: 9).

În prefaţa (uşor preţioasă) la acest volum, scrisă în octombrie 1974 şi apărută după mai bine de trei decenii, Ştefan Baciu subliniază încă de pe acum (de pe atunci) apartenenţa lingvistică a lui Codrescu la literatura română:

> Astfel, poetul plecat din Sibiu la sfârşitul copilăriei se reîntoarce în duh şi cuvânt, ca bărbat, ca să reafirme, cu o forţă şi o mânie care îi aparţin ca două decoraţii, puterea atotprezentată a limbii româneşti, nepătată şi nepartinică, pe care noi, Don Quijoţii din Exil, cei din „străina străinătate" a lui Aron Cotruş, încercăm s-o apărăm şi s-o salvăm – cu cât sacrificiul – din zilele lui Iosif Visarionovich (a cărui arătare bântuie poezia lui Codrescu ca un blestem)... (Baciu 2005: 14)

Se remarcă importanţa fundamentală alocată limbii române, ca emblemă şi element unificator al exilaţilor, printre care Baciu îl include fără reţineri pe poetul emigrat din aceeaşi ţară cu el. Ironia destinului face ca tocmai în acea perioadă să aibă loc şi ascensiunea literară a lui Andrei Codrescu în Statele Unite ca poet de limbă engleză.

Surprinzătoare este în acest volum evoluţia poetică a încă-românului Andrei Codrescu din acei ani (1965-1968), de la poemele din ciclul intitulat „Sibiu-Roma/ 1965-1966” la cele incluse în ciclul „5 dezlegări la marginea uitării/ San Francisco – 1968”. Iată, de exemplu, un fragment din poemul „Visul lor”, scris în perioada de început a exilului şi inclus în primul ciclu citat:

Am intrat desculţ în visul animalelor casei
În visul strămoşeştilor animale ale casei. Şi iată ce visau:
Moscova înzăpezită
picioarele negre ale unui mujic ud
sabia curbă a începuturilor de psihologie turcească
o vrăjitoare ascunsă în fundul unei ceşti de cafea
un desfrâu roman într-o iarbă înaltă... (Codrescu 2005a: 30)

Un poem politico-metafizic, cu imagini destul de transparente pentru acea epocă, cu tonuri de revoltă înăbuşită în pretextul visului, „Visul lor” ilustrează destul de clar o voce poetică încă în formare, dar puternică, rebelă şi originală. Prin comparaţie, iată şi două fragmente extrase din prima din cele „5 dezlegări...” scrise mai târziu, în 1968, la începutul perioadei americane a lui Codrescu:

Iubire de pază, limbă Românească cu şopârle
Şi gâze şi ciuperci de aramă şi pâlcuri de ochi
Şi leagăne de noroc.
Şi-mi revine, şi-mi revine...

Nimic nu mă opreşte. Duhul cărturesc
Mă poartă pe spate ca o icoană
Şi când mi-e foame, nu pot să flămânzesc;
Hrană dulce, grai Românesc... (Codrescu 2005a: 103, 104)

Tonalitatea poetică este cu totul alta, iar vocea originală a poetului pare acoperită de vocea biografică a exilatului, inadaptat la noua lume în care trăieşte şi nostalgic după ţara şi limba pe care le-a părăsit şi pe care le idealizează, scăldându-se în sonurile ei, în consonanţă cu lirica de tip tradiţionalist a multor poeţi exilaţi din România după al Doilea Război Mondial („duh cărturesc”, „icoană”, „grai Românesc”). Sursa acestei tonalităţi nostalgic-tradiţionaliste, mai degrabă sentimentală, personală, decât pur estetică, o explică Andrei Codrescu atunci când rememorează acea epocă de ruptură din viaţa sa: „În acei ani am simţit puternic prezenţa limbii româneşti şi a ţării din care plecasem: aceste poezii s-au revărsat din dor şi dragoste, un şuvoi puternic de limbaj inspirat de retragerea a tot ce era material împrejurul lui...” (Codrescu 2005b: 5). Aşadar, chiar dacă din punct de vedere estetic aceste poezii mai târzii ilustrează o involuţie a poetului de limbă română, fenomenul are o evidentă explicaţie emoţională.

Să reţinem totuşi faptul că, deşi după 1968 tânărul poet exilat s-a orientat decisiv spre limba engleză, nu a renunţat (sau nu renunţase încă în 1973) la dorinţa de a publica – de a debuta într-un volum – în limba română. Mai mult, la peste trei decenii după încercarea eşuată din 1973, îşi publică volumul cu poeziile de tinereţe, scrise în limba română, chiar în România, în forma în care acesta fusese structurat de Ştefan Baciu, subliniind importanţa pe care o are pentru el *Instrumentul negru*: „Aşa se desfăşoară ironiile vieţii: volumul meu de debut în româneşte apare în România după un ocol american de aproape jumătate de secol.” (Codrescu 2005a: 11). E un gest simbolic, prin care Codrescu îşi afirmă apartenenţa la literatura română, o declaraţie de fidelitate, recunoscută şi acceptată de majoritatea criticilor şi istoricilor literari din ţara lui de origine. Ce-i drept, această recuperare a liricii sale româneşti vine în siajul succesului ca poet, prozator şi eseist american, validându-i şi întărindu-i poziţia de autor român de valoare din exil, dar pe baza creaţiei sale în limba engleză.

După 1990 i se traduc într-un ritm accelerat multe din cărţile scrise în engleză – atât volume de proză, cât şi de poezie –, într-un proces conştient de recuperare prin traducere, ce îl impune în conştiinţa publicului românesc. Codrescu însuşi consideră apariţia traducerilor sale din engleză în română ca pe un „debut" românesc: „Debutul meu aşa-zis «literar» nu începe în România decât în anul 1997, cu ediţia bilingvă de poezii *Alien Candor/ Candoare străină*, tradusă de Ioana Ieronim, publicată la Fundaţia Culturală Română"(Codrescu 2005b: 58). Un argument mult mai solid l-ar constitui, desigur, volumul de versuri în limba română amintit anterior, *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*.

În 2007 Codrescu publică, în colaborare cu poeta şi prozatoarea clujeană Ruxandra Cesereanu, un nou volum de versuri, scris – după aproape patru decenii – direct în română, ca o revenire simbolică la limba literară a ţării sale de origine. Volumul se intitulează *Submarinul iertat* şi a apărut la Editura Brumar din Timişoara, cu o prefaţă a unui autor român admirat de Codrescu: Mircea Cărtărescu. Elaborat într-o manieră experimentalistă inedită, *Submarinul iertat* este rezultatul unui schimb îndelung de e-mailuri poetice în româneşte între cei doi autori şi, dintr-o anumită perspectivă, se înrudeşte întru câtva cu volumul în limba română al Hertei Müller *Este sau nu este Ion* (Editura Polirom, Iaşi, 2005). Deşi la prima vedere cele două cărţi par greu de asociat (conţinutul, finalitatea, forma şi tehnica de elaborare sunt complet diferite), ele se înrudesc printr-un demers recuperatoriu comun: ambele marchează o revenire la o limbă devenită străină (înstrăinată), care, fără a fi limba scrisului acestor doi autori, este totuşi limba ţării şi culturii de origine a acestor doi autori exilaţi din România. Andrei Codrescu declara că „În română am scris cu voioşie, ca un copil, delectându-mă cu prospeţimea unei uitate limbi-submarin... Poemul nostru [al lui Codrescu şi al Ruxandrei Cesereanu] a încercat, într-un fel, să recupereze inocenţele amândurora: a mea ca poet român, a ei ca adversar redutabil în proză" (Codrescu 2012: 33, 34). Aceeaşi percepţie au avut-o şi criticii literari din România. Într-o recenzie apărută în *România literară*, Cosmin Ciotloş afirmă că:

> Odată cu *Submarinul iertat* (meşteşugit, împreună cu Ruxandra Cesereanu, după algoritmii unui poem epistolar sau ai unui *exquisite corpse* lipsit de norme), vom vorbi cu mult mai multă destindere şi cu mult mai netulburată încredere despre poetul român Andrei Codrescu. Scrisă – iată – direct în limba pe care a abandonat-o acum patruzeci de ani, cartea aceasta va reprezenta pentru o bună parte dintre cititorii de *License to Carry a Gun*, *Alien Candor*, *Scrisori din New Orleans* sau *Wakefield*, un prag şi un testimoniu. (Ciotloş 2007)

Mai mult, criticul menţionat se raliază opiniei generale asupra statutului lui Codrescu atunci când adaugă „Cred că revenirea lui Codrescu în canonul românesc s-a produs deja, cu ceva ani în urmă, odată cu prima traducere în română pe care fostul *beatnik* şi-a dorit-o. Şi asupra căreia şi-a dat – ca vorbitor nativ, să nu uităm – acordul". Tot el încadrează ulterior fără ezitare *Submarinul iertat* în spaţiul literaturii autohtone: „Volumul acesta e, fără nici o retorică gratuită, singular în spaţiul poeziei româneşti." (Ciotloş 2007). O părere similară enunţă criticul Paul Cernat într-o cronică dedicată acestei apariţii editoriale, unde, vorbind despre geneza cărţii, spune că „Iniţiativa şi conceptul aparţin Ruxandrei Cesereanu, mare amatoare de experimente colective şi de *creative writing*, iar poetul/ prozatorul/ ziaristul american şi «neo-*beatnik*» a intrat în joc fără ezitare, modelându-l şi făcându-şi astfel, după 40 de ani, *come back*-ul în poezia română." (Cernat 2008). Termenul *come-back* folosit aici presupune existenţa unui parcurs poetic anterior al lui Codrescu în spaţiul literaturii române, parcurs întrerupt de exilul în Statele Unite, deşi în realitate acest parcurs e mai degrabă recuperat, revalorizat şi augmentat *a posteriori*, în siajul operei sale în engleză din perioada 1970-1990.

Afirmaţia lui Paul Cernat nu e însă incorectă, căci Andrei Codrescu s-a autoedificat ca scriitor american fără a renunţa vreodată la identitatea de scriitor (poet) român, aşa cum o arată şi *Instrumentul negru*, proiectul său de volum din 1973, conceput împreună cu Ştefan Baciu. Într-un fel, el s-a tradus cultural ca scriitor român; nu doar originar din România, ci şi format în

România, ca poet care îşi toarnă experienţa şi talentul poetic de sorginte românească într-o formă americană prin intermediul limbii engleze – ceea ce i-a atras iniţial eticheta de poet suprarealist. Caracterul aproximativ al acestei etichete e devoalat chiar de Codrescu: „Am fost deseori etichetat ca suprarealist, de persoane care nu ar recunoaşte un suprarealist nici dacă le-ar ieşi unul pe gură într-un restaurant franţuzesc, şi nu numai de către acestea. Ceea ce este luat de obicei drept suprarealism este un fel diferit de a vorbi. Ecourile metaforice ale limbii române în engleză sună suprareal." (Codrescu 1995: 161). Peste câteva pagini scriitorul va explica mai detaliat transformările pe care le-a suferit poezia sa, revenind parţial asupra declaraţiei anterioare:

> Poezia pe care am scris-o la douăzeci de ani era un amalgam de impresii proaspete asupra Lumii Noi turnate în aranjamentul frazal al poeziei româneşti contemporane la modă la data plecării mele. [...] Aş fi putut folosi descoperirile lui Blaga pentru a face un salt într-un fel de lirism sufocat. Dar aveam simpatii suprarealiste fireşti şi eram hotărât să nu-i dezamăgesc pe balcanici: de altfel, noi inventasem dadaismul şi dădusem glas absurdului. [...] În mine aveam mai mult: o mulţime de lucruri de spus sau care se voiau spuse şi în fraza blagiană nu se putea. (Codrescu 1995: 178)

Astfel, eticheta pe care o pune Cernat sintaxei lui Codrescu din volumul în limba română *Submarinul iertat*, „Tzara filtrat prin Ginsberg" (Cernat 2008), rezonează cu transformarea lingvistico-poetică prin care se autodefineşte poetul atunci când vorbeşte de trecerea sa la limba engleză – ceea ce ar sugera că, egal cu sine însuşi, Andrei Codrescu urmează un traseu literar propriu, original, bine individualizat, ce poate fi recunoscut şi urmărit indiferent de limba în care şi-a scris opera.

Istoria *Submarinului iertat* întăreşte calitatea bilingvă a scriitorului în discuţie. Volumul publicat în România în 2007 va apărea ulterior şi în Statele Unite, în limba engleză şi română, cu titlul *Forgiven Submarine* (Black Widow Press, Boston, MA, 2009), în traducerea lui Andrei Codrescu. Situaţia nu e inedită în literatura română (prozatoarea australiană de origine română Anamaria Beligan e, alături de Dana Lovinescu, traducătoarea în română a propriilor cărţi, scrise iniţial în limba engleză), dar e semnificativă pentru dubla poziţionare a lui A. Codrescu: traducându-se pe sine însuşi într-o limbă în care e deja recunoscut ca autor, nu întru totul nativ, dar în mod cert original, autentic, poetul american *se re-creează în engleză din română*, reluând la scară mică traseul ce i-a definit existenţa artistică. În atari circumstanţe, raportul dintre traducere şi original devine unul ambiguu, fiindcă, dincolo de identitatea comună a traducătorului şi autorului (a unuia dintre autori), rămâne de rezolvat problema transpunerii cultural-lingvistice a unui conţinut românesc într-unul anglo-saxon, cu toate dificultăţile inerente unei asemenea întreprinderi. Cum afirmă Maria-Sabina Draga Alexandru,

> *Forgiven Submarine* este o mostră de traducere dintre cele mai neobişnuite. Ea îl prezintă pe Andrei Codrescu – unul dintre participanţii la dialogul poetic ce constituie poemul, dar, în acelaşi timp, şi traducătorul versiunii sale originale, româneşti, în engleză – într-un fel de *mise-en-abîme* traductologică. Acesta redescoperă atât vocea sa românească, după decenii de „auto-înstrăinare" [*„foreignising himself"*] în care a scris doar în engleză, cât şi provocarea de a se traduce pe sine însuşi (precum şi pe interlocutoarea sa) în limba engleză. (Draga Alexandru 2012: 301)

Nu vom insista aici asupra problemelor concrete legate de traducerea propriu-zisă. Vom prelua însă aici ideea finală a studiului amintit, conform căreia „traducerea îndeplineşte o funcţie mediatoare, care aduce laolaltă spaţii culturale la fel de diferite ca şi limbile corespunzătoare fiecăruia, dar care împărtăşesc totuşi o tradiţie a migraţiei de la unul la celălalt în condiţiile unui trecut dificil, a cărui complexitate s-a accentuat în anii din urmă" (Draga Alexandru 2012: 309). La fel, dincolo de semnificaţia lui primară, cea a întoarcerii lui Codrescu la limba română, cazul *Submarinul iertat/ Forgiven Submarine* are şi una mai profundă, chiar dacă nu la fel de evidentă,

căci ilustrează, alegoric, parcursul şi poziţia lui A. Codrescu în cele două culturi şi limbi de la care se revendică: el însuşi este un migrant, un exilat ce s-a tradus în engleză, menţinându-se în postura de punte mediatoare între cele două culturi prin creaţia sa literară în limba engleză. Conştient de asta, poetul de origine română afirmă undeva că „nu m-am despărţit niciodată de România, aşa că, într-un fel sau altul, ea şi-a făcut loc în romanele şi în scrierile mele, aşa încât ar fi interesant pentru mine să ajung la cititorul român, ca să văd dacă aceste rămăşiţe, cultivate în literatura mea, au valoare şi pentru el" (Onofrei 2005).

Revenind la traseul literar al tânărului emigrant Andrei Codrescu, vom găsi nenumărate mărturii precum cea de mai jos, unde scriitorul îşi rememorează tranziţia de la română la engleză şi evaluează influenţa exercitată dintru început de cea dintâi:

> Poeziile mele 1966-1970 erau gândite pe româneşte, dar scrise pe engleză; asta l-a atras pe Paul Carroll, care, în 1970, mi-a dat premiul „Big Table Award" şi a publicat prima mea carte de poezie, *License to Carry a Gun* (1970). Lui Paul Carroll i-a plăcut plasticitatea imagistică care venea direct din română: de ex. „fluierul piciorului", care pe engleză e prozaicul *„ankle"*. Tradus *„the whistle of the foot"*, avea rezonanţă poetică. Din aceste poezii englezeşti de la început mi-a venit o reputaţie „suprarealistă", dar aceasta nu era intenţia mea. Pentru „suprarealism" simt prietenie, dar educaţia mea de poet american vine din obiectivişti, New York School şi generaţia *beat*. Aşa că la întrebarea dumneavoastră: a beneficiat sau a suferit poezia?, aş spune că eu am suferit, dar poezia nu. După 1970 nu am mai scris pe româneşte. (Pricop 1997)

După cum se vede, începuturile scrisului în engleză şi procesul de transfer al imaginarului poetic din română în engleză au rămas bine întipărite în memoria scriitorului, care rememorează adesea – uneori chiar cu aceleaşi exemple – această etapă fondatoare pentru opera sa. Procesul e evidenţiat şi de alţi cercetători; de exemplu, de Anamaria Fălăuş, într-un studiu centrat asupra metamorfozelor identitare ale lui Codrescu. Fălăuş subliniază necesitatea tranziţiei lingvistice spre engleză, dar şi efectul eforturilor iniţiale ale poetului: „Primul impediment în calea exprimării libere de către artist a ideilor, sentimentelor, aspiraţiilor şi gândurilor sale îl constituie limbajul, pe care în cele din urmă acesta îl asimilează prin osmoză, rezultatul fiind o engleză americană amestecată cu şi modulată de română, maghiară, franceză, italiană şi toate celelalte limbi pe care le cunoştea el" (Fălăuş 2012: 158). Astfel, odată ajuns în Statele Unite, în 1966-1967, Codrescu va depăşi în scurt timp impedimentul lingvistic, devenind un scriitor recunoscut de limbă engleză, cu o admirabilă stăpânire a noului limbaj poetic, ce îi va permite să se integreze fără probleme în spaţiul literar american.

O posibilă explicaţie a acestei transformări o dă însuşi Codrescu atunci când se defineşte pur şi simplu ca poet, obliterând delimitările lingvistice: „Intenţia era să fiu poet – cum şi pe ce limbă, nu ştiam. Cred că voiam să fiu *şi poet român, şi poet american*" (Pricop 1997).

Privind retrospectiv, putem spune că scriitorul şi-a atins scopul, chiar cu asupra de măsură. Recunoscut în Statele Unite ca scriitor american de origine română, tânărul exilat a făcut prin biografia sa literară ceea ce, la o scară mai redusă, a făcut prin traducerea *Submarinului iertat*. L-a silit la asta tocmai translatarea sa într-un alt spaţiu, în mijlocul unei alte culturi, al unei alte civilizaţii: „Acest şoc cultural [cel al emigrării – n.n.]... m-a obligat să găsesc puncte în comun şi să construiesc punţi între «stilul balcanic» şi cel «american»" (Codrescu 2005b: 191). Astfel, Codrescu se plasează – şi este plasat de comentatorii din lumea literară – într-un spaţiu comun, de legătură între culturi; nu e un autor de interval, de intermediaritate, ci de *superpoziţie*. Perfect integrat în cultura americană, el îşi păstrează şi identitatea românească (inclusiv pe cea culturală), asumându-şi conştient această superpoziţie şi aducând în spaţiul american un model cultural românesc cu elemente central-europene, pe care îl aclimatizează, îl naturalizează şi îl îmbină cu cel american:

> Mă vedeam, mă văd şi acum, ambasadorul poeziei româneşti sau cel puţin tălmăcitorul anumitor mistere balcanice foarte importante. Nu am încetat să fiu poet român atunci când am devenit poet

american. Limba română a devenit dimensiunea mea tainică, un motoraş secret, ca şi copilăria, în vreme ce engleza americană acoperea toate aspectele vieţii mele de zi cu zi. [...] Până la urmă au fuzionat, dar a fost nevoie de timp. (Codrescu 1995: 54)

Imediat după 1989, Codrescu se conectează destul de repede la lumea literară din România, de care nu se rupsese niciodată cu totul. Începe să fie tradus, mai întâi cu volume de proză – romanele şi textele sale eseistice –, dar şi de poezie, iar între anii 2000-2007 una din rubricile sale săptămânale, difuzată la National Public Radio şi publicată în diverse săptămânale din S.U.A., apare concomitent, în traducere, în revista românească *Dilema* (şi, ulterior, *Dilema veche*). În 2006, în cadrul Festivalului „Zile şi nopţi de literatură" de la Neptun, Andrei Codrescu primeşte prestigiosul premiu Ovidius, premiu oferit de Uniunea Scriitorilor din România autorilor străini, care a mai fost acordat, printre alţii, şi laureaţilor Nobel Mario Vargas Llosa şi Orhan Pamuk. Între timp, în cele peste două decenii care au trecut de la căderea regimului comunist, scriitorul româno-american s-a întors de mai multe ori în România (prima dată chiar în decembrie 1989 – ianuarie 1990, revenire în urma căreia a publicat un volum de proză jurnalistică intitulat *The Hole in the Flag*[1]).

În general acceptat şi recunoscut ca scriitor român, Andrei Codrescu se plasează totuşi în acel teritoriu ambiguu destinat exilaţilor de altă limbă (în cazul lui, limbă literară), cum o dovedeşte prezenţa sa printre laureaţii premiului Ovidius, din postura de scriitor străin (prezumabil american). La o analiză detaşată, cu instrumentele tradiţionale ale criticii şi istoriei literare, poziţia lui în spaţiul literaturii române este de fapt incertă, în ciuda nenumăratelor sale conexiuni biografice şi culturale cu acest spaţiu şi a acceptării sale formale ca autor român din exil. Evreu originar din România, azi cetăţean american şi scriitor de limbă engleză, Codrescu este încă unul din cazurile ce pun la încercare conceptul tradiţional de literatură naţională şi criteriile folosite pentru delimitarea acestuia. Mai mult, prin felul în care se autodefineşte sau este definit – atât de critica literară din România, cât şi de cea din S.U.A. –, el impune un model de identitate multiformă, deschisă, non-restrictivă şi non-exclusivă, nu doar în plan biografic, ci şi în plan artistic. O astfel de atitudine, indiferent dacă e una premeditată sau spontană, se reflectă sistematic în opera celui ce îşi dorea să fie „şi poet român, şi poet american".

Referinţe bibliografice:

BACIU, Ştefan 2005: *Proiect pentru un afiş: Andrei Codrescu*, in Andrei Codrescu, *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, pp. 13-14.

CERNAT, Paul 2008: *Submarinul şi trupelnicia*, in „Observator cultural", VIII, nr. 409.

CIOTLOŞ, Cosmin 2007: *Decret de graţiere*, in „România literară", XXXIX, nr. 24.

CODRESCU, Andrei 1995: *Dispariţia lui „afară": un manifest al evadării*, Bucureşti, Editura Univers, traducere din limba engleză de Ruxandra Vasilescu.

CODRESCU, Andrei 2005a: *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.

CODRESCU, Andrei 2005b: *Miracol şi catastrofă – dialoguri cu Robert Lazu*, Arad, Editura Hartmann.

CODRESCU, Andrei 2006: *Poemele în limba română ale tânărului Andrei Codrescu*, in „România literară", XXXVIII, nr. 25.

CODRESCU, Andrei 2012: *Bibliodeath: My Archives (With Life in Footnotes)*, ANTIBOOKCLUB.

DRAGA ALEXANDRU, Maria-Sabina 2012, *Transatlantic translations as identity mediating discourses*, in „Perspectives: Studies in Traductology", vol. 20, nr. 3, pp. 297-311.

FĂLĂUŞ, Anamaria 2012: *Identity Metamorphoses in Andrei Codrescu's Exilic Memoir „An Involuntary Genius in America's Shoes (and what happened afterwards)"*, in „The Scientific Journal of Humanistic Studies", IV, nr. 7, pp. 157-161.

[1] *The Hole in the Flag*, Morrow, New York, 1991; Avon, New York, 1992. Volumul a apărut în traducere în România cu titlul *Gaura din steag*, mai întâi la Editura Athena, Bucureşti, 1997, într-o ediţie cu tiraj confidenţial, fiind reeditat ulterior, în 2008, de Editura Curtea Veche, în traducerea Ioanei Avădani.

ONOFREI, George 2005: *„Sunt un poet care a ajuns să scrie proză”* (interviu cu Andrei Codrescu), in „Suplimentul de cultură”, I, nr. 20.
PRICOP, Constantin 1997: *Sensul diferenţei a fost cu mine de când m-am născut* (interviu cu Andrei Codrescu), in „România literară”, XXIX, nr. 45.

* *Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul Științelor Umaniste și Socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

„SKLAVENSPRACHE“ IN DER LYRIK DER AKTIONSGRUPPE BANAT ALS NOTWENDIGKEIT UND HERAUSFORDERUNG

Kory Beate Petra
(West Universität Temeswar)
bpetrakory@yahoo.com

“Slave Language” in the Poetry of the “Aktionsgruppe Banat” as Necessity and Challenge
The prestigious literary scholar Hans Mayer introduced the term “slave language” to characterize the writings of Bertolt Brecht since 1933. From him Karl Heinz Wüst adopted the term in 1989, to denote the typical language used in social systems that disregard the freedom of words. The present paper analyzes the poetry of the “Aktionsgruppe Banat” from its foundation in April 1972 up to its dissolution by the Romanian Security Force in the autumn of 1975, in order to detect the forms of “slave language” that can subvert censorship. These are the macro-structures of allegory and parable, the micro-structures of metaphor, communication and irony. Moreover, proverbs, counting rhymes, literary and historical-political allusions, puns and language games can be added on to the critical poetry.

Keywords: *poetry of the “Aktionsgruppe Banat”, “slave language”, critical poetry, subverting censorship*

Anlässlich des Vortrages von Ernest Wichner über die Aktionsgruppe Banat im Foyer des Deutschen Staatstheaters Temeswar im Herbst 2011 kam in den Diskussionen auch das Problem der Zensur zur Sprache, mit welchem sich die neun Mitglieder der Gruppe während ihres Funktionierens innerhalb der Aktionsgruppe in den Jahren 1972 bis 1975 als auch vor allem darüber hinaus auseinanderzusetzen hatten. Dabei berief sich Wichner auf Richard Wagner, der in der Zensur auch etwas Positives gesehen habe, da sie den Schriftsteller dazu veranlasse, nicht plakativ zu schreiben, sondern so, dass er von seinen Lesern nicht verstanden wird. Auch das *Brockhaus-Literaturlexikon* führt als positive Folge der Zensur, die „Anstöße zu kreativem Handeln“ an, die in dem Bestreben der Autoren zutage treten, die Zensur zu unterlaufen. So haben beispielsweise die Autoren der inneren Emigration „Techniken verdeckter Schreibweise“ entwickelt (Brockhaus Literatur 2004: 945). Für diese Techniken hat der renommierte, sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland gelesene deutsche Literaturwissenschaftler Hans Mayer den Terminus „Sklavensprache“ eingeführt. Er verwendet den Begriff in seinem 1961 erschienenen Buch *Bertolt Brecht und die Tradition,* um das Schreiben Brechts ab 1933 zu kennzeichnen. Damit drückt er die Bestrebung Brechts aus, „durch eine Sprache des scheinbaren Einverständnisses den Widerspruch und die Schärfe des Nichteinverständnisses sichtbar zu machen.“[1] Von Mayer übernimmt Karl Heinz Wüst den Begriff in seiner umfangreichen, nach dem Sturz der Mauer veröffentlichten Studie zur kritischen Lyrik in der ehemaligen DDR *Sklavensprache. Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976*. Wüst verwendet den Begriff, um die typische Sprache in Gesellschaftssystemen, welche die Freiheit des Wortes missachten, zu bezeichnen, nämlich Formen des uneigentlichen Sagens, oder auch parabolische Formen genannt, die den Schriftstellern die Möglichkeit geben, mehr zu meinen als eigentlich mit Worten ausgedrückt wird, oder anders gesagt, die Wahrheit auszudrücken, wobei sie sich gleichzeitig der Kontrolle der Herrschenden entziehen.

Er teilt die Verfahrensweisen der kritischen Lyrik in zwei große Gruppen ein: in Makrostrukturen kritischer Lyrik, die Gedichttypen wie Gleichnis, Parabel, Fabel und Allegorie

[1] In: *Die Zeit* vom 16. 06. 1961, Nr. 25 auf http://www.zeit.de/1961/25/bertold-brecht-hans-mayer-und-die-sklavensprache [gesehen am 26. Januar 2012, 10:09].

umfassen und in Mikrostrukturen kritischer Lyrik wie Metapher, Gedankenfiguren und stilistische Besonderheiten. Zu den Gedankenfiguren zählt er die rhetorische Frage, die Figur der communicatio, die Antithese, das Paradoxon und die Ironie. Zu den stilistischen Besonderheiten gehören Auslassungen, Polysemien und Widmungen, die unter Umständen auch als Verfahrensweisen kritischer Lyrik gewertet werden können.

In meiner Diplomarbeit aus dem Jahre 1996 *Rumäniendeutsche Lyrik der siebziger Jahre. Versuch eines Vergleiches mit der Lyrik der ehemaligen DDR*, die ihre Entstehung den wertvollen Hinweisen und Anregungen von Dr. Peter Motzan am Südostdeutschen Kulturwerk in München, Professor Dr. Kurt Rein vom Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians Universität München und nicht zuletzt auch Professor Roxana Nubert verdankt, habe ich ausgehend von der Studie Karl Heinz Wüsts die deutschsprachige kritische Lyrik in Rumänien untersucht. Dabei bin ich zur Schlussfolgerung gekommen, dass die zahlreichen Parallelen zwischen der rumäniendeutschen Lyrik und jener der ehemaligen DDR als Folge der eingeschränkten Meinungsfreiheit in sozialistischen Gesellschaftssystemen auftauchen.

Vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, lediglich die Lyrik der Aktionsgruppe Banat in den Jahren ihres Bestehens – seit der Gründung im April des Jahres 1972 bis zu ihrer Auflösung im Herbst des Jahres 1975 durch den rumänischen Sicherheitsdienst - im Hinblick darauf zu untersuchen, mit Hilfe welcher Formen der „Sklavensprache" es ihr gelingt, die Zensur zu unterlaufen. Dabei bezieht sich die Arbeit vor allem auf die Gedichte aus den drei gemeinsamen Textaufstellungen der Gruppe, welche in der überregionalen Zeitschrift „Neue Literatur" veröffentlicht wurden, nämlich *Übungen für Gleichgültige* (NL 11/1972: 3-20), *Welt ins Haus, Neue Texte aus dem Banat* (NL 7/1973: 47-65) und *Aktionsgruppe Banat. Wire Wegbereiter* (NL 4/1974: 4-33), sowie auch auf einzelne Gedichte, die in den Jahren 1972-1975 in lokalen Zeitungen erschienen und die von Ernest Wichner in der 1992 erschienen Anthologie *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat* gesammelt worden sind.

Die beiden zentralen Ziele der literarischen Tätigkeit der Aktionsgruppe Banat sind, wie das auch Sarah Langer in ihrer Bachelorarbeit *Zwischen Bohème und Dissidenz. Die Aktionsgruppe Banat und ihre Autoren in der rumänischen Diktatur* (2010) herausstreicht, „die bewusste, kritische Betrachtung der gesellschaftlichen Realität" und der „engagierte Anspruch die Leserschaft zu aktivieren."[1] Als Beispiel dafür, dass „die appellative Funktion der Literatur nicht zuletzt mittels bewusster Provokation erprobt werden" sollte, führt die Autorin die Wahl des Titels *Übungen für Gleichgültige* für eine erste gemeinsame Gruppenveröffentlichung in der Zeitschrift „Neue Literatur" im Jahre 1972 an. Als Provokation fasst sie auch den Namen der Gruppe auf.[2]

Obwohl Richard Wagner eine Literatur befürwortet, die sich kritisch mit der Realität auseinandersetzt, ist er sich auch dessen bewusst, dass „Literatur hier und heute" „ein Auf-der-Grenze-gehen" bedeute (Wichner 1992: 35), was eigentlich nur heißen kann, dass die Grenze des staatlich Erlaubten ausgelotet werden und ein Kompromiss zwischen Offenheit und Verschlüsselung gefunden werden muss. Dazu aber eignet sich die „Sklavensprache".

Vorliegende Analyse hat folgende Formen der „Sklavensprache" in der Lyrik der Aktionsgruppe Banat während ihres Bestehens ausfindig machen können: die Makrostrukturen Gleichnis und Parabel, die Mikrostrukturen der Metapher und der Gedankenfiguren wie die Figur der communicatio und die Ironie. Darüber hinaus habe ich auch Sprichwörter und

[1] Sarah Langer: Zwischen Bohème und Dissidenz. Die Aktionsgruppe Banat und ihre Autoren in der rumänischen Diktatur, Bachelorarbeit am Institut für Europäische Studien der Technischen Universität Chemnitz, 2010, S. 40f.
http://www.tu-chemnitz.de/phil/europastudien/aktivitaeten/aies/veroeffentlichungen/LangerBA-Arbeit8.pdf
[gesehen am 26. Januar].

[2] Ebenda, S. 41.

Abzählreime, literarische und historisch-politische Anspielungen sowie Wort- und Sprachspiele der kritischen Lyrik hinzugerechnet.

Gleichnis- und Parabelhaftes

Gleichnisse und Parabeln können als privilegierte Formen kritischer Literatur betrachtet werden, da sie durch ihre Form die Eindeutigkeit der Aussage verhindern.

Da sich die Abgrenzung der Begriffe Gleichnis und Parabel voneinander als schwierig erweist, wird in der Einordnung der Gedichte zu Gleichnis und Parabel folgende Unterscheidung des *Metzler Literatur Lexikons* berücksichtigt: Die Grundlage des Gleichnisses ist der Vergleich, „bei dem eine Vorstellung, ein Vorgang oder Zustand (Sachsphäre) mit einem entsprechenden Sachverhalt aus einem anderen, meist sinnlich-konkreten Bereich (Bildsphäre) verglichen wird." (Metzler Literatur Lexikon 1990: 436) Ein unterscheidendes Merkmal zur Parabel ergibt sich daraus, dass „bei der Parabel die Sachseite nicht ausdrücklich genannt ist, sondern erschlossen werden muss" (Metzler Literatur Lexikon 1990: 500), woraus folgt, dass die Parabel das Bild statt der Sache präsentiert, während das Gleichnis das Bild neben die Sache stellt. Daher werden also Gleichnisse, bei welchen die Sachsphäre nicht genannt wird, zur Parabel gerechnet. Diese Unterscheidung führt dazu, dass mehr Parabeln als Gleichnisse ausgemacht werden konnten, vor allem auch deswegen weil sich die Parabeln als verschlüsselter als das Gleichnis erweisen.

So kann lediglich das Gedicht *Don Quijote Sancho Panza und ich* von Johann Lippet als Gleichnis aufgefasst werden. Die ersten beiden Strophen schaffen mit Hilfe der berühmt gewordenen Figuren Cervantes' die Bildsphäre des Gleichnisses. Die erste Strophe schildert, wie Don Quijote den Kampf gegen die Wirklichkeit aufgibt, als er erkennt, „daß er gegen die wirklichkeit gekämpft hatte,/ dass alles wirklichkeit ist." (NL 4/1974: 25) Die zweite Strophe hingegen führt im Unterschied zur ersten vor, wie Sancho Panza, das Sinnbild des einfachen Mannes aus dem Volk, den Kampf anstelle seines Herrn weiterführt. Die dritte Strophe, in der das im Gedichttitel genannte lyrische Ich auftritt, stellt die Sachsphäre des Gleichnisses dar, nämlich das Leben in der sozialistischen Republik Rumänien. Das lyrische Ich bekennt sich dazu, den Kampf mit der Wirklichkeit ähnlich wie Sancho Panza aufzunehmen, auch auf die Gefahr hin zu „fallen", wobei dieser Kampf das Bestreben ausdrückt, die Wirklichkeit „in worten festzuhalten." (NL 4/1974: 25) So ist an diesem Gedicht das unbegrenzte Vertrauen der Dichter in die Kraft des Wortes abzulesen, das die Veränderung der Wirklichkeit herbeiführen kann.

Das von Anton Sterbling in der „Neuen Banater Zeitung" vom 14. 05. 1972 veröffentlichte Gedicht kann eher als Parabel gelesen werden, da die Bildsphäre des Gedichts nicht explizit vorhanden ist. Sie kann aber mit den gesellschaftlichen Zuständen in Verbindung gebracht werden. So unverwirklichbar wie der Wunsch des Weisen, dass alle Wüstenbewohner Fischer werden, ist auch das kommunistische Ideal von der Gleichheit unter den Menschen, das gegen die menschliche Natur verstößt:

> Winde treiben Wünsche tief in die Wüste
> Der Weise verläßt sein Zelt und schreibt
> in den Sand: Alle Wüstenbewohner
> sollen Fischer werden.
> Kein Wüstenbewohner ist Fischer geworden.
> Es ist trotzdem gut, daß
> Winde Wünsche tief in die Wüste treiben. (Wichner 1992: 16)

Auch die Handlung aus dem *Kurzen Gedicht vom kleinen frierenden Vogel* von Rolf Bossert, die im Tierreich angesiedelt ist, kann auf den gesellschaftlichen Bereich übertragen werden. Ähnlich wie der kleine Vogel sein Nest „unter der schützenden Hülle einer

Vogelscheuche“ installiert, so verschreiben sich „kleine“ Dichter der Partei, indem sie unter die Fittiche des Staatsapparates schlüpfen:

> mich friert,
> sagte der kleine Vogel
> und installierte sein Nest
> unter der schützenden Hülle
> einer Vogelscheuche. (NL 8/1972: 22)

Die vielleicht berühmteste Parabel der rumäniendeutschen Lyrik ist Gerhard Ortinaus *Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik*. Sie ist in der letzten gemeinsamen Textaufstellung der Gruppe in der „Neuen Literatur“ vom April 1974 veröffentlicht worden (NL 4/1974: 22), d. h. wie Wichner präzisiert, „knapp eineinhalb Jahre vor der Zerschlagung der Gruppe.“ (Wichner 2012: III Teil) In dieser Anthologie wird zum ersten und gleichzeitig zum letzten Mal der Name der Gruppe, Aktionsgruppe Banat, abgedruckt, da sich die Autoren erst im Jahre 1973 dazu entschlossen haben, als kompakte Gruppe aufzutreten. Auffallend ist dabei, dass sich gerade in dieser letzten Gruppenanthologie die meisten und schärfsten kritischen Texte finden. Daher ist es kein Zufall, dass William Totok das Jahr 1974 als „den eigentlichen Höhepunkt der publizistischen Gruppenarbeit“ (Totok 1988: 95) der Aktionsgruppe Banat bezeichnet hat.

Ernest Wichner sieht in der *Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik* „eine Satire auf den Herrschaftsanspruch der Macht über die Sprache“ (Wichner 2012: III Teil) oder wie er an anderer Stelle erläutert, die Vorführung einer „Machtergreifung mittels Sprache.“ (Wichner 1993: 10-11) Der Text kann mit Leichtigkeit auf den politischen Diskurs des Marxismus bezogen werden, da „hier der dialektische Dreischritt von These, Antithese und Synthese in die Machtpraxis von Diktaturen übersetzt wird und nunmehr Schaltung, Umschaltung und Gleichschaltung heißt.“ (Wichner 2012: III Teil) Die Parabel erreicht ihren Höhepunkt in der letzten Strophe: „die sprache/c’est/ moi“ (NL 4/1974: 22), während der Text mit einem allein stehenden Ausrufezeichen endet, das vermutlich sowohl primär als Warnung als auch als Aufforderung zur Reflexion intendiert ist.

Gerade auf der gegenüberliegenden Seite der *Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik* ist eine andere gelungene Parabel Richard Wagners abgedruckt, *verhängnisvoller lebenslauf eines bekannten lyrikers* mit dem durch die zeitliche Abrückung in die ferne Vergangenheit verfremdeten Untertitel *moritat aus längst vergeßner zeit*. In 21 vierzeiligen Strophen wird die völlige Auslöschung des bekannten Lyrikers und Nonkonformisten Ewald Säbelmann durch den Stadtrat dargestellt, dem sich Säbelmann weigerte, „ein denkmal zu setzen.“ (NL 4/1974: 23) Als Konsequenz seiner Verweigerung wird er durch den Stadtrat in ein Mahnmal verwandelt, so dass der Lyriker „wegen mangelnder Bewegungsfreiheit“ außerstande ist, weiter zu schreiben (eine Anspielung auf das Schreibverbot, welches unerwünschte Schriftsteller in einer Diktatur erhalten), was dazu führt, dass er bei seinen Lesern in Vergessenheit gerät. Ironisch wird darauf hingewiesen, dass ein Mahnmal, welches die Bürger an nichts mehr erinnert, nicht mehr zum Mahnmal taugt. Infolgedessen lässt der Stadtrat das Mahnmal entfernen und in eine Abfallgrube werfen. Hier aber finden „im verlauf des folgenden jahres/ merkwürdige organische trans/formationen“ statt, die einen Baum entstehen lassen, „der im frühjahr die schönsten blüten“ treibt. Die Nachricht von der Verwandlung des Lyrikers in einen Baum verbreitet sich „wie ein/lauffeuer durch die straßen“ und macht nur vor der Lokalpresse halt, welche die an ein Wunder grenzende, für den Stadtrat aber ungünstige Transformation wohlweislich ausspart. Als die Bürgerschaft der Stadt zum Baum hinauswandert, um „dem geflüster des windes in der baumkrone“ zu lauschen und „am abend zerknirscht nachhause“ geht mit einer „blüte im knopfloch“, ergreift der Stadtrat „sofortmaßnahmen“ und überschwemmt die Stadt mit Schallplatten, die das Säuseln des Windes

in der Baumkrone wiedergeben und „sogar in den brotgeschäften/ als zugabe“ mitgegeben werden. Diese Stelle der Parabel erinnert an Reiner Kunzes *Die Bringer Beethovens*, in welcher geschildert wird, „wie etwas durchaus Angenehmes, wenn es [dem Menschen] aufgezwungen und bis zum Überdruß verbreitet wird, in sein Gegenteil umschlagen kann.“ (Wüst 1989: 143) Infolge dieser Machenschaften des Stadtrats geht die anfängliche Begeisterung am Geflüster des Windes in der Baumkrone in Ärger über. Durch Pressemanipulation gelingt es dem Stadtrat, in der Zeitung Lesermeinungen zu veröffentlichen, die das „unverzüglich[e]“ Fällen des Baumes fordern. Das Brennholz wird getreu der kommunistischen Ideologie der angestrebten Gleichheit unter den Menschen an die „unbemittelten familien“ verteilt und „bald konnte man dicke/rauchschwaden sehen die aus den/ schornsteinen aufstiegen und sich als schwarze linien über den himmel hin/ zogen worüber die bevölkerung in eine/ vorübergehende panikstimmung geriet“ (NL 4/1974: 24) Diese „vorübergehende panikstimmung“ lässt sich dadurch erklären, dass sich die Bevölkerung an Vergangenes erinnert fühlt, nämlich an die Rauchschwaden der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Der Stadtrat meistert aber auch diese Situation, indem er erneut „durch die presse für unbestimmte/ zeit die trauer über die stadt verhängen“ lässt. Dies führt dazu, dass „die dinge zwar unter/ veränderten vorzeichen aber immerhin/ ihren normalen lauf nahmen.“ (NL 4/1974: 25)

Es ist erstaunlich, wie so ein Gedicht, das unmissverständlich die diktatorischen Zustände im kommunistischen Rumänien anprangert, trotzdem veröffentlicht werden konnte, denn als einzige Mittel des Verdeckens fungieren die schon anfangs erwähnte zeitliche Abrückung in die ferne Vergangenheit und die sprachliche Verfremdung, die soweit geht, dass der Zeilenbruch sogar innerhalb eines Wortes stattfindet.

Eine Erklärung dafür liefert Wagner in seinem Rückblick *Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung* (1990), wenn er schreibt:

> Daß unsere Respektlosigkeiten gedruckt wurden, ist einigen Leuten aus der Generation vor uns zu verdanken, die im offeneren Rumänien der sechziger Jahre zu Posten in den Feuilletons und Literaturredaktionen gekommen waren. (Solms 1990: 124-125)

Metaphorisches

Ein beliebtes Mittel der kritischen Lyrik ist die Metapher, die in der modernen Lyrik als „verfremdendes Darstellungsmittel” (Lamping 1991: 28) gewertet wird und daher der Verschlüsselung der Aussage dient.

Das in der „Neuen Banater Zeitung“ vom 5. 03. 1972 veröffentlichte Gedicht Johann Lippets *Wenn ich abends spazieren gehe* bedient sich der schon recht strapazierten Metaphorik des Schattens, um auf die Bespitzelung durch den Geheimdienst hinzuweisen:

Wenn ich abends spazieren gehe
gehen wir immer zu dritt:
Mein heller Schatten
Mein dunkler Schatten
Und Ich.
Wenn ich gehe
Sind wir immer zu dritt.
Mein heller Schatten voran,
mein dunkler Schatten danach
und Ich. (Wichner 1992: 15)

Im dunklen Schatten, der sich nach dem lyrischen Ich bewegt, ist offensichtlich ein Spitzel des Sicherheitsdienstes zu erkennen.

Als eine Metapher der Aussichtslosigkeit kann der Kreis in William Totoks Gedicht *Kreise von unten gesehen* interpretiert werden:

ende im kreis
kreis im ende
  kreisende

anfang im kreis
kreis im anfang
  kreisanfang

anfang im kreis
ende im kreis
anfangendkreis (NL 11/1972: 17)

Auch die Nähe zur Wortspielerei der Nonsensdichtung ist offensichtlich, da ja der Kreis bekanntlich keinen Anfang und kein Ende hat.

Der Fisch in dem Gedicht *Über den Angler* von Ernst Wichner steht für die Stummheit, die sich in einer Diktatur als eine wünschenswerte und risikofreie Haltung erweist:

Über den Angler
der täglich
die schuppen auf
und abwärts zählt
heute fange ich ihn
fange ihn nicht
ja
        nein
fange
nicht
ja
nein
und schließlich
da ihm kein anderer
ausweg bleibt
selbst zum fisch wird. (NL 11/1972:15)

Rolf Bosserts Gedicht

hinter mehr oder weniger
symbolischen eulen
schreib ich
dagegen
schreib
sehen diese vögel auch bei tag. (NL 4/1974: 25)

verschlüsselt in der Eule die Nacht und Finsternis, gegen welche die Dichter der Aktionsgruppe Banat in ihren Texten schreiben. Bei den Ägyptern verkörperte die Eule die Kälte, die Finsternis und den Tod. (Chevalier/Gheerbrant 1994: 214)

Die Behauptung, dass die Eulen auch bei Tag sehen, könnte man dahingehend deuten, dass die Finsternis, in der die Eulen gut sehen, auch bei Tag präsent ist.

Die Stilfigur der communicatio

Zu den Gedankenfiguren zählt Wüst auch die Figur der communicatio, „bei der der Redner sich unmittelbar ans Publikum wendet." (Wüst 1989: 247) Sie ist vor allem bei den Vertretern der politischen Lyrik beliebt, da sie die Funktion hat, den Leser zu aktivieren und ihn zu Reflexion und Handlung aufzufordern. Die Figur der communicatio kann aber auch als Stilfigur kritischer Lyrik eingesetzt werden, da es ja auch dieser darum geht, den Leser aus seiner Passivität aufzurütteln und sich mit ihm gegen die Machthabenden zu verschwören.

Die intensive Verwendung dieser Stilfigur macht das ursprüngliche Ziel der Dichter der Aktionsgruppe Banat deutlich, sich ähnlich wie die Vertreter politischer Lyrik konkret mit der Realität im sozialistischen Rumänien auseinanderzusetzen.

Ein äußerst prägnantes Beispiel für den massiven Einsatz dieser Stilfigur ist das Vorwort Anton Sterblings zu der ersten Zusammenstellung der Gedichte der Aktionsgruppe Banat unter dem Titel *Übungen für Gleichgültige* aus dem Novemberheft der „Neuen Literatur" 1972. Schon der Titel dieser Zusammenstellung verrät die Absicht der Autoren, die Leser aus ihrer Gleichgültigkeit aufzurütteln. Zu diesem Zweck lässt Sterbling eine breite Skala von zukünftigen Reaktionen der Leser auf die Gedichte Revue passieren. Diese Reaktionen reichen von der Verschwörung des Lesers mit dem Autor bis zur Ablehnung der Gedichte. Die Auffächerungen dieser gegensätzlichen Leserreaktionen ermöglicht es Sterbling, Hinweise in den Text zu streuen, dass diese Schreibübungen auch „viele kritische Gedanken" enthalten, die der Leser erst entschlüsseln muss, indem er „Gedankenschlupfwinkel im leisesten metaphernverdächtigen Wort und parabelverwandten Satz ausfindig" macht. (NL 11/1972: 3)

Die massive Verwendung des Imperativs im Gedicht Albert Bohns: *sei freundlich*, das am 14. 9. 1973 in der „Karpatenrundschau" veröffentlicht wurde, erinnert an den gleichen Gestus der Aufforderung aus einem Gedicht Hans Magnus Enzensbergers, des bekanntesten Vertreters der politischen Lyrik der Nachkriegszeit. Während aber das Gedicht Enzensbergers *Ins Lesebuch für die Oberstufe* (1957) (Enzensberger 1971: 13) ganz explizit auf die Wichtigkeit der oppositionellen Haltung des Intellektuellen der Macht gegenüber hinweist, beschränkt sich Bohn auf Ratschläge, welche sich auf das Verwischen der Spuren beziehen, um von den Verfolgern nicht entdeckt zu werden. Enzensbergers Aufforderung: „Lern unerkannt gehen" wird hier aufgefächert und weitergeführt bis zum lautlosen Verschwinden:

sei freundlich zu allen und wäge
nicht lange deine Worte
laß sie lieber wie Münzen durch die Finger rollen

und freue dich an ihrem Kichern
gib das gute Wort wie man milde Gaben gibt:
ohne viel zu denken

lösche die Spuren geh bei Nacht aus dem Hause
und nicht vorwärts
schlage vielmehr Haken oder laufe im Kreise
kehr noch mal zurück und
mache deine Spur unkenntlich
lerne wie man plötzlich da ist und

wie man lautlos verschwindet
das lerne
bleibe unerkannt
lösche die Spur du brauchst keine
deine Freundlichkeit aber

laß als Erinnerungen wenn du gehst. (Wichner 1992: 83)

Die Ironie

Als beliebtes Mittel kritischer Lyrik erweist sich die Ironie schon von ihrer griechischen Wortherkunft her, die Verstellung bedeutet. Der Ironie liegt „die komische Vernichtung eines berechtigt oder unberechtigt Anerkennung Fordernden, Erhabenen durch Spott, Enthüllung der Hinfälligkeit, Lächerlichmachung unter dem Schein der Ernsthaftigkeit, der Billigung oder gar des Lobes, die in Wirklichkeit das Gegenteil des Gesagten meint und sich zum Spott der gegnerischen Wertmaßstäbe bedient“ (Wilpert 1989: 419) zugrunde. Als Ironiesignal dient der gesellschaftliche Kontext, der sowohl dem Autor, als auch dem Leser bekannt sein muss.

Die Ironie als Stilfigur kommt in vielen Gedichten der Aktionsgruppe Banat vor, so z. B. auch in der weiter oben besprochenen Parabel Richard Wagners *verhängnisvoller lebenslauf eines bekannten lyrikers. moritat aus längst vergeßner zeit* oder in William Totoks *k.u.k. epochenbilder* aus der 4. Nummer der „Neuen Literatur“ 1974.

Das in der 4. Nummer der „Neuen Literatur“ 1974 veröffentlichte Gedicht Johann Lippets *Gewesener Selbstmordgang der Familie* führt ironisch die Forderung der Partei vom Bewusstseinswandel des Menschen in der sozialistischen Gesellschaft vor. Der Gedichtanfang verleiht der Überzeugung des Autors Ausdruck, dass sich das Bewusstsein der Mitglieder seiner Familie geändert habe:

und ich glaube
dass ihr bewußtsein
sich gewandelt hat
da sie an feiertagen
die bäume weißen
und fahnen heraushängen (NL 4/1974: 16)

wobei aber nicht ausdrücklich genannt wird, worin dieser Bewusstseinswandel eigentlich besteht. Nachdem das Gedicht den Selbstmord von sieben Mitgliedern der Familie aus unterschiedlichen Gründen verzeichnet - aus Liebe, aus Protest gegen die Wegnahme von Eggen, Pflügen und Sämaschinen, aus Müdigkeit und wegen dem Alter – wird am Gedichtende deutlich, dass der Bewusstseinswandel lediglich darin besteht, dass heute keiner mehr wie früher den Mut zum Selbstmord aus Protest gegen die gesellschaftlichen Begebenheiten aufbringt:

ich glaube dass sich jetzt
ihr bewußtsein gewandelt hat
seit jahrzehnten hat sich keiner mehr erhängt
wegen eggen pflügen sämaschinen
aus liebe
aus müdigkeit
aus alter
sie weißen ihre bäume an feiertagen
und hängen fahnen heraus. (NL 4/1974: 17-18)

Sprichwörter und Abzählreime

Nach der Funktion von Sprichwörtern befragt, kommt der weltweit anerkannte Sprichwortforscher Wolfgang Mieder auf den Einsatz der Sprichwörter in unerwarteten Situationen zu sprechen, wobei er zum Belegen seines Gedankens die ostdeutschen Schriftsteller heranzieht, die auf ihrer Suche nach geeigneten Verfahren, um die gesellschaftlichen Zustände anprangern zu können, oft auf Sprichwörter zurückgegriffen haben. (Kalle/Stolz 2011: 16) Auch

die Manipulation und Entstellung der Sprichwörter durch Bertolt Brecht bleibt nicht unerwähnt. (Kalle/Stolz 2011: 17) In der Arbeit Wüsts *Sklavensprache. Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976* fehlen aber Belege für Sprichwörter als Formen kritischer Lyrik.

Ähnlich wie bei Brecht wird auch in Rolf Bosserts Gedicht *gebot* ein Sprichwort manipuliert, d. h. so abgewandelt, dass es der Aufforderung zur Lobhudelei in der Ceauşescu-Diktatur entspricht:

> du sollst den tag nicht vor der nacht loben
> du sollst den abend nicht loben
> du sollst tag und nacht loben. (NL 4/1974: 32)

Dabei wird deutlich, dass Sprichwort und staatliche Empfehlung zueinander im Gegensatz stehen, wobei der sprichwörtliche Rat zu weiser Vorsicht beim Loben in der staatlichen Verordnung komplett missachtet wird.

Eine ähnliche kritische Funktion wie die Sprichwörter können auch Abzählreime einnehmen. Im Internetlexikon Wikipedia werden sie als Kinderreime definiert, „die in Kinderspielen benutzt werden, um pseudozufällig ein Kind aus einer Gruppe auszuwählen, dem eine bestimmte Rolle in einem Spiel zugewiesen wird.“[1]

Im Gegensatz zu dieser Definition steht Gerhard Ortinaus Abzählreim, der sich nicht an Kinder sondern explizit an „Erwachsene, Wohnort hierzulande“ wendet. Es handelt sich auch weder um ein Spiel, noch um eine pseudozufällige Auswahl eines Individuums aus einer Gruppe, sondern vermutlich um die gesonderte Aufmerksamkeit, welche der Sicherheitsdienst einem Schriftsteller zuwendet, der sich systemkritisch äußert:

> und was ist mit
> Gerhard geschehen
> mit Gerhard ist
> gar nichts geschehen
> nichts ist mit ihm geschehen
> gesagt hat er was
> gemeint hat er was
> verschwiegen hat er was
> lügen wird er was
> da erzählt er was
> lasst ihm den Spaß
> was erzählt er da
> ein etwas erzählt er da
> im Gras zu singen
> ins Gras zu bringen
> ins Gras zu zwingen
> im Gras zu ringen
> in die Luft zu springen
> ein Haus erzählt er da
> ein Haus wie eine Maus
> um aufzubaun (NL 11/1972: 4)

Bei der Antwort, die auf die Frage „was erzählt er da“ versucht wird, fällt die Nähe zur Nonsensedichtung auf, was nach Gero von Wilpert ein Charakteristikum der Abzählreime sein kann. (Wilpert 1989: 5) Im Falle dieses Abzählreims könnte man den Nonsens mit den Verhören durch den Sicherheitsdienst in Verbindung bringen. Die Wortspiele, die Verben mit dem Substantiv Gras assoziieren, rufen beim Leser die Wortverbindung „ins Gras beißen“ in

[1] http://de.wikipedia.org/wiki/Abzählreim, [gesehen am 1. Februar, 9:44]

Erinnerung mit der Bedeutung ‚sterben', was wohl die tragische Endkonsequenz mancher Verhöre war. Dieses Gedicht endet aber nicht mit dem Tod des Alteregos des Schriftstellers Ortinau, sondern mit der Anpassung an das System, die durch die Affirmation verkörpert wird:

> und was ist mit Gerhard geschehen
> mit Gerhard ist gar nichts geschehen
> noch immer steht er da
> und sagt nicht ja und nein
> doch meint er ja
> ja meint er da (NL 11/1972: 5)

Literarische Anspielungen

In der kritischen Lyrik sind auch literarische Anspielungen beliebt, um dem Leser indirekt, mit Hilfe eines vorhergehenden literarischen Textes oder im Vergleich dazu, subversive Gedanken zu übermitteln. Dabei ist es wichtig, dass Autor und Rezipient über ein gemeinsames Wissen verfügen, aufgrund dessen der Rezipient das vom Autor nicht explizit Angegebene entschlüsseln kann. (Wüst 1989: 159)

Das kritische Potential des Gedichts *John Maynard* von Albert Bohn offenbart sich nur dann, wenn man es mit der gleichnamigen 1886 erschienenen Ballade Theodor Fontanes vergleicht. In Fontanes Ballade steht das heldenhafte Verhalten John Maynards, des Steuermanns eines Passagierschiffs auf dem Eriesee, im Mittelpunkt. Während auf dem Schiff gegen Ende einer Fahrt von Detroit nach Buffalo Feuer ausbricht, bleibt John Maynard „in Qualm und Brand"[1] auf seinem Posten, bis das Schiff das Ufer erreicht, und rettet so alle Passagiere um den Preis seines eigenen Lebens.

Die Errettung aller Passagiere durch den Steuermann steht aber im Widerspruch zu den realen Begebenheiten, gemäß welcher der Raddampfer namens Erie auf der Fahrt von Buffalo nach Erie (Pennsylvania) in der Nacht vom 8. zum 9. August 1841 in Brand geriet und daher die acht Meilen entfernte Küste nicht mehr erreichte. Von den etwa 200 Menschen an Bord wurden nur 29 gerettet. Der diensthabende Rudergänger Luther Fuller, der bis zuletzt auf seinem Posten ausgeharrt haben soll, überlebte schwer verletzt oder verstarb.[2] Daher wird deutlich, dass Fontane den Steuermann zum Helden stilisiert.

Dass sich Albert Bohns Gedicht an diese Vorlage anlehnt, wird daran deutlich, dass der Autor die Frage, mit welcher Fontanes Ballade beginnt: „John Maynard!/Wer ist John Maynard?" in der indirekten Rede wiedergibt. Dabei bezieht Bohn auch ein Du mit ein, das seine Frage an ein lyrisches Ich richtet, das die Begebenheit selbst miterlebt hat. Diese Figur der communicatio dient dem Autor auch an dieser Stelle dazu, einen Dialog mit seinen Lesern aufzunehmen. Die zweite Strophe des Bohnschen Gedichts bringt die Entpoetisierung des durch Fontane poetisch überhöhten Stoffes mit sich, indem sie im ironischen Verhältnis zur dramatischen Spannung der Ballade steht:

> Die Fahrt war langweilig wie immer
> und als das Schiff dann Feuer fing
> war endlich die Zerstreuung da
> das Ende wurde schlimmer. (NL 7/1973: 65)

In der dritten Strophe ist bezeichnenderweise nicht John Maynard die handelnde Gestalt, sondern das lyrische Ich, dessen Verhalten auch ironisch dargestellt wird. Der Sprung ins Feuer

[1] zitiert aus der Ballade *John Maynard* von Theodor Fontane: http://www.lyrikwelt.de/gedichte/fontaneg2.htm [gesehen am 6. Februar, 17:39].
[2] http://de.wikipedia.org/wiki/John_Maynard [gesehen am 6. Februar, 17:35].

wird nicht explizit mit einer rettenden Absicht verbunden. Auf ihn folgt unmittelbar der Sprung ins Wasser, der als Selbstrettung des lyrischen Ichs gedacht ist und auch mit negativen Folgen verbunden ist:

Zuerst sprang ich ins Feuer
da war es nicht geheuer
dann sprang ich auch ins Wasser
und trank ein bisschen viel davon. (NL 7/1973: 65)

Die letzte Strophe nimmt in ihren ersten drei Versen den Gedichtanfang wieder auf und erinnert daher in ihrer Struktur an den Rahmen der *John Maynard* Ballade Fontanes. Die letzte Zeile des Gedichts „das Schiff ging aber unter" nennt ungeschminkt die historische Wahrheit.

So kann Bohns Gedicht einerseits als kritische Auseinandersetzung mit dem Realisten Fontane gelesen werden, der die Wirklichkeit in seiner Ballade poetisch verklärt hat, andererseits aber auch als Veto gegen die Verfälschung der geschichtlichen Tatsachen durch die kommunistischen Machthaber und gegen die Heroisierung der geschichtlichen Persönlichkeiten.

In Rolf Bosserts Gedicht *Sprichwörtliches* wird auf den Titel eines für die Banater Schwaben wohlbekannten Romans angespielt, nämlich auf den ersten Teil von Adam Müller-Guttenbrunns Trilogie *Von Eugenius bis Josephus*: *Der große Schwabenzug*:

der schwab ist klein
allein
  der zug ist groß (NL 4/1974: 11)

Der zum Sprichwort zugespitzte lyrische Text kann als Parodierung des Titels des Guttenbrunnschen Hauptwerks gelesen werden und damit ordnet ihn Roxana Nubert jenen Texten zu, in welchen sich die kritische Auseinandersetzung der Autoren der Aktionsgruppe Banat mit der schwäbischen Realität vollzieht, (Nubert 2006: 263-264) aber er kann auch politisch gedeutet werden. Aus dieser Perspektive würde das sich als Sprichwort setzende Bonmot das Verhältnis von Individuum und Kollektivität thematisieren, in dem Sinne, dass die Mächtigen von individuellen Aktionen nichts zu fürchten haben, sich hingegen vor einer Gruppe in Acht nehmen sollten. Auch das Zeilen füllende „allein" erhält in dieser politischen Auslegung eine Warnfunktion.

Das Gedicht *Weihnachten 1973* stellt eine Textmontage aus den beiden beliebtesten deutschen Weihnachtsliedern, *Oh Tannenbaum* und *Stille Nacht* dar:

mutti schau
einen o tannenbaum

der grün nicht nur
nicht nur der grünt
nein auch
auch nein

in der stillen nacht
einsam wacht
um halb acht
eine fichte (picea abies) (NL 4/1974: 15)

Indem die letzte Strophe die Fichte nennt, die ja zumeist der Baum ist, der als Tanne bezeichnet zu Weihnachten das Zimmer schmückt, könnte die Diskrepanz zwischen Lobpreisung und Wirklichkeit angedeutet werden.

Der historisch-politische Deckmantel

Ähnlich wie die Autoren der inneren Emigration das Medium des historischen Romans bevorzugten, um mit dem Nationalsozialismus abzurechnen (Beutin/ Ehlert 1994: 395), nahmen die Schriftsteller der Aktionsgruppe Banat Stellung zum Vietnam-Krieg, zu der Franco-Dikatur in Spanien und zu den politischen Entwicklungen in Chile und bezogen sich eigentlich auf die Verhältnisse in Rumänien, die sie dadurch indirekt anprangerten. Dies taten sie im Vertrauen darauf, wie Ernest Wichner stellvertretend für alle seine Schriftstellerkollegen der Aktionsgruppe festhält, „dass jeder Leser eines vordergründig politischen Gedichts dieses auch von seinem manifesten Inhaltsbezug abtrennt und auf seine eigenen Erfahrungen bezieht." Als Beispiel führt er das Gedicht Richard Wagners *halboffizielle meldung aus franco-spanien* an, in welchem Francos Spanien nur „einen Vorwand" darstellt, „um über das sprechen zu können, was auch in Rumäniens Gefängnissen nicht auszuschließen war" (Wichner 2012: IV. Teil)

im baskenland wurden terroristen
verhaftet
die sich als priester
getarnt hatten

jetzt werden sie
gefoltert
bis sie sich in priester
verwandeln. (NL 11/1972: 16)

Gedichte, welche allgemein unter dem historisch-politischen Deckmantel der Diktatur in Chile diktatorische Verhältnisse in Rumänien anprangern, sind William Totoks *Mit Chile im Herzen* (Wichner 1992: 90-91), Johann Lippets *möglichkeiten und hoffnungen eines chilenen in der augenblicklichen Lage* (Wichner 1992: 92) und Albert Bohns *Kommentar zu einem Bericht aus Chile.* (Wichner 1992: 93)

Wortspiele

Eine besondere Stellung innerhalb der kritisch intendierten Lyrik der Autoren der Aktionsgruppe Banat nehmen die Wort- und Sprachspiele ein. Grazziella Predoiu verweist auf die enge Verbindung zwischen Sprachexperiment und Kritik am rumänischen Staat in der gemeinsamen Textmontage der Aktionsgruppe Banat *Wire Wegbereiter*, die den Wiener Sprachexperimentellen gewidmet ist. (Predoiu 2001: 32)

Die Beliebtheit der Wort- und Sprachspiele erklärt sich vornehmlich dadurch, dass die Dichter sich infolge der Unübersetzbarkeit dieser Texte dem rumänischen Zensor, dem die übersetzten Gedichte zur Begutachtung vorgelegt werden mussten, entziehen konnten. Daher nahmen sich die Autoren in den Wortspielen mehr Freiheiten als sonst, was dazu führt, dass diese Texte bei weitem über die „reine spielerische Unverbindlichkeit" (NL 4/1974: 36) hinausgehen.

So unterläuft Wagners Gedicht *Im Frühlingston* aus der 7. Nummer der „Neuen Literatur" 1973 die Anforderung der Partei zur Lobhudelei:

laßt uns doch blasen
ins kuckuckshorn blasen

ins kuckuckshorn blasen
wir jauchzen ja schon

wir jauchzen ja schon
und blasen ins horn

und blasen ins horn
im fremdgängerton. (NL 7/1973: 48)

Das Gedicht schreitet stufenweise durch die jeweilige Wiederholung des letzten Verses der vorherigen Strophe, der zum ersten Vers der nächsten Strophe wird, zur ironischen Pointe. Der Leser hat den Eindruck, wie Gerhard Csejka es treffend formuliert, den Text zu „verstehen, ohne [ihn] zu begreifen", da das Begreifen die Rezeptivität „für differenziertere Signale als jene des gewohnten Sprachgebrauchs" voraussetzt. (NL 4/1974: 36) So kann der Leser das Verb blasen mit jemandem die Meinung blasen, d. h. sagen assoziieren oder mit dem umgangssprachlichen „ich werde dir was blasen, im Sinne von „ich denke nicht daran!" (Wahrig 1997: 293) Auch die Pointe des Gedichts, das Blasen „im Fremdgängerton", kann auf den Kuckuck zurückbezogen werden, der ja bekanntlich seine Eier in ein fremdes Nest legt.

Rolf Bosserts sich in die visuelle Poesie einordnende Text *bei einem fiel einem* nimmt das in der kritischen Literatur bevorzugte Thema des Nonkonformismus auf, indem er mit dem Gedanken der frappierenden Ähnlichkeit zwischen allen Nonkonformisten spielt, die sich immer durch die „Gesetzmäßigkeit" des Protests gegen etwas auszeichnen:

bei einem
non- o
kon- o
for- o
mi- i
sten- e
tref- e
fen- e
fiel einem
eine störende gesetzmäßigkeit
auf. (NL 7/1973: 57)

Richard Wagners titelloses Gedicht:

hier ist ein
bikini versteckt

biedermanns
kinder
nicken (NL 4/1974: 15)

fordert den Leser quasi „zur intellektuellen Anstrengung" heraus, das Wort Bikini aus den Anfangssilben der folgenden drei Verse zu bilden, wobei das Einverständnis der Kinder Biedermanns mit den Machthabenden aufs Korn genommen wird. Dabei schadet es auch nicht, an den Protagonisten der Biedermeierzeit zu denken, der sich vor der Realität in die häusliche Privatsphäre zurückzog. Gerade so eine Haltung erweist sich in einer Diktatur als unverantwortbar.

Rolf Bosserts Gedicht mit dem Titel *Vier Gedichte* wendet sich erneut mit der intellektuellen Aufforderung an den Leser, aus den vorliegenden notizähnlichen Versen vier Gedichte entstehen zu lassen. Das Thema kreist um die Unfreiheit der Worte in einer Diktatur:

zuerst haben sie mir
(ihre, meine) worte

vorgeworfen

ich schnupperte daran
ging aber weiter
ohne darüber zu stolpern

jetzt werfen sie mir
(ihre, meine) worte nach (NL 4/1974: 21)

Auch im *liedchen von den brettern* setzt sich Bossert wortspielerisch mit der Beschränktheit der Gedanken und Meinungsäußerung in einer Diktatur auseinander:

das anschlagbrett:
es schlägt so nett
der kopf sich an
das anschlagbrett

das ausschlagbrett
ist auch ganz nett
doch sitz nie auf
dem auschlagbrett

das einschlagbrett
das eint so nett
das anschlag- und
das ausschlagbrett. (Wichner 1992: 201)

Schlussfolgernd kann zusammengefasst werden, dass die Beschränkung der Freiheit des Wortes die Autoren der Aktionsgruppe Banat dazu anregte, vielfältige literarische Formen zur Umgehung der Zensur zu finden. In dieser Hinsicht und nicht nur in dieser muss ihnen ihre besondere Kreativität im Auffinden origineller Formen des uneigentlichen Sagens bescheinigt werden, wie die Verwendung der Sprichwörter und Abzählreime und der Wortspiele. Die Wortspiele stellen eine Besonderheit in der kritischen Lyrik dar und sind darauf zurückzuführen, dass sich die literarische Sprache der Autoren von der rumänischen Staatssprache unterschied. Durch die Unübersetzbarkeit dieser Wortspiele versuchten sich die Autoren den Anforderungen einer dogmatisch orientierten Kulturpolitik zu entziehen.

Der Facettenreichtum an Formen kritischer Lyrik wie auch das kritische Potential der Gedichte erreichen ihren Höhepunkt in der letzten gemeinsamen Textaufstellung der Gruppe aus der „Neuen Literatur“ Nr. 11/1974.

Neben der Umgehung der Zensur gelang es den Autoren der Aktionsgruppe Banat auch durch die Anlehnung an die politisch engagierte Lyrik Bertolt Brechts und durch die Übernahme des sprachspielerischen Umgangs mit Literatur, die der Wiener Gruppe eigen war, die deutsche literarische Tradition für die gegebene politische Lage in Rumänien fruchtbar zu machen. So konnte eine „neuartige Literatur“ (NL 4/1974: 36) entstehen, die auf einzigartige Weise den appellativen Gestus engagierter Literatur in einen Kontext schärfster Restriktion der Wortfreiheit einbaut.

Literaturverzeichnis:

BEUTIN, Wolfgang/ EHLERT, Klaus şi alţii [5]1994: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar, Metzler.

CSEJKA, Gerhard 1974: *Aktionsgruppe Banat: „Wire Wegbereiter“*, în: „Neue Literatur“ 4/1974.
CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain 1994: *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1, București, Artemis.
Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe 2004: Mannheim Leipzig, F. A. Brockhaus.
ENZENSBERGER, Hans Magnus 1971: *Gedichte 1955-1970*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
KALLE, Matthias/ STOLZ, Matthias 2011: *„Ist das jetzt spruchreif?“ Ein Interview mit Wolfgang Mieder*, în: *Zeit. Magazin*, nr. 47, din 17. 11. 2011.
LAMPING, Dieter 1991: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MAYER, Hans 1961: *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen, Günther Neske.
NUBERT, Roxana 1997: *Traditionsbrüche – Ansätze zur „Aktionsgruppe Banat*, în: „Temeswarer Beiträge zur Germanistik“, vol 1, Timișoara, Mirton, p. 448-456.
NUBERT, Roxana 2006: *Die sogenannte „Stunde Null“ in der rumäniendeutschen Literatur: Die Aktionsgruppe Banat*, în: Roxana Nubert/Ileana Pintilie-Teleagă, *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat*, Viena, Praesens, p. 254-268.
PREDOIU, Grazziella 2001: *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
SCHWEIKLE, Günther, SCHWEIKLE, Irmgard (coord.) 1990: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Metzler.
SOLMS, Wilhelm 1990: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg, Hitzeroth.
TOTOK, William 1988: *Die Zwänge der Erinnerung. Aufzeichnung aus Rumänien*, Hamburg, Junius.
WAHRIG, Gerhard 1997: *Deutsches Wörterbuch*, reeditat de Dr. Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh, Bertelsmann Lexikon.
WICHNER, Ernest (Hrsg.) 1992: *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
WICHNER, Ernest (Hg.) 1993: *Das Land am Nebentisch*, Leipzig, Reclam.
WICHNER, Ernest 2012: *Aktionsgruppe Banat – die erste und letzte deutschsprachige Dichterschule in Rumänien*, III. Teil. în: „Banater Zeitung“ din 04. 01. 2012.
WICHNER, Ernest 2012: *Aktionsgruppe Banat – die erste und letzte deutschsprachige Dichterschule in Rumänien*, IV. Teil, în: „Banater Zeitung“ din 25. 01. 2012.
WILPERT, Gero von [7]1989: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Alfred Kröner.
WÜST, Karl-Heinz 1989: *Sklavensprache. Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

PENDLER ZWISCHEN LITERATUR UND POLITIK: RICHARD WAGNER – MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG SEINER ROMANE

Roxana Nubert, Ana-Maria Dascălu
(Universitatea de Vest, Timișoara; Academia Română, București)
roxana.nubert@e-uvt.ro

Travelling Between Literature and Politics – Richard Wagner's Novels
Wagner's first novel deals with social and political conflicts. The core of the novel entitled *Habseligkeiten* consists of the Swabians's destiny of the Banat region in Romania during the period between the two World Wars and after World War II. The novel *Belüge mich* shows the continuity of the power structures in the Romanian capital from the 1930s to the 1990s. A similar theme can be traced in *Miss Bukarest*, but it was restricted to the moments after 1989, that year being considered a major political turning point. The novel *Das reiche Mädchen* depicts the end of a multicultural world.

Keywords: *Swabians of Banat, communist system, dictatorship, secret service, immigrant, escape, multiculturalism*

Richard Wagner, dem das Deutsche Kulturforum Östliches Europa 2008 den Georg-Dehio-Buchpreis für sein Gesamtwerk vergab, gehört zu jener Gruppe von Autoren, die sich seit ihrem literarischen Debüt mit einer politischen Idee identifiziert haben. Von Anfang an war er Schriftsteller und politischer Denker zugleich. Das beweisen sein literarisches Werk – Lyrik, Erzählungen und Romane – sowie seine zahlreichen politischen journalistischen Aufsätze und Essays. Gegenstand vorliegender Arbeit sind Wagners Romane, in denen gesellschaftliche Konflikte – und das ist Politik im weitesten Sinne des Wortes – beschrieben werden.

Der politische Hintergrund rückt schon in den Mittelpunkt seines ersten Romans, *Die Muren von Wien* (1990). Muren sind Schlamm und Gesteinsströme im Gebirge, die dadurch entstehen, dass Gehängeschutt infolge Wolkenbrüchen ins Gleiten gerät oder dass Wildbäche bei Hochwasser Gesteinsmassen mitreißen. In der Ebene, der Großstadt, in Wien, ist von ihnen nichts zu sehen. Der Titel bezieht sich auf die Scharen von Freiheitssuchenden, die im Sommer 1989 in Ungarn den Moment abwarteten, da sie in den Westen flüchten konnten. Richard Wagner vergleicht diesen Prozess mit einem großen Gewitter, bei dem die Wassermassen das Geröll vor sich herschieben, die „Muren", die bis nach Wien reichen. Aber: „Auch wer davon gekommen ist, bleibt verschüttet. Jeder muß sich irgendwann selbst ausgraben." (*MvW*: 13)

Wenn der Autor trotz der Tatsache, dass in der österreichischen Hauptstadt keine Geröllmassen entstehen können, sein Buch *Die Muren von Wien* nennt, deutet er damit auch das Gewaltige an, das in seiner Geschichte zum Ausdruck kommt (vgl. Gauß 1990: 4). Der aus dem Banat stammende, seit elf Jahren in München lebende und leidende Ingenieur Benda, der von seiner Frau Eva verlassen wurde, entschließt sich, nach Wien zu fahren. Hier geht er ziellos herum, mietet eine kleine Wohnung und trifft Iris, ein Mädchen, das seiner Freundin Marianne aus dem Banat ähnelt. Die ihn umgebende Wirklichkeit wird zur Projektionsfläche der inneren Leere. Die Reise nach Wien ist vor allem eine „Bewußtseinsreise in die Vergangenheit" (Hinck 1990: 34), in Richtung von Bendas Herkunft. Die „Muren von Wien" sind das Geröll der Erinnerung, das auf Benda einstürzt: sein Militärdienst in Rumänien, die Bespitzelung durch den rumänischen Geheimdienst, durch die Securitate, der zweifache Fluchtversuch, der Verrat eines Mitflüchtlings beim ersten Fluchtversuch, die Schikanen der Wächter im Gefängnis, die

Verhöre, die misstrauische Angst des Entlassenen, der erfolgreiche, aber mit Schuld belastete zweite Fluchtversuch. Richard Wagners Protagonist, der starke autobiografische Züge trägt, gilt als exemplarisch für seine Doppelexistenz: eine aus dem Banat und eine aus München. Bendas Unsicherheit rührt daher, dass er keinen Anschluss findet, weder an die alte, noch an die neue Heimat. Dieses „Nirgendsdaheimsein" sei der eigentliche Inhalt des Romans, dargestellt „in einer virtuosen Ineinanderschachtelung seiner verschiedenen Existenzen", hebt Otto F. Beer (1990: 13) hervor. Der Autor beschäftigt sich mit der ihm so vertrauten Problematik der schwierigen Nachwirkungen der Auswanderung, wie sie auch in den Erzählungen *Ausreiseantrag* (1988) und *Begrüßungsgeld* (1989) zum Ausdruck kommt. Benda hat zwei Leben, die sich nicht berühren: Er ist als Banater Schwabe weder ein Rumäne noch ein Deutscher. Er ist ein Heimatloser, war es, ist es geblieben: sowohl als Schwabe, als Angehöriger einer Minderheit in Rumänien, als auch als Deutscher seit seiner Aussiedlung. Ein „Leiden im Überfluß" bezeichnet Stefan Tepper (1990: 42) Bendas Erlebnisse: „Benda, der sich in der westlichen Großstadt nach jenem östlichen Dorf zurücksehnt, in dem er sich immer nach der urbanen Freiheit des Westens gesehnt hatte, weiß, daß es für ihn keine Heimat mehr geben kann", schreibt Karl-Markus Gauß (1990: 4). Und Elisabeth Grotz bemerkt:

> Allein gelassen mit dem Gefühl der Unvereinbarkeit zweier, ihm gleichermaßen entfremdeter Lebensformen (der Unvereinbarkeit von Erinnerung und Gegenwart), wählt Benda Wien – als einen zentralen Schnittpunkt zwischen Ost und West – zum Ausgangsort für eine mögliche Neuorientierung. (Grotz 1990: VIII)

Ein Anruf von Eva beendet den Wiener Aufenthalt. Ob sich die Ehe retten lässt, ob der Prozess der Erinnerung ein Ende nimmt, bleibt offen.

Es handelt sich im Falle der *Muren von Wien* um einen Roman, der beweist, dass die Folgen, die der Nationalkommunismus im Innern der Menschen hinterlassen hat, tief und von Dauer sind. Und der Autor, meint Walter Hinck (1990: 34), wisse, dass nach der Befreiung infolge der großen historischen Veränderungen des politischen Umbruchs von 1989 die Mühen der Freiheit kommen würden.

Heimatverlust und „Bewältigung der Vergangenheit" (Kory 2010: 255) prägen auch Wagners autobiografischen Roman *Habseligkeiten* (2004). Es ist der Versuch, eine Epochenbilanz der Geschichte der Schwaben im Banat von ihren Anfängen bis ins Jahr 1999 zu gestalten: vom 18. Jahrhundert, der Zeit der Ansiedlung der deutschen Bevölkerung im Banat unter den Habsburgern („In Ulm waren seinerzeit […] die Schiffe abgefahren, die die Einwanderer ins ehemalige Türkenland brachten." *H*: 183), von der Auswanderung der Banater Schwaben in die USA in den 1920er Jahren („John und Katharina waren neun Jahre in Amerika." *H*: 28), vom Nationalsozialismus und vom Zweiten Weltkrieg („‚Amelie […] war eine große Hitleristin. Sie war bei der Wehrmacht […]'", *H*: 74), von der Enteignung, von der Deportation der Banater Schwaben in die Sowjetunion und in den Bărăgan („Im Dorf gilt als Kommunist, wer mit den Kommunisten paktiert. Mit den Kommunisten, die den Leuten das Feld und die Häuser weggenommen und Männer und Frauen nach Rußland verschleppt haben und später in den Bărăgan, in die Donau-Steppe." *H*: 197), vom Eintritt mancher Banatschwaben in die Rumänische Kommunistische Partei („Dabei ist mein Vater nicht der erste Schwabe im Dorf, der Kommunist wird." *H*: 197) und schließlich von der massiven Auswanderung der deutschen Bevölkerung aus dem Banat in die BR Deutschland in den 1980er Jahren („Wir sind doch alle fort, mit Kind und Kegel […]." *H*: 15).

Der in der Bundesrepublik angesiedelte Bauingenieur Werner Zillich kommt 1999 von der Beerdigung seines im Banat gebliebenen Vaters Karl und rekonstruiert auf der Rückreise nach Sandhofen über Budapest, Wien und Ulm seine eigene Familiengeschichte und die Vergangenheit seines Dorfes. Sowohl die Zillichs als auch das Dorf wurden immer wieder in die politischen Ereignisse hineingezogen und immer wieder haben sie versucht, diesem meist

unheilvollen Einfluss Widerstand zu leisten. Wie für die meisten banatschwäbischen Familien steht die verzweigte Familiengeschichte der Zillichs mit der Waffen-SS und der rumänischen Armee, der Deportation in Arbeitslager in der Sowjetunion sowie mit Flucht, Enteignung und Übersiedlung in Verbindung. Der Vater des Protagonisten wurde 1940 in die rumänische Armee einberufen, 1945 den Russen überstellt, fünf Jahre überlebte er in einem Nickelkombinat in der Sowjetunion, nachher musste er sich den kommunistischen Verhältnissen in Rumänien anpassen.

Weder die Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland noch der politische Umbruch des Jahres 1989 brachten Werner Zillich und seiner übrig gebliebenen Familie die erhoffte Ruhe. Der Autor entwirft das Bild eines Banater Dorfes, das sich mit dem Zerfall einer Familie deckt: Vom Vater bleiben nur einige Habseligkeiten, der Sohn ist ausgewandert, wie der Großvater Michael, der nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich geblieben ist. Das veranlasst Ralf Berhorst (2005: 14) dazu, Richard Wagners *Habseligkeiten* als einen „Heimatroman ohne Heimat" und als einen „Familienroman über die Auflösung der Familie" zu bezeichnen. Für Edith Ottschofski (2005: 12) ist es ein Roman, „den man als literarisches Dokument für den Untergang der Banater Schwaben begrüßen mag". In diesem Zusammenhang erwirbt der Begriff „Habseligkeiten" eine ganz besondere Bedeutung. In ihm verbindet sich nämlich nicht nur die Vorstellung von einem „dürftigen, kümmerlichen Besitz, der aus meist wenigen (wertlosen) Dingen besteht" (*Duden* ^{4}2001: 605), die einer mitnimmt, der auswandert oder sich auf die Flucht begibt, sondern vielmehr „eine ungenannte Trauer […] um den Verlust all dessen, was zurückgelassen werden musste" (Rauch: 2004, 35). Eigentlich haben „Habseligkeiten" mit den Resten von Besitztümern zu tun, „[…] dem, was erinnert an Ver- und Zergangenes" (Hueck 2006: 16). Eva Pfister (2005: 32) meint diesbezüglich, dass der Autor die fast zweihundertfünfzig Jahre alte Geschichte seiner Familie und des schwäbischen Banats „mit Anteil nehmender Trauer" beschreibe. Der Autor sucht nach seinen Wurzeln und findet, im Grunde genommen, nur Zerfall. Der Roman beginnt übrigens mit der traurigen Feststellung, dass „alle tot sind" (*H*: 5) und gegen Ende des Buches erkennt der Erzähler: „Das wird vom Banat übrigbleiben, die Distel". (*H*: 236)

Die eigentlichen Habseligkeiten in Richard Wagners Roman bilden zwei Tassen von den Urgroßeltern mütterlicherseits, Johann und Katharina, die vor der dörflichen Enge nach Amerika geflohen sind, ein Brief des Großvaters in Sütterlinschrift, eine leere Konservendose zum Auffangen von Schnee gegen Durst, die Vater Karl während der Deportation ins sowjetische Arbeitslager besaß und das Bündel „mit den Dokumenten" des Vaters: „Handgeschriebenes, Eingaben, Ausweise, Fotos. Ein Ahnenpaß. […] Eine handschriftliche Darstellung der Wassermühlen auf der Marosch." (*H*: 123)

Obwohl eine Familiengeschichte in den Vordergrund des Romans rückt, schenkt der Erzähler dem Umreißen des Rumänienbildes in verschiedenen historischen Etappen eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Die Jahre des Durchbruchs kommunistischer Verhältnisse hierzulande gewinnen dabei an besonderer Bedeutung: „In den fünfziger Jahren gibt es zwei Arten von Menschen. Gefangene und freie. Der wichtigste Unterschied zwischen den Gefangenen und den Freien ist, dass die Freien jederzeit und ohne jede Erklärung zu Gefangenen werden können". (*H*: 193)

Das Bild Rumäniens in den 1980er Jahren ist von der Willkür des Diktators Ceauşescu geprägt:

> Seit die beiden Analphabeten [Nicolae und Elena Ceauşescu] die Macht an sich gerissen hatten, gebärdete sich der Staatsapparat wie in einem zentralafrikanischen Land. (*H*: 213)

> Man riß überall die alte Bausubstanz ab, ganze Innenstädte wurden abgetragen und durch Plattenbauten ersetzt, als wollte man in einem weiteren Schub des Machtwahns den letzten Rest der bürgerlichen Welt auslöschen. Kirchen verschwanden hinter Hochhäuser, man verschob sie mit einer aufwendigen Technik. (*H*: 220)

> Das Leben reduzierte sich aufs tägliche Überleben. Schlangestehen, Vorräte bunkern. Weghören, wenn der Personenkult zum Zuge kam, auf Versammlungen und im Fernsehen. […] (*H*: 222)

Das Schicksal des Protagonisten weist – wie im Falle Bendas im Roman *Die Muren von Wien* – Symbolcharakter auf. Stellvertretend steht Werner Zillich für das Schicksal der meisten Banater Schwaben, die in den 1980er Jahren massiv nach Deutschland ausgewandert sind. Wie seine Landsleute fällt auch die Hauptfigur dem Ausreiseantrag zum Opfer: die Bestechung der rumänischen Behörden („Die Ausreisenden verschwiegen in der Regel die Höhe der bezahlten Bestechungssummen. […] In unseren Abstellkammern stapelten sich die Kentstangen und der Jacobskaffee.“ *H*: 219), jahrelange Ungewissheit („Monika durfte nicht mehr unterrichten, als Auswandererfrau hätte sie ein schlechtes Vorbild für die Kinder abgegeben“ *H*: 220), Isoliertheit („Mit einem Ausreiseantrag galt man als Ausgeschlossener.“ *H*: 217), Diskriminierung („‚Mă neamţule’. So begrüßte mich Dumitrescu. He, ‚Deutscher’“, *H*: 220), Hoffnungslosigkeit („Ein Auswanderer darf nicht an die Gegenwart denken. […] Der Auswanderer spielt Schicksal.“ *H*: 210). Die entrechteten Menschen reagieren durch Respektlosigkeit („Je weniger die Macht den Menschen zugestand, desto mehr hielten die sich durch Illoyalität.“ *H*: 215) und Diebstahl („Der Diebstahl war die mit Abstand bedeutendste Oppositionsform im Kommunismus.“ *H*: 215).

Die Ruhelosigkeit, welche die Existenz des Aussiedlers dominiert, nimmt kein Ende, wie Werner Zillich denkt, während er sich im Ulmer Hafen befindet. Von hier fuhren seine Vorfahren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in so genannten „Ulmer Schachteln“ die Donau hinab, durch Ungarn bis ins Banat. Und die ausgewanderte Hauptfigur steht jetzt an derselben Stelle und fragt sich, ob er je im Westen angekommen sei. Die Familientradition der Zillichs bleibt eine Tradition immer neuer Aufbrüche, die alle zum Scheitern verurteilt sind. Die nach Amerika ausgewanderten Urgroßeltern scheiterten in der neuen Heimat und mussten zurückkehren, der Großvater Michael verlor, psychisch zerstört vom Ersten Weltkrieg, die geerbte Mühle und der Vater Karl wurde 1945 für fünf Jahre zur Zwangsarbeit in die Sowjetunion deportiert: „Wir rennen einander nach, quer durch die Welt. Als müßten wir uns ständig aus dem Weg gehen, gleichzeitig aber miteinander verabredet sein. Wir sind Aussiedler auf Lebenszeit“. (*H*: 224)

Richard Wagner selbst geht in einem Interview mit Rodica Binder vom 25. September 2009 auf die Botschaft seines Romans ein:

> Worum es mir in den *Habseligkeiten* ging, war die Ruhelosigkeit zu beschreiben, von Menschen, die ausgewandert sind und die auf der Suche nach irgendetwas sind, was sie selber nicht so genau beschreiben können. Irgendetwas haben sie gesucht, was sie nicht hatten oder was sie glaubten, nicht zu haben. […] Und solche Leute werden nie zur Ruhe kommen, das habe ich festgestellt. (Binder 2006)

Der Protagonist lässt sich von seiner berechnenden Frau Monika scheiden, ihm wird der Kontakt zur Tochter Melanie per Gerichtsbeschluss verboten, er erlebt diverse Affären und eine ungewisse Zukunft wartet auf ihn, weil er in einem bankrotten Bauunternehmen arbeitet. Krisenhafte Verhältnisse auf familiärer Ebene, Sex, der nur noch mit Hilfe pornografischer Stimulanzien funktioniert, drohende Arbeitslosigkeit, Bestechung und Korruption – das neue Europa, das Werner Zillich erlebt, ist von den rumänischen Realitäten, denen er einst zu entkommen glaubte, nicht weit entfernt (vgl. von Törne 2005: 14). Die Freiheit hat übrigens ihre Opfer auch in Rumänien nach der politischen Wende 1990: „Der Diktator ist tot, die Zeitungen verbreiten Meinungen, und die Preise steigen. Karls Rente ist immer weniger wert. Seine Freiheit wächst von Tag zu Tag und seine Rente schrumpft im gleichen Tempo“. (*H*: 159)

Die Revolution im Dezember 1989 wird als „Palastrevolution“ (*H*: 158) entlarvt, die von den Kommunisten durchgeführt wurde, die überraschenderweise zu Antikommunisten wurden. Es geht somit um eine geschichtliche Fälschung, wie sie Richard Wagner auch in seinem Buch

Sonderweg Rumänien. Bericht aus einem Entwicklungsland (1992) beschreibt (vgl. Kory 2010: 253-260).

Die Ausdeutung komplexer gesellschaftlicher und politischer Zusammenhänge in Richard Wagners Roman *Miss Bukarest* (2001) fällt ein Urteil über die Mechanismen und Folgen des rumänischen Geheimdienstes. Für dieses Buch hat übrigens der Autor den Neuen Deutschen Literaturpreis erhalten. Der Verfasser zeige darin, wie Menschen unter der Diktatur zwischen Distanz zum Regime, politischem Opportunismus und privater Leidenschaft pendeln und schuldig werden, betont Cord Beintmann (2011: 111). Richard Wagner deckt die zerstörerische Kraft der Securitate auf, unter deren perfiden Machenschaften er selbst lange Jahre zu leiden hatte. Bis in den intimen Bereich der Liebe wirken die erschütternden Folgen der Diktatur, deren wichtigstes Machtinstrument die Securitate ist:

> Die Liebe kann immer und überall nur auf Vertrauen gegründet sein. In einer Diktatur ist dieses Vertrauen, weil es durch die Umstände so gefährdet ist, letzten Endes das einzige gültige Kriterium für die Gefühle. Dadurch wird die Liebe klein, weil sie nicht mehr blind sein kann.
> Die Diktatur nimmt den Gefühlen die Unbeschwertheit […]. (*MB*: 144)

Dino Schullerus, der seit 1986 in die Bundesrepublik Deutschland ausgewandert ist, arbeitet als Privatdetektiv in Berlin. Früher hieß er Dinu Matache und arbeitete in den 1970er und 1980er Jahren als Sicherheitsoffizier für den rumänischen Geheimdienst in Bukarest. Er bespitzelte nicht nur Kollegen, Künstler, seine Freunde, die Schriftsteller und Regimekritiker Richartz und Martin, die ihm vertrauten, sondern auch die schöne Erika Binder, in die er sich verliebte und mit der er ein Verhältnis begann, obwohl er damals schon mit Lotte verheiratet war: „Ich habe sie [Erika] nicht verraten, sagte ich. Ich habe ihr Wissen verwendet. Es ging ja nicht gegen sie". (*MB*: 98)

Jahre später, 1996, sah Dinu Erika überraschend in Berlin wieder, allerdings in Begleitung eines ehemaligen Securitate-Offiziers. Kurz danach wurde sie tot aufgefunden. Der Detektiv macht sich auf die gefährliche Suche nach den Mördern. Alle Spuren führen in die Vergangenheit. Die ehemaligen Kollegen, die Agenten des rumänischen Geheimdienstes, sind plötzlich wieder da. Die Diktatur ist historisch geworden, aber ihre Auswirkungen sind noch spürbar: „Wir sind Objekte des Ostwestkonflikts gewesen. Objekte, die das Jahrhundert nicht kennen will. Obwohl Menschen wie wir die Wahrheit dieses Jahrhunderts sind. Seine unbeachtete menschliche Wahrheit". (*MB*: 133)

Worauf es dem Autor hauptsächlich ankommt, das ist der ganze zerstörerische Mechanismus von Bespitzeln, Erpressung, Verstellung, Angst und Ekel.

Bukarest und zwei mysteriöse Todesfälle stellen auch den Hintergrund von Richard Wagners letztem Roman *Belüge mich* (2010) dar. Die dreißigjährige Protagonistin, Alexandra (Sandra) Lauretta Horn, die schon als Vierzehnjährige mit ihrer Familie nach Frankfurt am Main ausgewandert ist, erhält den Auftrag, den Markt für die Münchner Zeitschrift *Simone*, bei der sie arbeitet, in Südosteuropa auszuweiten, indem sie in der rumänischen Hauptstadt ein Frauenmagazin gründet. Die Zeitschrift sollte den Namen *Lauretta* in Anlehnung an die bekannte Tangotänzerin der 1930er Jahre führen. Die angestellte Recherche um diese legendäre Figur führt zur Aufdeckung unbekannter Aspekte aus der eigenen Familie. Wie in den Romanen *Die Muren von Wien und Habseligkeiten* ist die Ausgangssituation – der eigene Lebenslauf bzw. eine Familiengeschichte – der Auslöser von Erinnerungen an eine schwierige Vergangenheit. In diesem Zusammenhang nennt Carmen Francesca Banciu (2001: 6) das Buch „einen Tanz der Vergangenheit". Indem der Verfasser Sandra Horn der Geschichte ihrer Kindheit und ihrer Großeltern in Bukarest nachgehen lässt, entwirft er eine „komplexe Geschichte Rumäniens" (Schröder 2011: 24), in der Vergangenes und Gegenwärtiges ineinanderfließt: „Es ist eine literarische Aufarbeitung eines Teils rumänischer Geschichte, die eine Brücke von den

Ereignissen der dreißiger Jahre in Bukarest bis in die Gegenwart [2005] nach München und Frankfurt schlägt". (Kilzer 2011: 5)

Ein schlüssiger Beweis für die Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart ist Marcel Tomas Mord 2005 durch Zyankalivergiftung genau so wie der Mord der Miss Rumänien, Lauretta Luca, im Jahr 1938.

Was Richard Wagner durch die Gestalt des Großvaters Ypsilon Horn in den Vordergrund rückt, ist die verblüffende Ähnlichkeit zwischen dem Machtapparat im faschistischen und im sozialistischen Rumänien: Diesen „Kommunistenfresser" (*H*: 90, 137), „Vernehmungsspezialisten" (*Bm*: 137) und Mörder haben die Kommunisten von der rumänischen Polizei der 1930er und 1940er Jahre übernommen: „Toma hat ihr [Sandra] die Autobiographie von Ypsilon Horn geschildert. Darin war Kommissar Horn für die Kommunisten ein Verbrecher und Ex-Kommissar Horn war für dieselben Kommunisten ein Verbündeter". (*H*: 136)

Mit dem Machtwechsel nach dem Zweiten Weltkrieg tritt nämlich Ypsilon Horn in den Dienst der kommunistischen Behörde und bringt ihnen bei, wie man einen Geheimdienst aufbaut. Sandra entdeckt im Haus ihres Großvaters, das merkwürdigerweise von den Kommunisten nicht enteignet wurde, ein geheimes Archiv, aus dem sie von Ypsilon Horns Gräueltaten erfährt. Die Villa der Großeltern im Jüdischen Viertel von Bukarest entpuppt sich als Schauplatz der Folter, Vernehmungen und Morde des Großvaters an den Kommunisten im bürgerlichen Rumänien und an den Feinden des Regimes im Kommunismus. Der Keller mit seinen kleinen Zellen diente sogar als Privatgefängnis.

Auch der Architekt Felix Toma, einer der Verdächtigen an dem Mord der Kommunistentochter Lauretta Luca, wird nach dem Zweiten Weltkrieg zum Kollaborateur des kommunistischen Regimes.

„Der Roman *Belüge mich* ist wie eine Reise durch die Zeit", schreibt Rudolf Herbert (2011: 10). Was auf den ersten Blick auffällt, ist das verwickelte und geheimnisvolle Gepräge mehrerer Familiengeschichten und der Geschichte Rumäniens in der Zwischenkriegszeit und im Nationalkommunismus. Es ist kein Zufall, dass Richard Wagner sein Buch unmittelbar nach der Bekanntmachung der Securitate-Akten und Informantenfälle im Zeitraum 2006-2008 verfasst hat: „Ja, ja, die Familiengeschichten", murmelt er [Toma]. „Sie sind zeitlos, sie sind witzlos. Immer hängt ein Geheimnis dran. Erstaunlich nur, was die Leute alles zum großen Geheimnis machen und womit sie ihre Geheimniskrämerei begründen". (*Bm*: 134)

Der Bezug Sandra Horns zu Bukarest wird nicht nur durch ihre Abstammung, sondern auch durch ihren Freund Remus Schuhmann, den sie in Deutschland verlassen hat, hergestellt. Dieser Mann, mit dem sie vier Jahre lang eine Beziehung hatte, ist nämlich der Sohn des verstorbenen Tangosängers Remo Savin.

In der rumänischen Hauptstadt begegnet Sandra ihrem alten Freund Marcel Toma, der inzwischen mit ihrer besten Schulfreundin Vicky verheiratet ist. Als Wirtschaftsanwalt hilft er ihr beim Kauf einer passenden Zeitschrift, die sie in das erfolgreiche Frauenmagazin *Lauretta* umwandeln soll. Die leitende Redakteurin der Zeitschrift, die den Namen der bekannten Tangosängerin aus der Zwischenkriegszeit trägt, wird Vicky.

Parallel zur geheimnisvollen Existenz des Großvaters entdeckt die Protagonistin das Fragment eines Schlüsselromans, den Marcels Vater, der Historiker Radu Toma, verfasst hat, der auch dem Ceauşescu-Regime die wissenschaftliche Legimitation lieferte. Dieses Buch, mit dem bezeichnenden Titel *Ein Tod, der nichts beweist*, rückt den geheimnisvollen Mord an der Tänzerin Lauretta Luca, die 1938 durch Zyankalivergiftung gestorben ist, in den Vordergrund. Für ihren Tod wurden der Architekt Felix Toma und der Musiker Remo Savin verdächtigt. Der Roman, der im Ceauşescu-Regime nicht gedruckt werden durfte, beschreibt den widerspruchsvollen Umbruch vom Faschismus zum Stalinismus, sowie die Aufträge des Leutnants der Geheimpolizei, Victor Albu, der als Kellner in der bekannten *Tangobar* arbeitet: „Fiktion und Romanwirklichkeit verdichten sich zu einer untrennbaren Legierung. Wohin man

auch schaut: Selbsterhaltungsvirtuosen; immer wieder Täter, die zu Dissidenten erklärt werden und umgekehrt, je nach ideologischer Wetterlage“. (Schröder 2011: 24)

Für Richard Wagner wird Bukarest zu einer Tangostadt, in der wirtschaftliches Kalkül und Leidenschaft eng miteinander verbunden sind. Der Roman sei „eine Collage von vergangenen und gegenwärtigen Interessen, von Lüge und Verrat“, meint Lena Bopp (2011: 28). Von Leidenschaft, Lüge und Verrat, die vor allem unter Diktaturen aufblühen, erzählt auch der Tango *Belüge mich*, den Remo Savin singt. „Der Tango als Tanzschritt und als ganzheitliche Lebensäußerung spielt eine hervorragende Rolle“, betont Gerhard Csejka (2011: III). Die oft zitierten Verse aus diesem Lied, „Sag mir die Wahrheit/Belüge mich“, weisen auf einen Kerngedanken des Romans hin, nämlich darauf, dass Fiktion und Wahrheit einander ausschließen: „Denn eine Story muss in ihrem Verständnis vor allem unterhaltsam sein, während die Wahrheit und die Suche danach unweigerlich in Regionen angesiedelt sind, in denen unangenehme Erkenntnisse drohen“. (Herbert 2011: 10)

Mit der Tangobar, dem Treffpunkt der Musik und Politik, ist der Kellner Victor Albu verbunden, der in den Dienst der Securitate tritt. Auch nach der politischen Wende 1989/1990 bleibt die Tangobar der Schauplatz der Lügen und des Verrats.

Im Falle Sandra Horns hat sich die Recherche um Lauretta Luca in eine Suche nach ihrer und nach der Identität ihrer Familie verwandelt. Diese Recherche führt zu ihrer Verhaftung, weil sie unter Mordverdacht steht, Marcel Toma vergiftet zu haben. Sie wird durch politische Einflussnahme befreit. Auf ihrem Rückflug nach Deutschland gelangt die Protagonistin infolge ihrer Erfahrungen in Bukarest zu folgender Schlussfolgerung:

> „Unsere Eltern, unsere Großeltern, konnten Kommunisten sein, Faschisten, Kollaborateure und Opportunisten, Oppositionelle und Dissidenten“, sagt sie [Sandra]. „Und was ist mit uns? Wir sind Telenovela-Personal. Darsteller, die sich im besten Fall als Drehbuchschreiber betätigen können.“ (*Bm*: 313)

Die tragische Geschichte zwischen der Ethnologin Sybille (Bille) Sundermann und dem aus Serbien geflohenen Rom Dejan Ferrari im Roman *Das reiche Mädchen* (2007) hat tiefe kulturpolitische Wurzeln.

Wie in den Büchern *Habseligkeiten* und *Miss Bukarest* wird die Lebensgeschichte der beiden Hauptfiguren aus der Sicht eines Außenstehenden erzählt. Neun Jahre nach dem Mord an Bille Sundermann beauftragt die Regisseurin Ann Wysbar den Schriftsteller und Drehbuchautor Carlo Kriemnitz, ein Drehbuch über Bille und einen serbischen Flüchtling aus Novi Sad zu verfassen.

Der Roman beginnt, wie *Miss Bukarest*, mit dem Tod der Hauptgestalt, die von ihrem Lebensgefährten erstochen wurde. Der Erzähler rekonstruiert ihr Leben.

Ihren zukünftigen Lebensgefährten lernte die Ethnologin im Jahr 1992 kennen, während sie im Auftrag einer Hilfsorganisation Flüchtlinge aus dem kriegsgeplagten Jugoslawien in einem Flüchtlingslager in Berlin-Schöneberg interviewte. Die Flucht verdankte er seiner Mutter, einer ehemaligen Schlagersängerin und jetzigen Besitzerin mehrerer Modeläden in Novi Sad, der es gelungen ist, einen Offizier unter den Grenzern zu bestechen. In Deutschland findet Dejan Ferrari trotz Schulbildung keinen Arbeitsplatz und seine Hauptbeschäftigung besteht in der Begleitung seiner Frau auf Tagungen und Konferenzen.

Entwurzelt ist nicht nur Dejan, sondern auch die Ethnologin, die aus einer Unternehmer-Familie stammt. Sie nimmt Abstand von ihrer reichen Familie, weil diese einen engen Bezug zum Nationalsozialismus hatte. Der Wohlstand der Sundermanns erlebte eine Blütezeit in der NS-Zeit, weil Gottfried Sundermanns Unternehmen auf der Ausbeutung der Arbeit von Roma beruhte. Unter dem Vorwand, die Roma vor der Deportation nach Ausschwitz zu retten, zog der Großvater der Hauptgestalt Zwangsarbeiter für sein Unternehmen heran: „Vor allem hatte er [Gottfried Sundermann] von ihnen [Roma] profitiert. Von ihrer Arbeit. Und das Geld hat er

bestimmt nicht zurückgegeben. Nicht an die Betroffenen. Auch nach dem Krieg nicht". (*DrM*: 33-34)

Diese Familiengeschichte belastet Bille und regt ihr Interesse für die Indianer in den USA und für die „Roma-Frage" an. Die Protagonistin beabsichtigt, durch ihre Beziehung zu Dejan Ferrari eine neue Identität zu finden und die Schuld ihrer Familie wieder gutzumachen. Volker Müller (2007: 35) meint, dass Wagner mit dieser Figur eine Vertreterin der um 1960 geborenen Generation vorführe, die sich der Mission verschrieben habe, die Schuld der Väter und Großväter mit „‚verstehendem' Gutmachertum abzutragen.

Die Beziehung zwischen Bille und Dejan entartet jedoch. Allmählich sieht diese „verwirrte Jeanne d'Arc" (Hennenberg 2008: 37) in ihrem Lebensgefährten nicht mehr den geliebten Mann, sondern das Forschungsobjekt ihrer ethnologischen Studien. Und Dejan entfernt sich vom Vorbild für die seit Jahrhunderten verfolgten Roma – wie sich das seine Frau vorgestellt hat – und wird zum Inbegriff eines Säufers, eines Übeltäters, eines Verschwenders, eines Schlägers und schließlich eines Mörders:

> Es ist eine steile These, die Wagner in den Mittelpunkt seines Romans stellt. Das Gute, das im Märchen stets zum glücklichen Ende führt, ist bei ihm die Triebkraft ins Verderben. Gerade die Menschen, die etwas verändern wollen, richten demnach Unheil an, weil sie wie Bille „die Sache" über den Einzelnen stellen, weil sie glauben, moralisch auf der richtigen Seite zu stehen, weil ihr Dogmatismus verhindert, dass sie den Realitäten ins Auge sehen. (Walrodt 2008: 11)

Richard Wagner geht in seinem Buch von einem realen Fall aus, der sich 1997 ereignete: Die Ethnologin Karin Reemtsma, die sich für bosnische Kriegsflüchtlinge engagierte und ein Buch über die Herabwürdigung der Roma verfasst hatte, wurde von ihrem Lebensgefährten Asmet S., einem Rom, mit einem Messer erstochen. Der Autor bekennt, dass er eine Geschichte schreiben wollte, „die diese kulturelle Differenz ausleuchtet von unserer Gegenwart heraus" (zit. nach Feldmann 2007: 14). Auch Helmuth Frauendorfer (2007: 23) meint, dass „die stillen tödlichen Kulturkonflikte in unserer Gesellschaft" „oft gar nicht wahrgenommen" werden.

Abschließend kann bemerkt werden, dass drei der untersuchten Bücher vor allem die Kontinuität von Machtstrukturen offenlegen. Dieselben Methoden, die im bürgerlichen Rumänien angewendet wurden, kommen auch im kommunistischen Rumänien vor, wie es die Romane *Habseligkeiten* und *Belüge mich* beweisen. In *Miss Bukarest* zeigt Richard Wagner, wie der rumänische Geheimdienst, die Securitate, noch nach der politischen Wende 1989 wirksam ist.

Auch die Mentalität ist dieselbe geblieben, wie dies im Roman *Belüge mich* gezeigt wird, nämlich Lügen und Denunziationen prägen den rumänischen Alltag in der Zwischenkriegszeit und in der kommunistischen Zeit.

Eine eigenartige politische Interpretation findet man im Roman *Habseligkeiten*. Die Verhältnisse im deutschen Bauunterunternehmen, in dem der Protagonist arbeitet, weisen frappante Ähnlichkeiten mit jenen in Rumänien auf: Sowohl im Westen als auch im Osten herrschen Korruption, illegale Preisabsprachen und Steuerhinterziehung. In der neuen Heimat gibt es somit ähnliche Funktionsmechanismen wie im verlassenen Rumänien und Werner Zillich findet sich darin ganz gut zurecht. Richard Wagner zeigt, dass die Verhältnisse des Ostens auch im Westen ihre Entsprechung finden, und dass sich Europa dadurch nicht in die gewünschte Richtung entwickeln kann. Für Richard Wagner „ist Prosa eine Waffe, mit der sie sich gegen eine bedrohliche Umwelt zur Wehr setzen kann: […] gegen den hektischen Überfluß westlicher Großstädte, gegen die vorherrschende Beliebigkeit und gegen kommerzielle Scheinlösungen", hebt Hannes Krauss (1993: 76) hervor.

In seinem Roman *Das reiche Mädchen* verbindet der Autor die Geschichte des jungen Roms Dejan Ferrari mit einer Geschichte deutscher Schuldbewältigung. Das Buch beweist auch die Utopie der Verwirklichung einer Multikultigesellschaft.

Richard Wagners Protagonisten und Protagonistinnen sind Leidtragende. In den Romanen *Die Muren von Wien*, *Miss Bukarest* und *Habseligkeiten* ist es immer der unerbittliche Blick des fremden Beobachters, der als Außenseiter in eine Stadt gerät, die auf Schritt und Tritt Erinnerungen an die belastende Vergangenheit weckt.

Sowohl im Roman *Miss Bukarest* als auch im Roman *Das reiche Mädchen* sind Liebe und Tod in einen bestimmten historisch-politischen Zusammenhang eingebettet, der sich fatal auf die Existenz der Figuren auswirkt.

Richard Wagners untersuchte Texte stellen interessante aktuelle Dokumente dar und liefern Berichte, die sich nicht nur auf die politischen Umbrüche in Rumänien, sondern auch auf Deutschland beziehen.

Literatur:

BANCIU, Carmen Francesca 2011: *Bukarest Tango oder der Tanz mit der Vergangenheit*, in: „Die Welt", 29. Januar 2011, 6.

BEER, F. Otto 1990: *Zur Freiheit verdammt. Das Romandebüt von Richard Wagner*, in: „Tagesspiegel", 26. August 1990, 13.

BEINTMANN, Cord 2001: *Ausfragerei ist sein Beruf. Richard Wagners Politkrimi „Miss Bukarest"*, in: „Stuttgarter Zeitung", 9. Oktober 2001, III.

BERHORST, Ralf 2005: *Donau rauf, Donau runter. Gemurmel der Generationen: Richard Wagners „Habseligkeiten"*, in: „Süddeutsche Zeitung", 7. Februar 2005, 14.

BINDER, Rodica 2006: *Begegnungen: Richard Wagner in Rumänien*, auf www.deutsche-welle.de vom 25. September 2006, 13:00.

BOPP, Lena 2011: *Schufte und Schlitzohren, Opfer und Täter. Ein Blick ins Rumänien des zwanzigsten Jahrhunderts und die Frage nach historischer Schuld: Richard Wagners neuer, subtiler Roman „Belüge mich"*, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 20. Januar 2011, 28.

CSEJKA, Gerhard 2011: *Fatale Telenovela-Nähe? Richard Wagners Versuch, den Tanz der Kulturen im Tangoschritt zu bewältigen*, in: „Banater Zeitung", 11. Mai 2011, III.

Duden Deutsches Universalwörterbuch [4]2001, Mannheim [u. a.]: Dudenverlag.

FELDMANN, Joachim 2007: *Element of Frust. Richard Wagners neuer Roman ‚Das reiche Mädchen' kommt als kulturpessimistische These im epischen Gewand daher*, in: „Freitag", 26. Oktober 2007, 14.

FRAUENDORFER, Helmuth 2007: *Am Ende triumphiert das Messer. Richard Wagner fasst in „Das reiche Mädchen" ein heißes Eisen an – den Kampf der Kulturen in unserer Gesellschaft, der von den Medien gespielt wird*, in: „Rheinischer Merkur", 23. August 2007, 23.

GAUSS, Karl-Markus 1990: *Triste Tage in Wien. Richard Wagners Romandebüt*, in: „Die Zeit", 5. Oktober 1990, 4.

GROTZ, Elisabeth 1990: *Entfremdung als Lebensgefühl. Geschichte einer Identitätskrise*, in: „Die Presse", 25. November 1990, VIII.

HENNENBERG, Nicole 2008: *Schuldbewusstsein trifft Machismo. Richard Wagners Roman „Das reiche Mädchen"*, in: „Frankfurter Rundschau", 28. Februar 2008, 37.

HERBERT, Rudolf 2010: *Schurkentango in Bukarest. In seinem neuen Roman „Belüge mich" lässt Richard Wagner Kommunisten, Faschisten, Kollaborateure und Opportunisten tanzen*, in: „Allgemeine Zeitung für Rumänien", 29. April 2011, 10.

HINCK, Walter 1990: *Ein Zaun durch den Kopf. Richard Wagners Roman über eine endlose Flucht*, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 16. Oktober 1990, 34.

HUECK, Carsten 2006: *Familienflucht. Traurig, souverän: Richard Wagners Roman „Habseligkeiten"*, in: „Frankfurter Rundschau", 31. Mai 2006, 16.

KILZER, Katharina 2011: *„Bukarester Tango". Zum Roman „Belüge mich" von Richard Wagner*, in: „Banater Post", 20. April 2011, 5.

KORY, Beate Petra 2010: *„Wir sind Aussiedler auf Lebenszeit". Das Pendeln zwischen Ost und West in Richard Wagners Roman „Habseligkeiten"*, in: „Temeswarer Beiträge zur Germanistik", 7/2010, 255-269.

KRAUSS, Hannes 1993: *Zur Prosa von Herta* Müller *und Richard Wagner*, in: Walter Delabar/Werner Jung/Ingrid Peryande (Hrsg.): *Neue Generation/Neues Erzählen: deutsche Prosaliteratur der achtziger Jahre*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 69-76.

MÜLLER, Volker 2007: *Tödlicher Multikultiraum. Richard Wagners politisch-soziologisches Romanpamphlet gegen das Gutmenschentum*, in: „Berliner Zeitung", 27. Dezember 2007, 35.

OTTSCHOFSKI, Edith 2005: *Richard Wagner: „Habseligkeiten. Aussiedler auf Lebenszeit“*, in: „Neues Deutschland“, 17. November 2005, 12.
PFISTER, Eva 2005: *Wo Arbeit, Geld und Liebe zu finden wären. Richard Wagners Roman „Habseligkeiten“ berichtet vom Untergang der Banater Schwaben*, in: „Stuttgarter Zeitung“, 14. Januar 2005, 32.
RAUCH, Renate 2004: *Auf dem Schachbrett des Banats. Richard Wagners „Habseligkeiten“ ist Familiensaga und Heimatroman ohne Idylle*, in: „Berliner Zeitung“, 28. Oktober 2004, 35.
SCHRÖDER, Christoph 2011: *Findigkeit der Spitzel. Die komplexe Geschichte Rumäniens: Richard Wagners virtuoser Roman „Belüge mich“*, in: „Der Tagesspiegel“, 8. März 2011, 24.
TÖRNE, Dorothea von 2005: *Das neue Europa. Erinnerungsstücke. In „Habseligkeiten“ erzählt Richard Wagner von den Menschen am Rande*, in: „Der Freitag“, 17. Juni 2005, 14.
WAGNER, Richard 1990: *Die Muren von Wien* (*MW*), Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag.
WAGNER, Richard 2001: *Miss Bukarest* (*MB*), Berlin: Aufbau.
WAGNER, Richard 2004: *Habseligkeiten* (*H*), Berlin: Aufbau.
WAGNER, Richard 2007: *Das reiche Mädchen* (*DrM*), Berlin: Aufbau.
WAGNER, Richard 2010: *Belüge mich* (*Bm*), Berlin: Aufbau.
WALRODT, Ines 2008: *Richard Wagner rechnet mit den 68ern und Multikulti ab. Werde, was du bist*, in: „Neues Deutschland“, 11. April 2008, 11.

BOALĂ ŞI MIRACOL ÎN POEZIA TÂNĂRĂ CONTEMPORANĂ

Graţiela Benga-Ţuţuianu
(Institutul „Titu Maiorescu”, Academia Română, filiala Timişoara)
gratielabenga@yahoo.com

Ilness and Miracle in Romanian Contemporary Poetry
The Romanian poets who published their first book after 2000 have been included in a particular literary generation, even if there are some important differences that separate them. One of the few common elements is their interest in the human body, poetically discussed from many points of view. The text below tries to see how flesh and blood are depicted in the poems written by two young writers, Medeea Iancu and Marius Chivu, whose first books (published in 2011 and 2012) have impressed both readers and critics. Compared not only to each other, but also to the poetry written before, these books have powerful characteristics that identify subtle connections between illness, biography and individuality. Even if the means of achieving literary effect are not the same (rich, dense, melodious imagination in Medeea Iancu’s poems, simple records with unusual metaphors in Marius Chivu’s poetry), both poets succeed in revealing human weakness and expectation of a miracle. With childish eyes, they turn to details hidden in their memory in order to gain the (ontological and poetical) state of balance. The attempt of commenting on Medeea Iancu’s and Marius Chivu’s poetry does not neglect comparisons with other important young poets, in order to emphasize their distinctive features.

Keywords: *poetry, biography, illness, miracle, vision, Romanian contemporary poetry*

Generaţia 2000 nu e un grup compact, coagulat în jurul unui manifest literar, ci o sumă de poeţi care scriu diferit şi gândesc deosebit. Sunt eclectici, au modele incongruente (Gellu Naum, Pasolini, Bukowski) iar ceea ce i-a adus laolaltă este un citeriu biologic, pentru unii important, pentru alţii neglijabil: vârsta[1]. Dar, în ciuda diferenţelor, (cei mai mulţi dintre) poeţii care s-au afirmat după anul 2000 (aşa-numiţii douămiişti, minimalişti, milenarişti sau mizerabilişti, fiecare termen având doza lui de volatilitate şi inadecvare) au în comun obsesia corporalităţii.

Visceralizat, agresiv, vulnerabil, ostentativ, traumatizat, infantil, multiplicat, (auto)mutilant, ironizat, ambiguu, sexual, alterat, sub apăsare morbidă sau supus tentaţiei psihedelice, căzut în infrauman sau împins spre reacţii deviante – astfel apare corpul în poemele scriitorilor care au debutat după anul 2000. Criza de identitate a eului poetic (care îi uneşte pe aşa-zişii douămiişti) se leagă, indubitabil, de o criză a corporalităţii. Din 2006 încoace, agresivitatea vocilor şi ostentaţia visceralizării/exhibării s-a mai domolit. Maturizarea tinerilor poeţi a produs, în cele mai multe cazuri, o convertire vizibilă în evoluţia liricii lor. Violenţa a fost înlocuită de viziune iar spontaneitatea s-a repliat în faţa unui rafinament individualizat, care îi desparte pe cei mai importanţi poeţi ai generaţiei şi le amplifică timbrul personal. Se vorbeşte despre „a privi telescopat trupul realului, până când acesta se recompune, căpătând o anume fluorescenţă” şi despre a dori să întâlneşti „în carnea textului celulele luminoase şi dense care, preţ de o clipă, să ţină loc de Dumnezeu, Lume, Viaţă sau Realitate.” (Manasia 2009: 5). Corpul a rămas o temă importantă, dar încadrabilă unei viziuni mai profunde, chiar metafizice (aşa cum apare în poemele lui Teodor Dună şi Cosmin Perţa).

[1] Douămiismul şi *Generaţia 2000* au făcut obiectul unor grupaje interesante de articole din „Cuvântul”, XX, 2009, nr. 5, p. 3-8 şi nr. 6, p. 3-7

Boală, (infra)biografism şi (supra)individualitate

În 2011, Medeea Iancu a publicat *Divina tragedie* (Editura Brumar). Un an mai târziu, la aceeaşi editură, apărea *Vântureasa de plastic*, semnată de Marius Chivu. Ambele cărţi reprezintă un debut poetic, ambele pleacă de la biografia personală şi de la experienţa unei boli teribile pentru a glisa spre un sens supraindividual. Ambele cărţi rescriu (prin modalităţi proprii) poezia trupului şi redefinesc poezia sufletului. Repun în discuţie (pe paliere diferite) memoria şi recuperarea ei sau problema morţii şi a salvării. Dar, cu toată rădăcina comună, cele două cărţi sunt profund deosebite, ceea ce arată, o dată plus, frumuseţea literaturii.

Cartea Medeei Iancu, *Divina tragedie*, a trezit entuziasm, a iscat şi controverse. Premiată în vara lui 2009 la Concursul de poezie ProVERS, *Divina tragedie* nu este totuşi un debut editorial absolut. Înainte de apariţia de la Brumar, Medeea Iancu publicase o altă carte, de care, între timp, s-a distanţat. Consideră (şi nu e prima poetă cu această opţiune) că abia al doilea său volum reprezintă un debut real. Iar acest al doilea volum (căci nu e o plachetă de câteva pagini, ci o carte de poezie bine articulată) scoate la rampă o poetă care merită atenţie. Dincolo de titlul contrariant, *Divina tragedie* nu e o carte cu poeme, ci un lung poem structurat în trei părţi, *Allegro, Allegro con Molto, Largo* – o simfonie a durerii, a spaimei, a singurătăţii şi a morţii. Sau un document poetic despre vulnerabilitate şi eliberare, într-un crescendo muzical al cărui ritm e condus cu dezinvoltură. E o cronică existenţială surprinzător ramificată, cu nervuri fragile şi sinapse neaşteptat scurtcircuitate, un poem arhitectural, muzical şi revelator, deopotrivă. Şi nu e la îndemână oricui să îşi proiecteze confesiunea lirică pe un astfel de ecran. Nu a fost, în cazul Medeei Iancu, o chestiune de ambiţie nejustificată. Poeta are destulă forţă pentru a-şi dirija până la capăt mărturisirea şi a-şi explora cu ochii largi deschişi imaginarul, aşa cum posedă şi o „spontaneitate ce nu pare deloc prelucrată în virtutea unui stil sau după normele lui" (Cistelecan 2011: 4).

Una dintre poveştile acelea care încep abrupt, imprevizibil, fără avertismente, fără un răgaz de acomodare, e *Vântureasa de plastic* (Brumar, 2012). Sunt poveşti (nu multe) care, din câteva întorsături de frază, ating tensiunea maximă. Apoi rămân acolo, în vârf, până la final, amplificând emoţia până aproape de insuportabil. Citite ca un întreg, poemele din *Vântureasa de plastic* spun o poveste autentică, personală şi supraindividuală, deopotrivă. Dar, la rându-i, cartea are şi ea povestea ei - dureroasă, pedepsitoare şi eliberatoare, în egală măsură. Închegată din drama prin care trec fiul şi mama atunci când aceasta (tânără încă) stă faţă în faţă cu moartea, *Vântureasa de plastic* redescoperă dimensiunea punitivă a scrisului. Scriind, fiul nu şterge nimic din durere, nu-şi vindecă rănile afective şi nici nu-şi oferă şansa evadării în imaginar. Epiderma versului preia şi înfăşoară liric suferinţa, numai că această învăluire nu are valenţe terapeutice. Dimpotrivă, durerea iese la suprafaţă prin toţi porii textului, pare că se întoarce asupra celui care a transpus-o în vers, încrustându-i-se adânc în amintire. Dar se prelungeşte (inevitabil) şi spre cititor.

Mărturisirea Medeei Iancu porneşte de la experienţa unei boli crunte, care catalizează un amplu proces de hipertrofiere a imaginarului. Dintr-un rizom ce cuprinde deopotrivă suprarealismul şi expresionismul, *Divina tragedie* revarsă asupra cititorului un şuvoi ameţitor de imagini şi registre, de asocieri insolite şi devieri neaşteptate, de explorări candide şi de sedimentele (re)inventării unei logici surprinzătoare - care juxtapune elemente la prima vedere nepotrivite pentru a le desface, mai apoi, cu uneltele poeticităţii. Densitatea imaginarului o separă pe Medeea Iancu de severitatea discursului poetic minimalist – ceea ce cred că sugerează nu numai o alternativă expresivă, ci şi că opulenţa imaginarului poate să coboare (mai) adânc în străfundurile tulburi ale fiinţei, cu condiţia ca această opulenţă să fie autentică, nu forţată: „noaptea singurătatea forează în mine/ miros a cristal. dimineaţa beau cafeaua şi mă tem.// plămânul meu s-a separat de plămânul tău/ obrazul meu s-a separat de obrazul tău / pielea mea ascuţită s-a separat de gura ta. / din braţ îmi pompează încet sânge până când inima ta se prelungeşte în mine./ dimineaţa te înlocuiesc cu genunchii./ dimineaţa te înlocuiesc cu piela crocantă a unui piept de găină./ dimineaţa te înlocuiesc cu o perfuzie mov./ dimineaţa gura mea este o floare./ dimineaţa mama mă cheamă la ea şi îmi scoate firele de aţă de la cathéter./ o să trăim pe o câmpie/ o să trăim". În *Divina tragedie*, poezia trupului (cu termeni ca

piele, inimă, plămâni, artere şi *sânge* valorificaţi obsesiv) configurează doar un strat epidermic sub care se adăposteşte, convulsiv, nu o dorinţă oarbă de menţinere în viaţă, ci o structură afectivă complicată. Sau aspiraţia spre farmecul naiv, care frăgezeşte până şi ispitele livreşti. Biologicul frământat de suferinţă e lăsat în umbră de linişti trecătoare, dar şi de o chinuitoare nelinişte metafizică.

Infantilizare, maturizare: între absenţă şi memorie

Martor, observator, protagonist al dramei iscate de boală şi de singurătate este poeta-fetiţă, ale cărei simţuri ascuţite iau contact cu o lume care ar fi trebuit să rămână, şi ea, plină – cum plin este imaginarul poetic. În schimb, lumea recuperată de poetă prin delicate percepţii infantile se va dovedi a fi una a absenţei: de la absenţa aerului în camera de spital („dacă rămân s-ar putea să iau un pistol şi să găuresc pereţii ca să pot respira") până la absenţa tatălui, a iubitului („imaginea ta mă face să tremur de o parte se află/ sentimentul/ de cealaltă sărăcia ideii tale. tu eşti o idee."), a copilului căruia nu va putea să-i dea niciodată viaţă. Sau a unei transcendenţe salvatoare, care să dea sens dispariţiei: „cine sunt eu/ când absenţa se face o pâclă densă/ în care dispar."

Dispariţia (sau, mai degrabă, teama de dispariţie) este una dintre pietrele unghiulare pe care se sprijină *Vântureasa de plastic* – lung poem al cioplirii în memorie. Materia ei transparentă reţine imaginile, stările, cuvintele unei fascinante poveşti de iubire şi de trecere spre moarte. Sculptarea în memorie e impulsionată de un timp trăit împreună şi de un spaţiu afectiv împărţit fără rezerve - coordonate care vor revalorifica relaţia dintre amintire şi imagine, dintre memoria repetitivă şi memoria creativă sau dintre un timp trecut (actualizat) şi o dimensiune atemporală, care aparţine, indisociabil, poeziei. Dacă pentru fiul-poet povestea este una adevărată, pentru cititor va fi, într-o primă etapă, una imaginară: „închipuie-ţi" e cuvântul cu care începe cartea. Şi, închipuindu-şi, cititorul nu descoperă drama altcuiva, ci o poveste care ar fi putut fi oricând a lui. E ceea ce desparte o confesiune oarecare de literatură autentică.

Starea de negaţie, teama, compasiunea, neputinţa, durerea, devotamentul – toate fac parte din repertoriul unei conştiinţe şi al unui suflet profund dezechilibrate. Drama bolnavului e dublată de drama celui care îi stă alături, cu iubire: „cât va dura *acest privilegiu al amânării* (s. a.)?// în spatele pleoapelor greu închise/ moartea doarme cu ea/ tolănită în corp/ comodă în carnea ei moale/ primitoare/ călduţă // şi încă tânără!// dacă i-aş deschide ochii cu degetele/ aş privi două găuri / în care m-aş prăbuşi/ de frică" O teamă teribilă îl stăpâneşte pe fiul care vibrează alături de mama bolnavă, ştiind că urmează să rămână, nu peste mult timp, singur - cu bagajul memoriei şi cu o enormă moştenire afectivă, dar apăsat de singurătatea vibraţiei proprii: „cât va mai fi din cea care-a fost/ ce s-a păstrat în această păpuşă stricată/ străbătută de furtunuri/ cu viaţă distilată/ cât vom mai recunoaşte din ea/ cum şi în ce anume vom regăsi/ partea pierdută// câtă *deşertăciune* (s. a.) într-o jumătate de trup fără glas!// sunt foiţa de indigo/ între nostalgia a ceea ce-mi amintesc că era/ şi compasiunea/ cu care o învăţ pe cea de acum,/ fotografie spălată odată cu cămaşa/ imagini lipsă cu pete bizare în care/ parcă mai recunoşti câte/ ceva// fotografie pe care o iubeşti/ mai ales prin ceea ce/ nu mai arată". Sfioasă, o fără de margini nevoie de iubire răzbate din zbaterile înfricoşate ale tânărului. E matur, dar orgoliul maturităţii se repliază fără să murmure, cedând în faţa unui suflet şovăitor, nesigur, speriat. În faţa mamei aflate în pragul spre cealaltă lume, omul matur se infantilizează: „îmbrăţişează-mă/ cu mâna nelegată de pat/ *strânge-mă la piept* (s. a.) peste firele de control/ îndepărtează-ţi masca/ respiră la urechea mea/ feşele cu buline roşii pune-mi-le eşarfă/ să nu mai tremur!// hai să ne facem brăţări din furtunaşele roz/ să colorăm cu puţin ruj/ hematoamele de pe gât/ [...]// te-am aşteptat şi azi cu nasul lipit de/ geamul perfuziei/ măcăr până mâine/ mai ai grijă de mine/ puţin".

De la trama principală, discursul *Divinei tragedii* deviază, alunecă, se rostogoleşte şi se repliază frenetic, într-un soi de mişcare continuă, febrilă, aflată la limita raţionalului. În acest caz, maturitatea rămâne izolată în planul unei edificări amânate. Medeea Iancu recuperează admirabil frenezia primei copilării, cu fervoarea neostenită a cunoaşterii senzoriale, mereu hrănită, dar

întotdeauna la fel de flămândă : „ce e? ce e?/ degetele mi s-au desfăcut ca o gură de rechin”. Prin capilarele ultrasensibile, lumea se percepe altfel. Printr-un suflet de copil, viaţa (şi moartea) se văd altfel. Rememorarea în context infantil dublează şi amplifică până la paroxism ceea ce omul matur încearcă să filtreze raţional. Detaliile existenţei primesc alte contururi, spaimele se acutizează iar singurătatea devine terifiantă. Copilul nu are conştiinţa pericolului iminent. Replierea lui nu este defensivă, ci pregăteşte un nou salt. Nu ştie să se oprească, să iasă din joc, să se pună la adăpost. La fel şi autoarea *Divinei tragedii*, care duce observaţia într-un perimetru interior devorat şi devorator, în care candoarea şi cruzimea vieţuiesc laolaltă, plutind într-un dans pe cât de inocent, pe atât de macrabru. Părţii de arhivă i se adaugă nevoia de a trăi până la capăt, de a lua act de toate detaliile ultime ale vieţii: „unde eşti tu/ eu când voi fi mare mă voi face trenuleţ./ viaţa curge în sus/ moartea curge în ocol.// fiecare os străluceşte a moarte/ fiecare oraş miroase a var/ fiecare copil este o cârpă de iută./ sunt aici./ [...] nu sunt decât un trenuleţ care vorbeşte neîncetat/ moartea ciuguleşte din mine cu mâinile murdare/ vino tu lângă mine să ne lipim într-o biluţă de plumb/ o să ţin umerii drepţi şi gura deschisă.”

Dacă un copil împinge curajul explorărilor sale până dincolo de obişnuit, nu e mai puţin adevărat că păstrează, în acelaşi timp, nevoia tutelei. O nevoie vitală de iubire. De cuib. E ceea ce traversează versurile Medeei Iancu, potenţând sentimentul insidios al morţii. Unul câte unul, prezenţele care îi animau cuibul, asigurându-i un echilibru, dispar. Măcinată de singurătate şi nelinişte, fetiţa-observator se crispează în faţa existenţei, în timp ce vocea poetică iese din carcera interiorizării şi se deschide, inspirată, individualizată, spre imaginar: „tata a murit sub pământ./ ţinându-mă în braţe tata respira cu plămânii mei// tatăl meu avea ca soţie pe mama mea/ în fiecare luni dimineaţa tata îi aducea flori mamei// tata ne-a rugat într-o zi să plecăm pentru că el are cancer// iar cancerul se poate lua prin mângâiere// tata a căscat o gură mare/ gura tatei înghiţise toate jucăriile mele/ gura tatei se târa precum un gândac burtos/ gura era o mireasă gravidă […] tata fugea cu mine/ obrajii noştri se încălzeau unul de altul/ la piept ţineam un caiet de dictando iar tata fugea/ după noi fugea un căluţ negru/ căluţul cel negru avea o inimă neagră// [...] tata a murit./ tata e mort fără ca eu să ştiu./ nu ştiu ce înseamnă cuvântul *tata/ tata tătoi tătăioi tătioi*/ lumea s-a ascuns într-un colţ”. În *Divina tragedie*, cuibul ajunge să fie gol. La Andra Rotaru, una dintre poetele cele mai interesante ale ultimilor ani, cuibul nu doar că nu mai ocroteşte, ci se transformă într-un agent invaziv, ce anihilează până şi spaţiul minimei acomodări existenţiale. Sufocant, terorizant prin sensibilitatea lui excesivă, perimetrul protector din poemele Andrei Rotaru ia forma unei caverne a cărei profunzime e departe de a fi odihnitoare şi în care suflul rămâne subteran, fără să reflecte respiraţia lumii de afară.

Din imobilismul trupului bolnav (*rigor mortis* cu ascendentul suflului/sufletului) şi din vâltoarea afectivă a celui care îl veghează derivă poemele din *Vântureasa de plastic,* transformându-se într-o reflecţie polifonică asupra memoriei – fărîmiţate (prin efectele bolii), dar şi recuperate (prin poezie). Se decelează, de altminteri, şi o meditaţie asupra iubirii, provocând recalibrarea fiinţei în timp. Timpul trăit trece într-un alt registru pulsatoriu, tot mai vag, tot mai inert. Însă inerţia nu exclude mişcarea subconştientului care poate transforma, miraculos, abandonul şi tăcerea în gânduri şi cuvinte ce ajung să cuprindă în ele mai mult decât un sens sau o semnificaţie: „aştept/ *doar aşteptarea a mai rămas* (s. a.)// încerc să-mi suspend gândurile/ din subită laşitate/ să rezist orelor de graţie incertă în care/ dincolo de uşile batante/ un Dumnezeu în halat reface lumea/ pentru un singur om// dimineaţa s-a întins ca sârma ghimpată/ mă târăsc în mine/ sprijinit de targa stingheră aţipesc încontinuu/ ca-n grădina fricii şi părăsirii // (somnul nu ştie emoţiile aşteptării)// aceasta e clipa în care/ gândurile/ toate gândurile se transformă în rugăciuni/ ca apa în vin”. În rugăciune se proiectează disperarea şi speranţa. Acolo ar trebuie lăsate temerile, acolo ar trebui uitată voinţa individuală. Nefiind o fire religioasă, fiul-poet moare alături de mamă în fiecare zi câte puţin, dar nu moare şi faţă de el însuşi. De aceea, vede doar scena – amar, dureros, până la epuizare. Despre ce se află dincolo de scenă nu poate vorbi. Culisele rămân oarbe şi tăcute – unul dintre temeiurile nimicniciţăii fiinţei care îşi doreşte câteodată, din deznădejde, amnezia. Şi care, mai ales, nu e capabilă să (re)creeze viaţa: „suntem păpuşarii culoarului/ dăm zilnic reprezentaţia vieţii noastre/

fără public/ fără martori/ fără ajutoare/ doar noi şi jumătatea noastră de marionetă aproape vie/ păpuşă defectă cu capul căzut într-o parte/ cu mâna întoarsă piciorul moale limba grea/ gemând în timp ce noi sfidăm/ capriciile sechelelor/ pe culoarul acesta unde moartea/ îşi plimbă oglinda de-a lungul trupului ei// încercăm să-ndreptăm ce-a rămas deformat/ s-o facem să se ţină/ să meargă/ să vorbească cu noi/ încredinţaţi că oricine are dreptul/ în ultimă instanţă/ să-i iasă un număr magic/ care să imite viaţa".

Nevolnicie şi nevoie de miracol

Vântureasa de plastic arată cum un trup tânăr poate deveni oricând o epavă. Ograda ordonată a amintirilor se poate transforma oricând într-un pustiu. Trupul e ciuntit, sufletul îşi păstrează prospeţimea. Trupul real, din carne şi sînge, e suferind, mutilat, contorsionat. Se închide crispat, din durere, în vreme ce sufletul se deschide inocent, prin iubire. Mintea şi sufletul continuă să existe în trupul bolnav - prima, amnezică, dar de o răvăşitoare inocenţă, metabolizând perfect mirarea, al doilea – opunîndu-se, întreg, unui trup zdrobit şi filtrând chinuitor timpul - căci de-acum zilele şi săptămânile nu mai sunt socotite raţional, ci cernute afectiv: „... un tablou al cărui peisaj e *parţial franjurat* (s. a.)/ de întîlnirea dintre un bisturiu/ şi o portocală/ pe masa maşinii de cusut ileana// îşi învaţă trecutul privind fotografiile/ pe care i le povestesc/ ca şi cum ar încerca/ să-şi regăsească chipul/ privind în oglinda/ pisată de sub tălpile/ altcuiva// [...] // singuri de la început în faţa dezastrului/ cot la cot cu propria perplexitate/ *o lungă şi ambiguă istorie a cuvintelor* (s. a.)/ stă acum între noi şi restul lumii/ nimeni nu poate pricepe/ ceea ce noi abia formulăm/ compasiunea e un clişeu rostit/ în apeluri telefonice/ tot mai grăite/ de care mi-e ciudă că încă mă alină// exclamaţia ei/ când mi-a văzut în lumina soarelui/ firele de păr alb de la tâmplă/ regretul încurcat în limba amorţită/ apoi iertarea cerută din priviri/ tristeţea/ toate acestea...// suntem doar noi/ noi doi/ mai mult eu/ însă ea:/ memento al unei morţi amânate".

Răvăşite, segmentele timpului dizolvă sistemul de garanţii pe care stă un om tânăr. Înlătură iluzii şi impune, fără milă, nevolnicia – una dintre temele importante în poezia ultimilor ani, fie ca efect al unui metabolism nevrotic (la Claudiu Komartin) sau al traumei ambiguităţii/multiplicităţii (la Dan Coman), fie că apare sub forma sindromului *Asperger* (titlul cărţii publicate în 2012 de Rita Chirian). Boala, a-normalitatea, somaticul şi ciudăţeniile lui o interesează pe Rita Chirian, de pildă, în măsura în care răsfrâng la nivel patologic contemplarea şi autocontemplarea eului. Nu o fişă clinică este reţinută în *Asperger*, ci relaţia dintre eul traumatic şi cel traumatizant, când peste toate stăpâneşte (nivelând, deformând, deteriorând) normalitatea impusă şi reglată de normă.

În poemele Medeei Iancu, nevolnicia este expresia autorităţii bolii şi a morţii. Sfârşitul adulmecă pe oricine, fără să ţină cont de vârstă, de visuri, de spaime. Senzaţia insuportabilă de claustrare, în care nevoia de eliberare se vede nu o dată anulată de neputinţă („aici sunt închisă ca-ntr-un coşciug.") e completată de continua ameninţare a desfolierii trupeşti – conştientizată, analizată, simţită şi resimţită până la extenuare („cineva face rumeguş din trupul meu", „cineva ciuguleşte mărunt/ mărunt din mine/ cu o forţă izbitoare."). Însă desfolierea cărnii chinuite de boală e dublată de memoria fărâmiţată, desfăcută „în firişoare". Sau de o atentă depliere a inimii. De o terifiantă deşurubare a sinelui – fragmentat între realitate şi imaginar, însă dilatat prin cei care îi sunt (încă) alături. Aşa cum există o rutină a vieţii, apare şi o obişnuinţă a sfârşitului. Nu numai că poeta pare să scrie din moarte, nu despre moarte (Dună 2011: 6), dar moartea devine comestibilă. E un decupaj dintr-un joc obişnuit, inocent şi tragic, „o păpuşă de lemn/ pe care fetiţele şi băieţeii o lustruiesc mângâind-o/ ţârâş-grăbiş trece moartea/ cu nasul lung şi tocit la vârf.// îmi schimb doar chipul,/ un băieţel cu pantaloni scurţi mâncând cozonac./ în farfurie rămâne deseori imaginea tatei cu nasul căzut în tort/ o figurină caraghioasă. îmi subţiez mijlocul./ numai moartea vine frumoasă ca anna karenina." Dramatismul versurilor de mai sus, mânuit excelent prin dinamica focalizărilor şi prin firescul cu care concretul în forma lui nudă se răsfiră în idee abstractă, nu iese din tonalitatea generală a cărţii.

În *Divina tragedie*, moartea o însoţeşte fără răgaz pe cea care metamorfozează sentimentul morţii într-o problematică – o posibilă strategie de a-şi ascunde propria moarte, dar, în acest caz, mai degrabă o definire (poetică) a relaţiei dificile dintre anxietate şi seninătate, dintre neputinţă şi eliberare. Întâlnim, în versurile Medeei Iancu, o întreagă suită de imagini, metafore şi sugestii simbolice ale zborului. Dorinţa fetiţei de a fi balerină sau de a avea o casă zburătoare, cu care „vom putea ajunge la tata pe everest", păpuşa cu aripi albastre, transformarea imaginară într-un înger sau profilul înaripat al lui Icar intră, la prima vedere, în recuzita lumilor infantile, liniştite şi candide. Dar zborul, pornit dintr-un vis copilăresc, se arată a fi iremediabil legat de ideea morţii. Printr-o întorsătură neaşteptată, discursul virează dinspre scenariul (aparent) paradisiac spre o derulare ameţitoare de cadre ce configurează, din nou, situaţia-limită. În *Divina tragedie,* zborul devine un posibil mijloc de reîntâlnire cu un absent (tatăl). E, aşadar, o eliberare de realitatea inconfortabilă. În ochii copilului, zborul nu e cu adevărat mântuitor, ci intră mai degrabă în seria miracolelor de-o clipă. Ceea ce durează, în schimb, e o inepuizabilă tristeţe, care, prin obstinaţia ei, se opune feminităţii distincte propuse, de exemplu, de Teodora Coman la debutul ei din 2012. Carte despre conştiinţă şi trup, despre nutrientul compulsiv şi frisonul retragerii, *Cârtiţa din mansardă* a Teodorei Coman conturează o feminitate care nu se înalţă goethean şi nici nu se fixează pe suprafaţa biruită de imanenţă şi nevroză. E înnodată în sine (aşa cum anunţă „piciorul pus peste alt picior"), dar şi capabilă să se elibereze, înnodând legăturile slăbite (sau uitate) ale lumii.

Există o nevolnicie a bolnavului şi o alta, înecăcioasă, a celui care se îmbolnăveşte din afecţiune pentru cel bolnav – aşa cum arată *Vântureasa de plastic*. Contaminantă e şi vulnerabilitatea de dincolo de trup. Cea care, în umbra ritualurilor de veghere, provoacă frisonul conştiinţei sau un scurtcircuit afectiv - „acel moment în care/ mi-e teamă că poate nu sufăr/ îndeajuns". Dar inerţia trupului bolnav adună sufletul ghem în privire şi îl transferă asupra celui care veghează. În ochi se adună toate cioburile unui trup frământat de boală. În ochi se şi recompune fiinţa, agăţând cu privirea două lumi deodată. Numai într-un timp întors în buclă acest lucru poate fi cu putinţă. Numai într-o clipă privilegiată (deşi nu mai puţin agonică) omul şi timpul intră într-un viraj neobişnuit: „îi înlătur somnul de pe ochiul drept/ ca pe-o pânză de păianjen/ [...] (ca să-i arăt cât o iubesc/ am albit)".

În mirosul de iod, printre perfuzii, branule şi zeci de pastile care se înghesuie în versuri fără să le ştirbească în vreun fel lirismul, fiul-poet e un salvator neputincios. Salvarea, atât cât e, nu ţine doar de un trup sleit. Adevărata salvare se petrece în locul ascuns al memoriei. Recuperarea mamei acolo se produce – şchiopătată şi niciodată încheiată. Iar salvarea are nevoie de cuvinte: „*povesteşte,* strigă ea/ *povesteşte povesteşte povesteşte*/ de mii de ori *povesteşte*/ [...] ceaiul e cald am pus şi lămâie/ desfac fructele pline de suc/ scot sâmburii curăţ pieliţele i le mestec/ pot face totul din ceea ce nu o ajută/ i-aş putea spune poveşti ca şi cum ar fi viaţa ei/ mi-am dorit întotdeauna/ să inventez lumea pentru un singur om,/ dar acum/ tot ceea ce spun devine un ecou/ întors împotrivă". O istorie personală uitată se recompune fragmentar din cuvinte, dar piesele reordonate pot amplifica, în acelaşi timp, suferinţa. Cuvintele nu duc până la capăt magia vindecării. Pot provoca, în schimb, magia poeziei. Ele plâng şi cântă, în egală măsură. Conţin „atâta artă câtă trebuie ca să nu se vadă. E o artă a simplităţii şi directităţii deplin transparentă, mizată integral pe notaţia concretă, impudic de autentică". (Cistelecan 2013: 9)

În *Vântureasa de plastic*, infernul bolii prin care trece mama e dublat de cumplita experienţă a vegherii, trăită de fiu. O veghere mereu la limita pri-vegherii, care implică şi (re)descoperirea sinelui, cu puteri şi slăbiciuni nebănuite pînă atunci. O veghere în care rolurile se inversează, mama redevenind copil neajutorat iar fiul - o mamă devotată, îngrijind un copil care i-ar fi putut fi soră sau fiică (nenăscută încă), dar care l-a învăţat, de fapt, cum e să fii mamă. S-ar putea glosa psihanalitic pe această schimbare de roluri, dar nu e cazul să facem acest lucru aici. Ceea ce trebuie spus însă este că nu sunt prea multe cărţile în care relaţia dintre mamă şi fiu să se fi reflectat atât de generos şi de provocator. Mama-fetiţă „căreia-i voi împleti părul", soră „cu care să mă joc/ de-a mama şi de-a tata", iubită cu gesturi de indescriptibilă tandreţe – e femeia ivită din mit şi înzestrată cu toată splendoarea nuanţată a iubirii.

La Medeea Iancu, tandreţea, speranţa, salvarea posibilă sunt suspendate, atâta vreme cât tristeţea pare a fi datul fundamental al fiinţei. Ea poate otrăvi orice elan afectiv, mărginindu-se la a fi strict un reflex al morţii. Însă poeta evită otrava, pentru că tristeţea, la fel ca suferinţa, îi relevă existenţa. În tristeţea *Divinei tragedii* predomină misterul fiinţei, nu (doar) al suferinţei şi al morţii. În durere stăpâneşte senzaţia, structura biologică fatală, în vreme ce tristeţea e guvernată de imboldul reflexiv. Durerea se decantează în meditaţie lirică – pe când armonia familială se surpă sub greutatea neaşteptată a unei (alte) absenţe. Paradoxal e că, la Medeea Iancu, tristeţea şi reflexivitatea ultrasenzorială aduc la incandescenţă afectul. Iar micile tablouri de bucurie domestică, alături de mămoiu şi tătoiu, admirabile ca reuşită poetică, nu reuşesc să compenseze impactul absenţelor. Trecut prin senzaţii tactile, inspirată în plămâni şi pătrunsă în creier ca un fluid impalpabil, sentimentul absenţei absoarbe şi vibraţiile depărtărilor. Dumnezeu, care ar fi putut să schimbe greutatea de monolit ce împovărează fiinţa, e privit cum „suflă ţărâna de sub picioarele tale". În loc să salveze, provoacă suferinţă. Eliberează de trup (de-un „smârc") pentru a despărţi copilul de tată, de bunică, de cuib. În viziunea poetei, dumnezeu (cu literă mică) acoperă mai degrabă o transcendenţă făcută cioburi, multiplicată la nesfârşit, slăbită, erodată, îmbătrânită, travestită, infantilizată, obosită, degradată. Atunci când apare totuşi în forma lui singulară, dumnezeu aduce moartea cu indiferenţă. Atributele miraculoase, creatoare par să nu îi mai aparţină. Le-a preluat, proiectate de ochii fetiţei, părintele din cuib – tatăl, mama, buncii. Miracolul creator se poate întâmpla oricând în concreteţea vieţii domestice, printr-un transfer afectiv contaminant care sublimează până şi trupul bolnav, însă care poate privi „până la capătul cerurilor cerului/ unde dumnezeii mută mobila cerului, mobila tinerilor dumnezei", unde sunt „dumnezei căzuţi, dumnezei puturoşi, dumnezei provinciali/ dumnezei atletici [...]/ dumnezei cu chip de clovn speriind copiii dumnezeilor/ dumnezei instalatori reparând conductele cerului/ dumnezei cu teama de întuneric/ dumnezei muţi şi surzi cu decoraţii pe piept/ dumnezei cu coroane de staniol pe cap dumnezei reparând alţi dumnezei/ [...] dumnezei birocraţi numărând dumnezeii cerurilor/ dumnezei cu iepuraşi sub mânecă dumnezei fără niciun dumnezeu;/ viaţa aceasta: dumnezeii noştri plini de alţi dumnezei, mai mici." Fragmentul citat încheie *Divina tragedie* – poem în care sugestia metafizică se sprijină.pe absenţa, nu pe prezenţa transcendenţei. Salvarea fiinţei (atât cât este posibilă) depinde numai de iubire. Dar şi de ecoul incantatoriu, (miraculos) eliberator al poeziei.

Dacă există în versurile Medeei Iancu o metafizică a absenţei, atunci *Divina tragedie* nu e un titlu nici emfatic şi nici ironic. Scenariul liric relevă, cu gravitate, o dublă tragedie, condensată într-un titlu care ascunde două centre de greutate. În funcţie de cel ales (al determinantului sau al determinatului), se schiţează tragedia divinităţii sau tragedia omului (a cărui suferinţă îl poate apropia de măreţia divină). Incapabili să se regăsească, omul şi divinitatea îşi trăiesc, fiecare, drama.

Situaţiile-limită care prefigurează versurile Medeei Iancu pot fi redate prin limbaj doar în doze aproximative, completate şi echilibrate însă prin recursul la o paradigmă ritualică ce învăluie totul în vrajă. Dacă marile experienţe sunt urmate de obicei de o anumită decompresiune, la a căpătul capătul cărora totul poate cădea în banal, *Divina tragedie* arată altceva. Multitudinea repetiţiilor, comparaţiile şocante („prin piele moartea trece ca o cocoaşă/ ca un ochi de bufniţă creşte creşte creşte"), jocurile de topică prin care sensul glisează spre intervale secunde fac parte din repertoriul lingvistic al fetiţei care (poate) înţelege experienţele ultime fără să utilizeze concepte. Alcătuirea unui copil implică un coeficient mai mare de imprevizibilitate şi de creativitate. Iar poezia de ele are nevoie, nu de concepte. Rolul asumat de poetă (chiar dacă nu e prima care îl încearcă) se dovedeşte, în *Divina tragedie*, unul reuşit iar limbajul, cu toate redundanţele riscante şi cu virajele lui neobişnuite, izbuteşte să evite derapajele artificiale. Ceea ce şubrezeşte, rareori, discursul poetic al *Divinei tragedii* nu ţine nici de viziune, nici de tehnică. Cele câteva combinaţii verbale distonante se pierd sub tensiunea percepţiilor senzoriale şi ale intuiţiilor spirituale. Bucată ruptă dintr-o interioritate complicată, care trăieşte simultan candoarea şi disperarea, expresia poetică actualizează conţinutul fiinţei şi favorizează, ritualic, întâlnirea cu celălalt – dinăuntru şi din afara eului. Inclusiv întâlnirea cu cel absent, care, întrupat miraculos în imagine poetică, redevine (pentru o vreme) prezent.

Descumpănit, umil, înfricoşat, ironic, devotat, naiv, deznădăjduit se arată fiul-poet din *Vântureasa de plastic*. Patetic, fără ca patetismul să şubrezească în vreun fel armătura poetică. Destrămat, fără ca această destrămare să valideze un eşec personal sau literar. Tremurul deznădejdii sau gustul searbăd al dezolării nu provoacă răzvrătiri paroxistice, ci trezesc o potenţialitate care se transformă într-un corp liric. Răscolirea traumatică îl aşază pe fiu pe făgaşul unei re-compuneri a sinelui şi a poeziei – diaristică, autentică, fără straturile balsamice ale imaginaţiei. „Infrabiografismul său fin calibrat" (Turcuş 2012: 9) are un minimum de înfăşurări metaforice, cât să spargă notaţia de jurnal şi să reflecte, încă o dată, fragilitatea şi forţa omului şi expresiei poetice.

Încă de la debutul lor, Medeea Iancu şi Marius Chivu arată cum conştiinţa artistică poate să se fixeze, printr-o tehnică diferită, pe aceleaşi cote înalte şi cum o temă îndelung explorată/exploatată de poeţii generaţiei 2000 poate constitui germenele unei poezii care refuză epigonismul pentru a contura, cu măiestrie, propria ei viziune. Mizerabilismul[1] poeziei tinere, cu dezinteresul său pentru efectul liric şi cu înregistrarea banală a vieţii cotidiene, cu toate aspectele ei violente, a fost lăsat în urmă.

Referinţe bibliografice:

CISTELECAN, AL. 2011: *De la autenticism la autenticitate*, in „Astra", II (serie nouă), nr. 3-4, p. 4.
CISTELECAN, Al. 2013: *Renaşterea unei specii în dispariţie*, in „România literară", XLV, nr. 22, p. 9.
DUNĂ, Raluca 2011: *Din moarte*, in „România literară", XLIII, nr. 34, p. 6.
MANASIA, Ştefan 2009: *Noul poem*, in „Cuvântul", XX, nr. 5, p. 5.
TURCUŞ, Claudiu 2012: *Marius Chivu, poet*, in „Observator cultural", XIII, nr. 633, p. 9.

[1] Consideraţii interesante asupra generaţiei 2000, inclusiv asupra varietăţii terminologiei şi diversităţii poeticilor, a făcut Bogdan Creţu în *Dincolo de -isme, despre poezia tânără*, in „Verso", IV, 2009, nr. 56-57, p. 9

PAUL EUGEN BANCIU: ÎNFRUNTARE ȘI SINGURĂTATE

Dana Nicoleta Popescu
(Institutul „Titu Maiorescu" al Academiei Române, Filiala Timișoara)
dinnyggg@gmail.com

Paul Eugen Banciu: Confrontation and Solitude
Our present approach aims to underline the resemblances and differences between the latest novels by Paul Eugen Banciu, belonging to *The Circle Crossing* sequence: *The Piranha* (2012) and *The Solitude of Light* (2012). Although the former deals with social and political themes and the latter is, basically, an alegorical autobiography, motifs and patterns well-known in Banciu's works can be easily recognized in both novels: the antihero, the esoteric side of the world, the clash between spirit and matter, the power of the written word, the unstable contemporary world. The estranged protagonist displaying traits characteristic of the flawed hero can find his ivory tower not only by climbing mountains (*The Solitude of Light*), but also in the busy life of a provincial town where politicians fight for power, journalists get mixed in dirty business, marriages have their ups and downs, families can be oppressive (*The Piranha*). The symbol of the predatory fish is significant for a whole category of people and a philosophical view on life, while light can be a blessing hard to bear.

Keywords: *novel, symbol, alegory, focaliser, antihero*

Seria romanescă *Traversarea cercului*, începută de Paul Eugen Banciu în 1996, cu *Noaptea strigoilor (Martorul),* se încheie șaisprezece ani mai târziu, îmbogățită prin volumele al șaselea și al șaptelea: *Piranha (Judecătorul),* respectiv *Singurătatea luminii (Călăuza)*[1]. Două cărți ce pot fi așezate în antiteză dacă se iau în considerare aspectele focalizate: prima, imagine de ansamblu cu numeroase personaje, unele colective, surprinse în momente de transformări și redefiniri, a doua ilustrând retragerea în sine, cu periodice întoarceri în decorul ce poartă semnificația valorilor esențiale.

Piranha reţine conotaţiile negative, impure din simbolistica vastă a peştelui iar ciclul său de existenţă ia forma unei istorii pilduitoare:

> „În perioadele de ploi, ori când vine valul acela dinspre Oceanul Atlantic spre izvoarele fluviului [...] piranha ajunge să-şi caute hrana cum e firesc spre malurile apei, unde sunt destule animale pe care să le devoreze în câteva minute cu firezurile dinţilor lor... [...] Puii mai cad de pe crengi şi sunt devoraţi de piranha în câteva secunde... [...] Dar vine refluxul... Între timp, cei viguroşi cresc, încep să zboare, să se hrănească mai întâi cu insecte, apoi cu carnea stârvurilor... Odată retrase apele, piranha rămân captive ochiurilor de apă ca după orice inundaţii, care sub soarele torid al tropicelor devin nămol, apoi seacă... [...] acele păsări încep să se hrănească mai aproape, direct de sub copacii în care au crescut cu acei peşti cu firezele dinţilor neputincioase." (Banciu 2012a: 107-108)

Parabola încifrează o filosofie a istoriei ce rescrie conceptul *corsi e ricorsi* din *Scienza Nuova* de Giambattista Vico: istoria ciclică presupune alternanţa dintre etapele de dezvoltare şi cele de decădere. Pilda peştilor devoratori, mai târziu devoraţi, trimite la lupta pentru supremaţie, devenită lege ce guvernează existenţa; victimele şi agresorii îşi inversează rolurile de la un interval la altul. O altă conotaţie se referă la succesiunea generaţiilor, ce ia forma înfruntării,

[1] Celelalte romane din *Traversarea cercului* sunt: *Remora (Jucătorul)* Timişoara, Editura Augusta, 1998; *Marii fericiţi (Prorocul)*, Bucureşti, Editura Du Style, Colecţia *Romanul românesc contemporan*, 2000; *Somonul roşu (Omul)*, Timişoara, Editura Hestia, 2004; *Luna neagră (Lucifericul)*, Timişoara, Editura Hestia, 2005.

infanticidul fiind urmat de paricid. În contextul vieţii din România contemporană revanşa păsărilor supravieţuitoare alimentează speranţa celor umiliţi şi exasperaţi de dominaţia prădătorilor, care aşteaptă venirea unor justiţiari.

Reliefând multiplele fațete ale cărții, Constantin Dram (2012: 92-93) distinge „un bun roman al unei căsnicii", „o narațiune a indeciziilor, caracterizând majoritatea personajelor" și „un roman al mediocrităților morale și al transferului de putere și de cinism acaparator". Dorin Murariu (2012: 13) remarcă:

> „A surprinde cât mai pregnant chipul lumii noi pare să fie noul pariu al autorului, un foarte atent şi fin creator de personaje dintre cele mai diferite. Dacă în *Reciful* (1979) unii actanți păreau doar componente indistincte ale unui conglomerat viu, Burna, în noile romane dorința de individualizare este aproape obsesivă, reflex imediat al proaspetelor mentalități."

Gigi, Marian, Vasile se încadrează perfect în profilul peştilor răpitori. Ion Gheorghe, poreclit Gigi, patronul poligrafiei, a lucrat ca aviator şi ofiţer cu studii la „Ştefan Gheorghiu", apoi a devenit abil om de afaceri. L-a ales ca secund pe Marian, directorul cotidianului local, fost activist, metamorfozat în politician. Gigi, dur şi autoritar, este comparat cu Stalin, sugerându-se că în fiecare dintre cei puternici în lumea de azi se ascunde un dictator. Pentru patronul poligrafiei, lumea actuală se află în directă legătură cu aceea dinainte de Revoluţie şi nu se deosebeşte prea mult de ea. Personaj periculos în orice orânduire socială, director de fabrică până în 1989, apoi parlamentar, Vasile Jianu întruchipează un piranha învins, pe punctul de a fi devorat după ce suferă un accident de circulaţie cu urmări grave.

Piranha focalizează însă un caracter total diferit: un visător ce nu pierde contactul cu realitatea. Romanul, subintitulat *Judecătorul*, rescrie povestea vieţii lui Silviu Remeţan, dacă întâmplările din *Zigguratul* s-ar fi petrecut în prezent. Ar fi putut fi o viaţă paralelă într-un nenumit orăşel ardelean, asemănător cu Burna. Matei Jianu, secretarul de redacţie care, spre deosebire de protagonistul *Zigguratului,* va ajunge redactor-şef, împrumută din substanţa (anti)eroilor din *Traversarea cercului*: intelectuali însinguraţi, reflexivi, a căror retragere din tumultul scenei sociale le-a rafinat viziunea asupra întâmplărilor din jur fără a fi capabili, totuşi, să pună ordine în propria existenţă. Întrebările obsedante de fiecare zi sunt puse cu amărăciune, dilemele nu îşi află rezolvare, dar prilejuiesc pagini de dezbateri între protagonist şi apropiaţii săi – desenând un portret al societăţii contemporane româneşti. Aparent naiv, asemeni lui Nandru (*Noaptea strigoilor*), Sasu (*Remora*), Mihai (*Marii fericiţi*), chiar Ştefan (*Somonul roşu*), Matei se dovedeşte un contemplativ, în contrast cu tatăl său, aflat întotdeauna în mijlocul evenimentelor.

Tânărul jurnalist îşi imaginează tatăl într-o postură tipic narcisică, privindu-se în oglindă. La rândul său, Vasile îşi vede fiul ca pe un om străin firii sale, un spectator şi judecător al vieţii. Animalul de pradă şi judecătorul se regăsesc amândoi în titlul romanului sugerând două mentalităţi distincte. Se păstrează antiteza tată-fiu din *Marii fericiţi*, caracterele apar însă inversate: în romanul anterior tatăl filosof s-a retras în pustietatea munţilor, în timp ce fiul, jurnalist fără scrupule, îşi încearcă norocul într-un Bucureşti tentacular.

Accidentul aduce mutaţii nebănuite de orgoliosul parlamentar, obişnuit să triumfe în orice condiţii. Vasile, pe care tânăra soţie îl caracterizează ca fiind „un taur, născut în Taur" (Banciu 2012a: 92) „părea o mumie scoasă dintr-un sarcofag după cinci mii de ani şi readusă la viaţă" (Banciu 2012a: 62), a devenit „o sumă de organe anatomice în suferinţă" (Banciu 2012a: 94). Întruchipare a forţei creatoare, dar, mai ales, a dezlănţuirii violente şi a fecundităţii, taurul ascunde şi o faţetă funebră (Chevalier & Gheerbrant 1995/ III: 337-343). Preponderentă rămâne însă semnificaţia virilităţii: „Taurul, bovinele în general, îi reprezintă în religiile indo-mediteraneene pe zeii cereşti, vădind o fecunditate inepuizabilă şi anarhică. [...]. Avem de-a face cu simboluri ale spiritului masculin şi combativ" (Chevalier & Gheerbrant 1995/ III: 337). Zodiacul preia trăsăturile consacrate ale taurului: „Simbol al unei mari puteri de muncă, al

tuturor instinctelor şi, în special, al instinctului de conservare, al senzualităţii şi al unei exagerate propensiuni spre plăceri." (Chevalier & Gheerbrant 1995/ III: 342).

Vasile ilustrează tema bătrâneţii şi a uzurii, neputinţa fizică marcând sfârşitul puterii sociale. La polul opus se află Yvonne, a doua soţie, ale cărei tinereţe şi frumuseţe se pot oricând converti în monedă de schimb. Sosit la patul de suferinţă al tatălui îndemnat doar de conştiinţa filială, Matei simte şi mai acut înstrăinarea dintre ei: „nu va putea fi niciodată ca acel om aflat în pragul neantului, [...] nu-l va putea iubi, ci doar respecta ca pe o fiinţă interstiţială, de la marginea dintre sufletul lui" (Banciu 2012a: 93).

Eroul pare sortit să nu primească iubire şi înţelegere nici din partea rudelor de sânge, nici a celor prin alianţă. Căsătoria dintre Matei şi Mona a fost determinată de apariţia unui copil, pe care niciunul dintre ei nu-l simte aproape, lăsat în grija familiei Monei, la Botoşani, în celălalt capăt al ţării. Soţia lui Matei, care a mai rămas la Cluj câţiva ani, până la terminarea facultăţii, întâlnindu-şi ocazional soţul şi fiul, visează la o viaţă uşoară, pe măsura imaginaţiei sale, de fiinţă egoistă şi imatură. În romanele lui Paul Eugen Banciu călătoriile indică imposibilitatea de fixare, rolul topografiilor fiind relevat de Cornel Ungureanu:

> „Drumurile personajelor la Botoşani, la Bucureşti sau la Cluj sau prin oraşul de reşedinţă al ziariştilor sunt relevante pentru identitatea (criza de identitate) a personajelor: nu sunt «de aici». Sunt în călătorie. Sunt pe drumul către spital, către restaurant sau, uneori, către casă. Acest «acasă» al lor e asumat după tatonări indecise. Vor rămâne aici? Vor pleca mai departe? Pentru senatorul Vasile, omul puterii, «acasă» este (devine) spitalul." (Ungureanu 2012a, p. 2)

Lipsa de viziune a personajelor aminteşte de „o lume văzută prin ochii chiori ai unei libelule, ce nu pot focaliza decât ceea ce e exact în faţa lor" (Banciu 2012a: 5). Scena în care Liana, pilot pe un biplan utilitar, îl duce pe Duma în zbor către munţi, înspăimântându-l, poate fi receptată ca incapacitate a personajelor de a dobândi o imagine complexă asupra prezentului. Mai mult, libertatea este percepută ca o ameninţare în primul rând de „şobolănimea tipografiei cu hainele impregnate cu miros de plumb, tuş tipografic, alcool" (Banciu 2012a: 9), muncitorii care îşi văd ameninţată siguranţa zilei de mâine şi speră la protecţie paternalistă. Colegii de redacţie ai lui Matei, dezamăgiţi de existenţa lor, se lasă prinşi în vârtejul evenimentelor şi seduşi cumva de anarhia atotstăpânitoare. Dan încearcă, din perspectiva jurnalistului de investigaţie, să copieze profilul lui James Bond – izbutind doar să parodieze un mit modern. Cornel Ungureanu sintetiza:

> „Romanul *Piranha* este o istorie cu şi despre ziarişti, aflaţi la răscrucea mileniilor: inşi care află – învaţă – cum se trece de la un fel de scriere la altul. Cum asistăm la dispariţia linotipului şi la apariţia calculatorului. Ce însemna linotipul, ce însemna «a culege» într-o tipografie şi ce înseamnă apelul la alte maşini ale scrisului. O meserie dispare, poate că o civilizaţie îşi găseşte sfârşitul. Care sunt naufragiaţii şi care sunt eroii ei? Cum se modelează, în acest context, profesiunea de ziarist? Cum se transformă profesiunea de om care scrie zilnic? Cum trecem din Galaxia Guttenberg în lumea Imaginii? Iată întrebări ale unui timp în care ordinea tradiţională îşi trăieşte, într-un anumit fel, eşecul." (Ungureanu 2012a: 2)

În timp ce linotipistul Gugu din *Zigguratul* parcurge un traseu de martir, întrupând deopotrivă pe Samson şi un personaj cu elemente cristice, Duma, mult mai dur şi lipsit de sentimentalisme, este un om de acţiune şi un sceptic. Matei, personalitate opusă, îl judecă lucid: „Va fi având Duma gura spurcată, dar ăsta va şti să se adapteze mai repede decât oricare dintre noi..." (Banciu 2012a: 126); „Citeşte mai mult decât mulţi dintre gazetăraşii ăştia care-au împânzit oraşul... Bagă la cap, nu uită, are replică, ştie să deceleze ce e bine şi ce e rău..." (Banciu 2012a: 243) Ajustându-se perfect rolurilor care i se impun, Duma se dovedeşte un supravieţuitor asemeni păsărilor din Amazon care, la maturitate, se hrănesc cu piranha căzuţi neputinţă. Spre deosebire de Duma, Otvos reprezintă un sacrificat al schimbării, incapabil să înveţe să folosească noua tehnologie. Alunecând în alcoolism, distrugere şi moarte, Otvos

semnifică sfârşitul unor meşteşuguri tradiţionale şi prăpastia de netrecut între oamenii muncii manuale, chiar tipografi, şi cei ai literelor. Dorin Murariu scria:

> „Buncăr de suprafață mărginit de o curte stearpă, tipografia este pentru toți cei implicați în actul scrierii matricea primordială păstrând focul «jertfelor» zilnice, uterul de plumb al literelor bune sau rele, convertind totul în pulsația de efemeridă a informațiilor ce curg necontenit. Linotipul însă moare, iar asepticul substitut (calculatorul) nu mai are nimic eroic și îi alienează pe tipografi, alchimiști mereu chinuiți de nevoi, obișnuiți să înfrunte infernul de hârtie și metal bând câte o magică poțiune din lapte şi alcool." (Murariu 2012: 13)

Duma este încredinţat că există litere bune şi litere rele, cuvinte bune şi cuvinte rele, idee stăruitoare în mintea lui Matei, care concluzionează: „literele rele fac parte din nişte cuvinte şi sintagme care nu se schimbă indiferent de orânduirea socială" (Banciu 2012a: 47). Dăinuie deci, în lumea contemporană dominată de profan, amintirea învăţăturilor sacre. Cabala conferă alfabetului ebraic o putere creatoare ce rămâne inaccesibilă omului. Asemeni Cabalei, tradiţia islamică preţuieşte valoarea simbolică a literelor: combinate în funcţie de natura lor fundamentală, astrală şi de valoarea simbolică, permit accesul la cunoaşterea esoterică. (Chevalier & Gheerbrant 1995/ II : 227-228).

Lumea dual㠄 din *Piranha* cunoaşte persistenţa răului, în contrast cu efemeritatea ştirilor din ziare iar hazardul, simbolizat de lozul în plic, pare a domina existenţa oamenilor. Lumea imprevizibilă, violentă, cu dominatori agresivi, obsedaţi de dorinţa de a-şi etala forţa şi victime deseori întâmplătoare este pusă în abis de întâlnirea nocturnă a eroului cu bărbaţii ce trag cu arma. Literele nefaste alcătuiesc cuvinte ce vor constitui pretexte pentru şantaj. Marian ar fi capabil să folosească rândurile scrise de gazetari pentru a răpi independenţa ziarului. Se teme de presa liberă, dar ignoră forţa literaturii, sugerând decăderea literei şi cuvântului, în spiritul hamletianului *Words, words, words...* În acelaşi timp, scriitorul intervievat de Mona, care şi-a construit o lume proprie ca soluţie de supravieţuire şi apare ca posibil *alter ego* al lui Matei, consideră binele şi răul ca simple invenţii. Bătrâna Casuca, bunica Monei, trăind sub semnul tradiţiei într-un oraş patriarhal, atribuie un sens supranatural literelor scrise în aer de spiritele pe care le invocă s-o ghideze.

Matei, imunizat de şocurile vieţii, ajunge să-şi imagineze moartea ca pe o simplă trecere; spre deosebire de tatăl său, e prea tânăr să conceapă dispariţia în relaţie cu propria-i fiinţă. Scena de la începutul romanului, în care protagonistul aude glonţul trecându-i pe lângă tâmplă, se dovedeşte emblematică pentru viaţa sa ulterioară. În amândouă orânduirile, Matei – neatins de rău, dar nu naiv – trebuie să suporte aceeaşi soartă: avansat pentru a nu sta în calea aranjamentelor dintre cei puternici. Libertatea rămâne o iluzie atât pentru un ziar ce s-a dorit independent, cât şi pentru eroul care nu s-a retras în turnul de fildeş. „O Românie în mic" (Banciu 2012a: 106), afirmă Bebe, unul dintre personajele secundare, dar învestite cu rol de *raisonneur,* referindu-se la întâmplările din oraş. La fel ca în *Remora*, trocurile generează doar schimbarea de roluri, în funcţie de avantajele de moment, fără ca actanţii să-şi modifice esenţa.

Prietenia spontană dintre Yvonne şi Mona indică prezenţa aceleiaşi mentalităţi: Mona se bucură să devină discipola tinerei sale soacre în ştiinţa parvenirii. Mai mult, paternitatea copiilor pe care cele două femei îi vor aduce pe lume rămâne incertă; naşterea lui Mihăiţă, ce a decis căsătoria dintre Matei şi Mona, ar putea constitui dovada unei înşelătorii.

În final, Yvonne recunoaşte, pentru sine, caracterul respingător al soţului. Totuşi, femeie capabilă de replieri care să-i asigure interesele, continuă linia de acţiune a soţului. Persistă senzaţia de punere în scenă şi se exclude posibilitatea de a-ţi afla singur drumul: nu există destin, doar jocuri făcute la nivel înalt. Dorin Murariu (2012: 13) concluzionează: „*Piranha* este o profundă meditație transpusă epic despre identitate și alteritate, despre pragurile vârstelor, despre ideal și apăsarea faptului brut dintr-o societate cu reperele într-o periculoasă glisare..." Constantin Dram (2012: 92) evidențiază „ineditul narațiunii", „insolitul figurilor umane" și

„modalitățile de construcție epică” apreciind că „Paul Eugen Banciu este un serios constructor de roman”, „un foarte fin receptor și interpret”.

Aflată la granița dintre proză memorialistică și narațiune alegorică, meditație existențialistă și incursiune în lumea creației, *Singurătatea luminii* a fost citită ca „un roman cu ramă şi, prin ineditul său, un experiment”, „o carte aparte, într-un stil nonficţional, despre căutarea identităţii umane, despre lupta insului cu sine şi cu stihiile lumii”, „o alegorie memorabilă, bazată pe acumulări şi pe obsesii, scriere de o mare puritate, o porţie de frumuseţe stranie şi de curăţenie sufletească” (Aretzu 2012: 6); „o confesiune întunecată” (Ungureanu 2012b: 14); o „carte a tinereții văzută prin perspectiva senectuții”, „un roman despre idealuri, neliniște, angoase, fericire, alienare, un roman scris din perspectivă existențialistă” (Ruja 2012: 10). Munții reprezintă singura evadare posibilă dintr-o lume opresivă, marcată de legi absurde, un parcurs inițiatic, și, nu în ultimul rând, cea mai neconvențională dintre terapii, dar cu rezultate miraculoase. „Cât sunt munții, merită să trăim!” (Banciu 2012b: 14) este deviza mărturisită la începutul acestei narațiuni sub semnul pelerinajelor.

Pasiunea autorului pentru poveste așază rememorarea ascensiunilor montane între două coperte ficționale, ce descriu un destin tragic: fostul alpinist, acum aproape lipsit de vedere, s-a retras în vecinătatea munților săi iubiți, ce „deveniseră un fel de amintire dintr-o altă viață, a unui tânăr care reușise să facă dintr-o familie obișnuită o echipă iubitoare de riscuri și de natură.” (Banciu 2012b: 9). Are alături un hamster ce urcă și coboară pe o scăriță, într-un borcan – microcosmosul reia, la altă scară, atributele macrocosmosului. În același timp, avem de-a face cu o punere în abis a aventurilor de montaniard care urmează a fi relatate: „Se vedea adeseori ca fiind el însuși la vremea tinereții, închis în borcanul unui spațiu de pe glob, urcând și coborând o scăriță cu vigoarea unui animal tânăr” (Banciu 2012b: 9).

Odată eliberat, hamsterul se pierde în necunoscut, anticipând dispariția stăpânului său în timpul unei vânători fără valențe întemeietoare sau inițiatice. Actul violent, rămas neexplicat și nepedepsit, păstrează, totuși, o aură apoteozantă: cel ucis va reînvia în altă dimensiune, dispersându-se în natură. Protagonistul devine astfel asemeni unuia dintre eroii mitologi, capabil în tinerețe de realizări inaccesibile oamenilor obișnuiți, triumfând apoi chiar asupra bătrâneții și morții. Pe de altă parte, orbirea fizică dezvăluie clarviziunea interioară, personajul se apropie de imaginea lui Homer, povestitorul de aventuri excepționale.

Paul Eugen Banciu dedică *Singurătatea luminii* muntelui și oamenilor demni de a-l străbate, temă ce a fost întrezărită și în scrierile anterioare, cu precădere în *Somonul roșu*:

> „Un om al muntelui e uscat, blând, tăcut, gata să primească fericirea pe care numai el o poate avea privind peste creștetul lumii, spre limbile de zăpadă, spre cleanțuri, spre piscurile înalte, dincolo de care nu mai e decât cerul. Un om de munte se împacă de minune cu singurătatea, știe să piardă, să dea o mână de ajutor, să se sacrifice, dacă e nevoie. Între el și Dumnezeu nu mai e decât o peliculă subțire de ozon, pe care o dă la o parte firesc, cu un gest simplu, de eliberare. El nu mai aparține lumii de jos decât prin credința în Dumnezeu. Acolo, în munte, totul e tranșant, nimic nu e negociabil. Viața și moartea stau pe talerele unei balanțe sensibile, ce poate înclina când într-o parte, când în alta.” (Banciu 2004: 126-127)

Cornel Ungureanu circumscrie *Singurătatea luminii* literaturii muntelui, în descendența lui Calistrat Hogaș, S. Mehedinți, Mircea Petean, observând că, încă de la romanul de debut, în scrierile lui Paul Eugen Banciu sunt prezente „personaje care urcă muntele; care știu legile muntelui; care trăiesc ascensiuni memorabile” (Ungureanu 2013: 17). Alexandru Ruja (2013: 10) consideră muntele ca fiind un „simbol al libertății, al deschiderii nelimitate” și „motivul central” al cărții ce încheie *Traversarea cercului*.

Asemeni lui Ștefan Itu, protagonistul din *Somonul roșu*, naratorul din *Singurătatea luminii* și-a definit personalitatea și destinul datorită învestiturii de *om al muntelui*. Expedițiile de montaniard din *Singurătatea luminii* sunt istorisite de vocea auctorială cunoscută din volumele de eseuri. Scriitorul și omul de cultură este dublat, de această dată, de *călăuză*, calitate superioară

unui simplu ghid: după cum autorul mărturisește, în repetate rânduri, misiunea sa este să-i scoată pe ceilalți la liman, să-i știe în siguranță. Personajul din stirpea inițiaților, asemeni călăuzelor din filmul lui Tarkovki și romanul fraților Strugațki, *Picnic la marginea drumului*, păstrează și celălalt sens al termenului: *conducător, îndrumător* educându-i pe ceilalți, cele mai apropiate ființe sau, dimpotrivă, necunoscuți: „Călăuza e doar un duh [...]. [...] Un străin, un duh al muntelui, care ghicește vremea după forma norilor sau după mirosul aerului de peste creste." (Banciu 2012b: 261). Mai mult, profilul său se suprapune peste cel al întemeietorului mitologic: „Un fel de copie a lui Moise, incapabil să vorbească lui Dumnezeu, cu niște table de legi învățate de el din drumurile lui [...] indiferent de dumnezeul căruia i se roagă pentru încă o clipă de viață" (Banciu 2012b: 260-261).

Călătorie în care drumul rămâne la fel de important ca ajungerea la destinație, ascensiunea montană înseamnă o recuperare a cosmicității pierdute. Identificându-se cu muntele, eul se manifestă în momentele limită și primește, în cele din urmă, răsplăta prin revelarea unei frumuseți cu însemnele armoniei universale:

> „Mă gândeam la acel Dumnezeu al tuturor oamenilor și încercam să-i ghicesc chipul undeva în cerul năucitor de albastru de deasupra sau în formele albe ale ultimilor nori ce coborau spre vale. La un Dumnezeu al tuturor ființelor, pe care doar oamenii nu sunt capabili să-l vadă, să-i simtă prezența decât arar, în momentele de grea cumpănă." (Banciu 2012b: 34)

Accesul la misterele rezervate inițiaților se plătește prin solitudine: „Lumina e de o singurătate cumplită, ca și prieteniile. Suntem capabili să fim împreună atâta timp cât cineva ne arată calea, ne dă siguranța că vom ajunge teferi la capătul drumului, că vom vedea ceva ce nu vom ajunge să revedem vreodată." (Banciu 2012b: 260) Alexandru Ruja (2013: 10) decodifică simbolistica titlului : „Iluminat, prozatorul intră într-o luminare existențială, într-o singurătate a luminii, într-un fel o apoteoză vizionară." Adrian Dinu Rachieru (2012: 12) corelează destinul Călăuzei și revelarea sensurilor esoterice:

> „Deslușim în această carte de o frumusețe stranie un destin tragic, însoțind, firește, un om al muntelui (*Călăuza*) strivit de o lume opresivă, purtând aura meditației existențiale, încifrând și deschizând sacralizante paliere de receptare. O lectură, așadar, aptă de a sesiza, din unghi simbologic, varii piste exegetice, în tentativa de a îmbrățișa celestul și șansa iluminării."

După ce siluetele le-au fost fixate în fotografii sau capturate pe pelicula filmelor, persoanele reale devin adevărați eroi, iar aventurile lor de vacanță se transformă în ficțiune. Metamorfoza se datorează, pe de-o parte, mutațiilor operate de trecerea timpului: „Eram eroii color în mișcări oprite pe peliculă, cu gânduri de bine, cu memoria unor evenimente mai întotdeauna ieșite din obișnuitul zilelor." (Banciu 2012b: 15). Pe de alta, deplasarea într-un alt plan se explică prin experiențele cu totul diferite față de existența cotidiană: o viață paralelă, înghesuită în doar câteva săptămâni dintr-un an: „ne agățam de aceste mici bucurii de o lună pentru a ieși din lumea imediată, undeva deasupra ei [...]. Unsprezece luni trăiam pentru cea de a douăsprezecea" (Banciu 2012b: 15).

Considerând muntele și nevoia de scris două constante în destinul romancierului, Horia Ungureanu afirmă: „La Paul Eugen Banciu scrisul este tot un fel de urcare pe munte, un fel de purificare, de regăsire de sine." (Ungureanu 2012c: 139-140). Ascensiunea montană și scrisul se revelează, în cele din urmă, ca două variante ale aceluiași ritual soteriologic:

> „Să zicem că aceasta este lumea mea, pentru că doar acolo mă simt bine [...]. Și aici, în fața mașinii de scris, mă simt tot ca pe munte. [...] Rucsacul e cutia mașinii de scris, înăuntrul căreia sunt toate literele gândurilor mele, ale sentimentelor ce le așez într-o ordine sau dezordine dictată de o dispoziție sau alta, de un gând rebel." (Banciu 2004: 128)

Singurele mângâieri rămân filosofia şi arta, care pot transfigura neliniştea existenţială: „am această viaţă povestită, moartă, vie, neaşezată, strâmtorată de prezenţa sau absenţa cuiva din imediata apropiere a sufletului meu. Exist şi nu exist. Aceasta e dilema hamletiană a fiecăruia dintre noi, personaj sau nu al unei ficţiuni, care e însăşi viaţa" (Banciu 2012a: 8); „Cordelina de siguranță e pagina bătută la mașină care mă scoate din viroagele expuse ale lumii" (Banciu 2012b: 264).

Referințe bibliografice:

ARETZU, Paul 2012: *Viața ca o ascensiune*, in „Ramuri", nr. 9, p. 6.
BANCIU, Paul Eugen 2004: *Somonul roşu (Omul)*, Timişoara, Editura Hestia.
BANCIU, Paul Eugen 2012a: *Pirahna (Judecătorul)*, Timişoara, Editura Anthropos.
BANCIU, Paul Eugen 2012b: *Singurătatea luminii (Călăuza)*, Timişoara, Editura Anthropos.
DRAM, Constantin 2012: *Comedia supraviețuirii, tranziție, aranjamente, histrionism, ratare*, in „Convorbiri literare", CXXXXV, nr. 8, p. 92-93.
CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain 1995: *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. II, E-O; vol. III, P-Z, Bucureşti, Editura Artemis.
MURARIU, Dorin 2012: *Piranha și păsările*, in „Orizont", XXIV, nr. 2, p. 13.
RACHIERU, Adrian Dinu 2012: *Un profesionist al scrisului: Paul Eugen Banciu*, in „Cafeneaua literară", X, nr. 12, p. 11-12.
RUJA, Alexandru 2013: *Între luminare și iluminare*, „Orizont", XXV, nr. 5, p. 10.
UNGUREANU, Cornel 2012a: *Paul Eugen Banciu şi ai săi*, „Orizont", XXIV, nr. 2, p. 2.
UNGUREANU, Cornel 2012b: *Ce rămâne?*, „România literară", CXVII, nr. 52, p. 14.
UNGUREANU, Cornel 2013: *Alte drumuri de munte*, „România literară", CXVIII, nr. 6, p. 17.
UNGUREANU, Horia 2012c: *Lecturi paralele*, in „Arca", XXIII, nr. 7-8-9, p. 137-141.

LA ACTIVIDAD DE LOS INTELECTUALES RUMANOS EXILIADOS EN ESPAÑA (1944-1989)

Sanda-Valeria Moraru
(Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca**)**

Romanian Intellectuals in Spanish Exile (1944-1989)
This article presents the activity of the Romanian intellectuals in Spain during the second half of the XXth century (1944-1989), when Romania and other Eastern and Southeastern European countries were under the influence of the Soviet Union. Following the establishment of communism in Romania, those who disagreed with the forced imposition of the new totalitarian ideology were forced into exile to other countries, including Spain. They had to adapt to a different language, a different reality and integrate into society. The Franco regime welcomed them with open arms. Some of them worked in some of the most prestigious universities in Spain (George Uscătescu and Horia Vintilă were professors at the University Complutense of Madrid). We will briefly present the work of some of the most outstanding exiled. One of the main activities of these intellectuals was to disseminate the Romanian culture not only within their own community through the publication of a number of magazines in Romanian, but also in Spanish society. From their exile they fought constantly to alert the West about the difficult situation in which Romanians were, who had to endure many injustices by the dictatorial regime.

Keywords: *exile, Romanian exile, Vintilă Horia, George Uscătescu*

Al acabar la Segunda Guerra Mundial, Rumanía quedó bajo la influencia de la Unión Soviética; por lo tanto los intelectuales rumanos que no compartieron la ideología comunista tuvieron que tomar una dura decisión: abandonar Rumanía y exiliarse a otros países del mundo. La instauración del régimen comunista conllevó grandes cambios en la sociedad y la cultura rumana. La mayoría de los intelectuales se fueron a Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, España y Estados Unidos, pero no faltaron los que se encaminaran a América Latina y Australia. Los que estaban trabajando en las embajadas de Rumanía en el extranjero durante la guerra decidieron no volver a casa por las mismas razones. La España franquista los acogió muy bien especialmente en señal de agradecimiento por el apoyo de los rumanos a las tropas franquistas durante la Guerra Civil Española.

Los rumanos tuvieron que adaptarse a otra realidad, empezar desde cero en su país de adopción, aprender el idioma e intentar mantener viva la lengua y la cultura rumana en sus propias familias y dentro de la comunidad que fue aumentando cada año. La mayoría de ellos vivieron en Madrid, de tal modo que dicha comunidad rumana fue una de las más numerosas. Al principio pensaron que el exilio duraría solo algunos años, pero con el paso del tiempo se dieron cuenta de que era posible que no volvieran a ver a sus tierras. Desgraciadamente muchos de ellos fallecieron en el extranjero; sin embargo, hubo algunos más afortunados que pudieron regresar a Rumanía de visita después de la caída del comunismo en diciembre de 1989. Lamentablemente ninguno volvió para siempre, porque la situación política a principios de los años `90 era muy inestable y las lacras del comunismo se percibían visiblemente todavía.

Hay algunos libros que son imprescindibles para la investigación del tema del exilio rumano en el extranjero: Eva Behring, *Scriitori români din exil (1945-1989): o perspectivă istorico-literară;* Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. Introducere în literatura exilului;* Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca: scriitori români din exil.*

Haremos una breve presentación de las biografías y de la actividad desarrollada por los intelectuales rumanos en España.

La poetisa y prosista Antoaneta Bodisco (Iordache) (1916-) llegó a Madrid en 1943 y trabajó como secretaria en el Instituto Rumano de Madrid, cargo que desempeñó hasta 1946. Se quedó en España hasta 1962, cuando decidió marcharse a Alemania, donde trabajó en la conocida emisora de radio "Europa Libre". Colaboró con varias revistas rumanas del exilio, en las cuales publicó principalmente versos. La Editorial Excelsior le publicó en 1949 una novela juvenil, *Un puerto en el Mar Negro.* (Manolescu 2003: 98).

Alexandru Busuioceanu (1896-1961) fue crítico de arte, ensayista, poeta y traductor. Como crítico de arte contribuyó a la difusión de la obra de El Greco en Rumanía y en el extranjero y tradujo al rumano algunos poemas de San Juan de la Cruz, su modelo literario. Se fue a España en 1942 en calidad de agregado cultural de la Legación rumana en España e impartió cursos de rumano en la Universidad Complutense de Madrid. Su amplia e incansable actividad en España incluye la fundación del Instituto Rumano de Cultura de Madrid (1943), cuya actividad cesó en 1945, cuando las autoridades comunistas rumanas anularon su actividad. Desde 1950 hasta su muerte fue miembro de la "Academia de los Once", presidida por Eugenio d`Ors. Se le otorgó el Premio "Juan Valera" (1952) por su estudio original, *Una historia romántica: Don Juan Valera y Lucia Paladi*. Colaboró con diversas revistas españolas y rumanas, en las cuales publicó sus poemas de tinte metafísico y traducciones. Uno de sus proyectos fue el de difundir la literatura rumana entre los españoles y lo llevó a cabo en 1946 tras la publicación de su compendio: *Literatura rumana*. Otro estudio importante es *Zamolxis sau mitul dacic în istoria şi legendele spaniole*. (Manolescu 2003: 111-115).

El catedrático Alexandru Ciorănescu[1] (1911-1999) sobresalió como historiador, crítico literario, comparatista, lingüista, prosista, dramaturgo, poeta, traductor y editor. Entre 1942-1945 fue secretario general de la Asociación cultural hispano-rumana. En 1947 se quedó en Francia y al año siguiente fue profesor invitado por la Universidad de La Laguna (Tenerife), donde impartió cursos de literatura francesa hasta 1979 y también cursos de literatura rumana y literatura comparada. En 1957 fue nombrado miembro del Instituto de Estudios Canarios. En Santa Cruz de Tenerife una calle lleva su nombre en homenaje a su gran contribución a los estudios históricos canarios. Fue uno de los exiliados afortunados que volvió a ver a su país de origen en 1991. Se dedicó al estudio de una amplia gama de temas: historia, historia de la literatura, literatura comparada, lexicografía, etimología. Su obra más representativa es *El Barroco o el descubrimiento del drama*, pero no carece de importancia el único diccionario etimológico rumano que existe hasta nuestros días. Asimismo escribió poemas en rumano y español bajo seudónimo (Mihai Tăcutu y José Domingo). (Manolescu 2003: 168-172).

Además de excelente poeta, Aron Cotruş[2] (1891-1961) fue también periodista y traductor. Salió para España en 1939 como asesor de prensa de la Legación rumana en Madrid y Lisboa. Volvió a Rumanía por última vez en 1941, cuando acompañó a un grupo de periodistas españoles al frente del Este. Vivió en España hasta 1956 y fue el presidente de la Comunidad Rumana de España. En 1954 fundó la revista *Carpaţii* y dos años más tarde se fue a los Estados Unidos, donde quedó hasta su fallecimiento. Publicó varios libros de poemas en rumano, pero en 1947 empezó a escribir en español (*Poemas de Montserrat*; *Canto a Ramón Lull*, volumen que la Sociedad Lulliana de Palma de Mallorca galardonó con el Premio internacional de poesía "Lilium aureum" en 1954) y a publicar en la revista *Escorial*. Cuando cumplió 60 años fue homenajeado en el aula del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Eugenio d`Ors y Gerardo Diego valoraron positivamente su producción literaria en español. La Academia de Buenas Letras de Barcelona lo nombró miembro correspondiente. (Manolescu 2003: 203-209).

[1] El estudio más amplio sobre su actividad es el de Lilica Voicu-Brey (2009), *Alexandru Ciorănescu (bibliografie, 1930-2010)*, Târgovişte, Ed. Bibliotheca. Otro volumen dedicado a su obra: *Alexandru Cioranescu: l`homme et l`oeuvre*, Madrid, Fundación Cultural Rumana, 1991.

[2] Su obra fue objeto de estudio de varias investigaciones: Francisco Sureda y Blanes (1954), *Aron Cotruş, rapsoda de la latinidad*, Madrid, Ed. Carpaţii; Ion Cristofor (1999), *Aron Cotruş, exilatul*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star; Alexandru Ruja (1996), *Aron Cotruş: viaţa şi opera: studiu monografic,* Timişoara, Ed. de Vest.

N. S. Govora (Nicolae Stelian Beldie) (1912-1999) destacó como ensayista, poeta y prosista. Vivió en Madrid desde 1952 y de su labor periodística se distinguen los artículos polémicos y críticos publicados en la revista *Carpaţii* contra algunos intelectuales rumanos del exilio, que, según su opinión, no denunciaron las atrocidades del régimen comunista de Rumanía y se mantuvieron pasivos al margen de toda polémica, entre otros: Constantin Brâncuşi, Emil Cioran, Mircea Eliade, Vintilă Horia. Fue el autor de una pequeña antología de la poesía rumana en el exilio (1959). (Manolescu 2003: 353-365).

Alexandru Gregorian (1909-1987) fue poeta, prosista y periodista, que después de haber vivido por varias décadas en Italia y Estados Unidos, se asentó en España en 1980. Escribió poesía, que publicó en varias revistas del exilio, y también un libro en español, *El encanto andaluz* (1986). (Manolescu 2003: 363-365).

El más famoso de los intelectuales rumanos exiliados en España es, indudablemente, Vintilă Horia[1] (Caftangioglu) (1915-1992), novelista, poeta, ensayista y traductor. Antes de instalarse en España en 1953, pasó algunos años en Italia, Argentina y Francia. En Madrid trabajó primero de recepcionista, después, de redactor en la Radio Nacional de España e incluso fue dueño de una pequeña agencia literaria. Visitó Rumanía después de 1989, pero su sueño de volver definitivamente no se llevó a cabo por la situación política todavía incierta. Compaginó la colaboración con muchas revistas de casi todo el mundo, la intensa labor literaria y la docencia en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid desde 1966 y en la Universidad de Alcalá de Henares, como catedrático de literatura universal. Sus obras escritas en rumano, francés y español se tradujeron a muchos idiomas. De su vasta producción literaria mencionamos: *Encuesta detrás de lo visible*, *Introducción a la literatura del siglo XX*, *Viaje a los centros de la tierra*, *Dios nació en el exilio*, *Presencia del mito*, *Poesía y libertad*, *Diccionario de los Papas*, *Literatura y disidencia*. Editoriales españolas como Taurus y Plaza y Janés contaron con su colaboración. Fue el fundador de la revista de cibernética y futurología *Futuro Presente* (Madrid, 1971-1976), y el director de la colección universitaria "Punto Omega" (Madrid, 1966-1969). Fue galardonado con el premio "Bravo a los hombres que unen en la verdad" (Madrid, 1972). (Manolescu 2003: 377-387).

Aurel Răuţă (1912-1995) fue editor y traductor. Se estableció en España en 1944 y fue catedrático de Filología románica de la Universidad de Salamanca (1946-1985). Redactó una gramática de la lengua rumana (1947) y una antología poética rumana. Fundó la Asociación cultural hispano-rumana con sede en Salamanca, que editó varios libros en rumano. Fue el vicepresidente de la Sociedad numismática española y el presidente de la Fundación para el estudio de la numismática. (Manolescu 2003: 589-590).

Poeta, traductor y ensayista, Horia Stamatu (Stamatopol) (1912-1989) fue considerado uno de los poetas rumanos más originales de la época. Residió en España entre 1951 y 1960 y publicó allí el volumen de poemas *Punta Europa*. Su modelo literario fue San Juan de la Cruz, cuya obra tradujo al rumano en 1978. En muchas ocasiones declaró abiertamente que los escritores rumanos del exilio no tendrían que ser considerados una categoría distinta, sino parte integrante de la literatura rumana. (Manolescu 2003: 632-636).

Pamfil Şeicaru (1894-1980) se distinguió como un importante periodista en el periodo de entreguerras, pero se dedicó también a escribir ensayos y prosa. Se trasladó a España en 1944 y se asentó en Palma de Mallorca, donde permaneció hasta 1953. Después se mudó a Madrid, donde se quedó hasta 1974, cuando se fue a Alemania. Colaboró con artículos en el periódico *Información* de Madrid. En 1953 fundó en la capital de España la revista *Liberty and Justice* y por cinco años (1954-1959) trabajó como colaborador del periódico *El Alcázar*, en el cual publicó preponderantemente artículos de política internacional. Desde el exilio luchó por todos

[1] De las amplias referencias bibliográficas indicamos: *Vintila Horia. In memoriam: edición en Homenaje al Profesor Vintila Horia*, Universidad Complutense de Madrid, 1992; Marilena Rotaru (2002), *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, Bucureşti, Ed. Ideea; Georgeta Orian (2008), *Vintilă Horia: un scriitor contra timpului său*, Cluj-Napoca, Ed. Limes.

los medios por salvar Rumanía y liberar el país del comunismo. Desempeñó una vasta actividad periodística, en la cual los artículos políticos e históricos ocuparon un lugar central. La ironía y el cinismo caracterizan su estilo. (Manolescu 2003: 644-653).

Sin el intenso trabajo de George Uscătescu[1] (1919-1995), que destacó como ensayista, poeta y editor, la cultura rumana no se habría dado a conocer tan notablemente en el exilio. Después de la guerra radicó en Madrid y recibió la nacionalidad española en 1955. Primero, fue catedrático de filología románica en la Universidad de Barcelona; después, titular de la cátedra de teoría de la cultura y estética general de la Universidad de Madrid (desde 1971). En el exilio publicó libros de filosofía, teoría de la cultura, politología etc. Escribió poemas solo en rumano y los imprimió en la editorial "Destin", que él mismo fundó. Algunas de sus obras fueron publicadas en Rumanía durante el comunismo, lo que le acarreó la envidia de sus compatriotas exiliados, que en seguida lo tacharon de colaboracionista. Fue el presidente de la Sociedad Iberoamericana de Filosofía y el presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos "Giovanni Gentile" (Roma). En sus cursos universitarios siempre hizo referencia a las personalidades cumbre de la cultura rumana (el poeta Mihai Eminescu; el poeta y filósofo Lucian Blaga; el escultor Constantin Brâncuşi), cuyas obras relacionó inteligentemente con las de otras culturas europeas. De este modo contribuyó a la difusión de la cultura rumana entre sus estudiantes y entre el público que asistía a sus ponencias en universidades de todo el mundo. Fue invitado a dar clases y ponencias en universidades europeas y americanas y fue nombrado Doctor Honoris Causa por varias universidades del mundo, incluso las rumanas. Visitó Rumanía varias veces después de 1990, cuando participó cada año en el Simposio Internacional "Lucian Blaga", organizado en Cluj-Napoca. Es considerado un gran promotor de las relaciones culturales hispano-rumanas. Algunos libros suyos fueron galardonados en Italia (*Profetas de Europa*, "El Premio de la Unidad Europea", Roma, 1964) y España (*Erasmo*, "El Premio Nacional de Literatura de España", 1970; la antología poética *Anábasis*, "El Premio Júcar", Cuenca, 1987). De su extensa obra, que abarca miles de títulos de ensayos, artículos y decenas de libros, descuellan: *El problema de Europa*, *Relaciones culturales hispano-rumanas*, *Europa ausente*, *Séneca nuestro contemporáneo* y *Proceso al humanismo.*

Las revistas rumanas que se imprimieron en España fueron: *Carpaţii* (1954-1962; 1972-1989) (Hangiu 2004: 138); *Destin* (1951-1972) (Hangiu 2004: 227-228); *Fapta* (1956-1958; 1963-1964) (Manolescu 2003: 308-309); *Libertatea românească* (1951-1955) (Hangiu 2004: 381-382) y *Ţara şi exilul* (1967-1970) (Hangiu 2004: 711). Todas se editaron en Madrid y excepto *Destin*, las demás publicaron fundamentalmente artículos sobre temas políticos e históricos; por otro lado *Destin* se centró más en los aspectos literarios. Su contribución fue decisiva para la difusión de la cultura rumana entre los rumanos y españoles y para llamar la atención a los países del Occidente sobre los graves problemas que afrontaban los rumanos.

De entre las editoriales rumanas de España destacan dos: "Carpaţii" (dirección: C/ Conde de Peñalver, 82, Madrid), fundada en 1953 por Aron Cotruş y Traian Popescu, desarrolló su actividad hasta 1989 y publicó con preponderancia libros sobre la historia de Rumanía y de literatura rumana. La primera traducción al rumano de la conocida novela de Vintilă Horia, *Dios nació en el exilio*, fue publicada por esa editorial (Manolescu 2003: 268). La editorial "Destin" de Madrid, cuyo director fue George Uscătescu, se dedicó a publicar exclusivamente obras de la literatura rumana clásica y del exilio. Casi toda la obra de Mircea Eliade, el famoso historiador de las religiones, se imprimió allí, sin que en Rumanía se mencionara esto, cuando le publicaron algunas obras durante la dictadura comunista de Ceauşescu. (Manolescu 2003: 272).

Fue meritoria la creación de la Fundación Cultural Rumana en Madrid en 1983 (dirección: C/ Antonio Acuña) por Aurel Răuţă, Vintilă Horia, Alexandru Gregorian y el

[1] Los siguientes libros se centran en la investigación de su obra: *Cultura y existencia humana. Homenaje al prof. Jorge Uscatescu,* Madrid, Ed. Reus, 1985; Constantin Mustaţă (1998), *De vorbă cu… George Uscătescu*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică; Ioana Mustaţă (1990), *George Uscătescu: Pledoarie pentru Europa*, Bucureşti, Ed. Roza Vânturilor.

sacerdote católico Alexandru Mircea. Bajo su patrocinio se publicaron varias antologías de poesía rumana e historias de Rumanía. Se organizaron reuniones, congresos y simposios, cuyas ponencias se editaron posteriormente en volúmenes. (Manolescu 2003: 322).

La extensa y valiosa actividad de los desterrados rumanos merece toda la atención de los historiadores de la literatura y de los críticos literarios. La entera producción literaria del exilio, las revistas que sirvieron de consuelo para los desplazados políticos se vienen recuperando desde 1990. Es una actividad muy intensa que todavía se está llevando a cabo para poder completar el panorama de la literatura y de la cultura rumana de la segunda mitad del siglo XX.

Referințe bibliografíce:

BEHRING, Eva, *Scriitori români din exil (1945-1989): o perspectivă istorico-literară,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001.

HANGIU, Ion, *Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989 Scriitori, reviste, instituţii, organizaţii.* Bucureşti, Editura Compania, 2004.

MANOLESCU, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989).* Bucureşti, Editura Compania, 2003.

POPA, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca: scriitori români din exil*, Bucureşti, Editura Globus, 1998.

UNGUREANU, Cornel, *La vest de Eden. Introducere în literatura exilului,* Timişoara, Editura Amacord, 2004.

LA HERENCIA DEL ARTÍCULO DE COSTUMBRES EN LA NOVELA DE EMILIA PARDO BAZÁN: PASCUAL LÓPEZ, AUTOBIOGRAFÍA DE UN ESTUDIANTE DE MEDICINA Y LA TRIBUNA

Elisa Moriano Morales
(Universitatea de Vest din Timișoara)
moriano.elisa@gmail.com

The Legacy of the Article of Customs in the Novel of Emilia Pardo Bazán: *Pascual López. Autobiography of a Student of Medicine* and *La Tribuna*
The writers of the Spanish realism cultivated the type of customs in their various and short modalities, before launching in the field of the extensive novel. We are going to focus on two novels of Emilia Pardo Bazan, *Pascual Lopez. Autobiography of a Student of Medicine* and *La Tribuna*, to see the legacy of the article of customs and for that we are going to examine the types studied in *The Spanish Painted by Their Own*, which will give life to a series of types and scenes that have their own argumentative framework.

Keywords: *article of customs, novel, Emilia Pardo Bazán, Realism, costumbrist scenes, types*

Novela y costumbrismo se dan a mediados del siglo XIX desde una doble perspectiva; por un lado el costumbrismo aislado que hace su aparición en periódicos como "El Álbum Pintoresco", "La Iberia", "El Museo Universal", "La América", "El Imparcial", "La Ilustración Universal", etc., o en colecciones costumbristas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX: Los Españoles pintados por sí mismos, Los valencianos pintados por sí mismos, Las españolas pintadas por las españoles. Las publicaciones pertenecientes a este segundo apartado intentan emular y continuar las ediciones existentes en la etapa romántica, superando con creces el éxito editorial de las colecciones anteriores.

Nuestro interés se centra en el estudio de la herencia del artículo de costumbres en la novela de Emilia Pardo Bazán, quien dio tempranas muestras de su vocación literaria, que alcanzaron a verse impresas en álbumes y periódicos de Galicia y de Madrid cuando su autora no había cumplido los quince años. Pero es un tema pendiente aún de estudio detenido el del costumbrismo en la literatura pardobazaniana y tan fundamental para un más preciso conocimiento y valoración, tanto de su obra crítica como de su producción narrativa.

Y es que para los escritores del realismo español el género de costumbres en sus diversas modalidades breves (escenas, tipos, apuntes, bocetos, cuadros) fue su banco de pruebas antes de lanzarse al campo de la novela extensa: Pardo Bazán hizo lo propio, aunque sus escritos costumbristas primerizos, publicados en "El Heraldo Gallego", sean casi desconocidos, porque doña Emilia nunca los rescató; y es lástima pues en ellos se puede advertir cómo la joven escritora posee ya en grado notable algunas de las cualidades que tan precisas le serán en su cultivo del género narrativo.

En el artículo, a la vez "cuadro" y "tipo", "El cacique", presenta el esbozo de un tipo literario que desarrollará en algunas de sus novelas de madurez.

Centrándonos en estas dos novelas de Pardo Bazán, Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina y La Tribuna, vamos a observar en ellas los tipos estudiados en Los españoles pintados por sí mismos, que darán vida a una serie de tipos y escenas que tendrán su propio marco argumental.

Hemos de señalar que en la mencionada colección costumbrista que tomamos como referencia para nuestro trabajo no existe preocupación por los tipos políticos, predominando, por el

contrario, los distintos oficios populares inherentes a la personalidad valenciana. Es este un rasgo peculiar en el género costumbrista, donde lo popular tiene siempre una mayor cabida. Por otro lado, otra característica de Los españoles pintados por sí mismos será la perfecta consonancia del lenguaje del personaje estudiado, según su procedencia, con el tipo de sociedad en el que ha convivido.

Y este último rasgo nos interesa porque se proyecta en la novela de la 2ª mitad del siglo XIX con gran insistencia, de ahí que las novelas de Pardo Bazán recojan las formas peculiares, patronímicos, sentencias o refranes que guardan estrecha vinculación idiomática con el personaje descrito.

La conexión entre lo meramente novelesco y el estudio de los distintos tipos agrupados en estas colecciones costumbristas se produce con total perfección. Simbiosis que no solo se da en la tipología del personaje descrito sino también en el peculiar lenguaje utilizado en ambos géneros.

Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina es la primera novela de Pardo Bazán y representa el primer ejemplo en nuestra literatura de un género especialmente cultivado por los anglosajones, las llamadas "novelas de campus", por lo general satíricas, que atienden a la vida universitaria, autónoma y cerrada en sí misma. Es una muestra del cruce de intereses entre las ciencias y las artes y en ella surgirán varios de los tipos descritos en Los españoles pintados por sí mismos.

Por otro lado tenemos La Tribuna, redactada en 1883 y la más "histórica" y política de sus novelas de este primer ciclo. En ella su heroína, Amparo, tendrá una relación directa con el tipo de la cigarrera del cuadro La cigarrera, publicado en Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Por tanto, tendremos también tipos populares como protagonistas de novelas de indudable calidad literaria como es La Tribuna.

Las dos novelas citadas de Emilia Pardo Bazán y propuestas para su estudio llevan su prefacio particular. Es el prólogo de La Tribuna el que nos interesa desde el punto de vista de la herencia del costumbrismo en la novela. El de Pascual López tiene mucho de retórico, justifica el artificio del "manuscrito encontrado", muy en la tradición cervantina, y ofrece el mayor punto de interés en uno de sus últimos párrafos, cuando la autora menciona la contraposición clásica del arte docente y el arte desinteresado, para manifestarse en seguida a favor de la belleza en sí misma, que por sí sola "eleva y enseña de por sí". En el prólogo de La Tribuna añade su condición de "estudio de costumbres locales", en una línea semejante a la del santanderino Pereda, y se deja bien claro que no se ha pretendido hacer ningún tipo de sátira política.

En lo que respecta a los tipos descritos en las citadas colecciones costumbristas, en Pascual López aparecerán los del canónigo, el estudiante, la patrona de la casa de huéspedes, la monja, el pretendiente y el elegante.

- El canónigo está representado por don Vicente Prado, tutor del protagonista Pascual López y tío de su pretendida Pastora. Don Vicente Prado destaca por su patente militancia carlista y pro-neo. Es el que tiene las facultades de los padres de Pascual para practicar la obra de misericordia de mirar por el estudiante y apartarlo de malas compañías y peores aventuras.
- Pascual López es el estudiante, protagonista de la novela. Aunque también hemos de citar a Cipriano, Inocencio y Manuelón, compañeros de Pascual y con los que convivía antes de que apareciera don Vicente y a don Víctor de la Formoseda. Este último no destaca por representar el tipo del estudiante, pero también es estudiante de medicina.

Pascual es el narrador y protagonista de la novela, por lo que Pardo Bazán ancla en un "yo central" la narración dotándola de indudable coherencia pero limitándola facilonamente al universo perceptivo de tan privilegiado personaje. Pascual nos cuenta a lo largo de la obra cómo se enamora de Pastora y lo que se sufre por ese amor; pero nos lleva a un mundo, por otro lado, extraordinario y de fantasía de la mano de su excéntrico profesor Onarro. La ambición del estudiante, que en un principio se toma en serio sus estudios de medicina, pero

que se estanca y no progresa, le lleva a un final trágico: la muerte de Onarro y la definitiva toma del velo de Pastora.

El protagonista vive y nos cuenta sus años estudiantiles en la escuela compostelana, su historia de amor con Pastora, su fantástica aventura con el profesor Onarro y su estancia en Madrid, describiéndonos la ciudad y su ambiente.

- El tipo de la patrona de la casa de huéspedes está representado por doña Verónica, "buena señora" en palabras de Pascual, "bondadosa" y con un "caritativo corazón". Mantiene buena relación con sus huéspedes don Nemesio Angulo, eclesiástico; don Víctor de la Formoseda, el señorito al que toda la Universidad tiene ojeriza, ya que es un rico estudiante y por último, Pascual López, el estudiante de medicina. La patrona va a estar siempre pendiente de ellos y se va a preocupar por la situación de Pascual.
- La monja podemos apuntar que va a ser la joven Pastora, sobrina del canónigo don Vicente Prado y pretendida por Pascual, figura femenina que, por su desparpajo e inteligencia, adelanta el acierto de la protagonista de La Tribuna, Amparo. Pastora ingresa en el convento para evitar su matrimonio con Don Víctor de la Formaseda, pero termina tomando el velo de forma definitiva a causa del comportamiento egoísta de su amado Pascual. Este la increpa cuando la joven se deshace del diamante al que Pascual otorgaba más valor que al propio amor que sentía por ella.
- Tanto don Víctor de la Formaseda como Pascual López van a representar el tipo del pretendiente. Ambos quieren contraer matrimonio con la joven Pastora. Cada uno de ellos lo va a intentar a su manera: el primero con el poder y riquezas de su padre y el segundo, con su sentimiento verdadero, su cariño y su persistencia. Podemos señalar que es Pascual el personaje que mejor representa el tipo del pretendiente, ya que es de él de quien está realmente enamorada Pastora y por el que está dispuesta a abandonar el convento.
- Finalmente, el tipo del elegante recae en el señorito don Víctor de la Formoseda, al que Pascual llega a tener envidia en muchas ocasiones y del que termina siendo muy buen amigo en su estancia en Madrid. No solo existe rivalidad entre ellos por contraer matrimonio con Pastora, sino que Pascual antes de establecer amistad con él, criticará su atuendo y maneras. El señorito se va a aislar en su altura y magnificencia, pero no cabe duda alguna acerca de su elegancia. Así, Pascual dirá de él: "al verle salir tan currutaco, con sus pantalones mahón o gris perla, que no hacían una arruga, su levita de brillante paño, su cuello y puños níveos, sus guantes frescos, sus charoladas botas y su sombrero reluciente, algo torcido sobre la cabellera rizada a hierro, no podíamos eximirnos de mirar compungidos nuestro arreo escolar, harto maltratado y lacio".

De la misma manera podemos observar en La Tribuna cómo algunos de los tipos descritos en Los españoles pintados por sí mismos surgirán a lo largo de sus páginas.

- Comenzamos con el tipo de la cigarrera, que está representado por Amparo, la hija del barquillero Rosendo, dotada de inteligencia y desparpajo y de una evidente aureola entre épica y dramática. En ella se da un perfecto engarce entre la dimensión "sindical" y la "política". Parece como si la protagonista tuviese plena conciencia de que, en el fondo, sus luchas se reducen a una sola, puesto que al defender al régimen republicano está defendiendo a su clase.

Pardo Bazán en la creación del personaje de Amparo, "La Tribuna", tuvo la realidad como punto de partida y esta realidad se localiza en el Santander de los días en que se proclamó la República del 73 cuando parece que fue popular una cigarrera conocida como "La Republicana" por una entusiasta defensa de tal ideología. Por otro lado, hemos de señalar que, entre 1880 y 1882 , en Las mujeres españolas, americanas y lusitanas se incluye su artículo costumbrista "La cigarrera" y su interés mayor está en lo que significa como preludio de esta novela, La Tribuna, que acaso preparaba o redactaba entonces, a juzgar por algunas notorias coincidencias: su análisis de la fisonomía, carácter y costumbres del tipo, la minuciosa

descripción del trabajo en la fábrica de tabacos y que anuncia la tesis de su novela de 1883: “Mal hace la cigarrera en aspirar a cambios políticos: su papel social es estable; las instituciones de la humanidad pasan, pero sus vicios permanecen. Mientras haya sol que madure el tabaco y hombres que lo fumen, habrá cigarreras”.
La cigarrera Amparo, una proletaria, vive una relación socialmente imposible con el joven teniente Baltasar, un burgués, que desemboca en el embarazo de aquella y el nacimiento, en las últimas páginas, del hijo de ambos.

La autora se muestra ideológicamente ambigua, entreverando su simpatía romántica hacia la cigarrera que es, fundamentalmente, un líder obrero e incluso su solidaridad con las trabajadoras explotadas por la fábrica y por la vida, con un marcado distanciamiento irónico hacia los ideales del republicanismo federalista abrazados por la protagonista.

- En el capítulo “El carnaval de las cigarreras” se hace alusión a cómo las cigarreras representan ciertos tipos. Hay una comparsa de grumetes y otra de estudiantes. Otra de las comparsas aspira a representar ciertos tipos de la comarca y uno de ellos es el del indiano “con largo redingote negro, gruesa cadena de similor, barba corrida y hongo de anchas alas”.
- El tipo del pretendiente lo representa Baltasar, el hijo de doña Dolores Sobrado. El joven militar se encuentra en un principio con una Amparo difícil y reacia a mantener una relación con él, pero al final es ella la que quiere que este cumpla su palabra de matrimonio ante el paso del tiempo que propone Baltasar. El único vástago masculino de los Sobrado se fija en Amparo a una temprana edad, ya desde la infancia y vuelve a reencontrarse con ella en varias ocasiones. El pretendiente pasa a serlo no de Amparo sino de Josefina, hija mayor de los García.
- Este último personaje nos lleva a ver el tipo de la Coqueta. Como la autora nos la describe cuando asiste al drama Valencianos con honra, no podemos imaginárnosla sino como una señorita coqueta y elegante: “el cuerpecillo ajustado, la línea fugitiva que se elevaba desde la cintura al hombro, el gracioso manejo de abanico, el movimiento delicado con que subía los gemelos a la altura de las cejas”.
- Finalmente, podemos mencionar que tanto los tipos del médico y del barbero aparecen en la novela, pero ambos no son analizados por Pardo Bazán de manera profunda. Se dice que Amparo le leía la prensa al barbero de su barrio y que al médico lo avisó Chinto y atendió el parto de “La Tribuna”.

Otro tema que vamos a tratar y muy significativo para ver la herencia del artículo de costumbres en estas dos novelas de Pardo Bazán es el del conocimiento de los lugares que en las novelas van a aparecer y de los que la autora va a hablar. Esto lleva a la integración de escenas costumbristas.

Emilia Pardo Bazán contrae matrimonio con don José Quiroga Pérez Pinal y viven en Santiago de Compostela durante parte de los años 1868-1869, donde conoce el ambiente universitario que diez años más tarde recreará en Pascual López, novela del Santiago de Compostela universitario y levítico- “de mí tan preferido y visitado”, dice la autora-, que doña Emilia amaba y conocía muy bien. También Madrid será escenario de las últimas aventuras de Pascual López y el señorito de la Formoseda.

En su primera novela habla del teatro y pone el tema en boca de Pascual. Éste le comenta a Pastora que el día de mañana le gustaría ir al teatro con ella y así, la autora nos presenta el ir al teatro como costumbre de gente con dinero; pero, por otra parte, en boca de Pastora nos lo presenta como un espectáculo inmoral y muy impropio de muchachas solteras. Terminan citando la función de Los amantes de Teruel y la de La gran Duquesa.

Por otro lado, observamos en la descripción del paisaje camino de Santiago de Compostela y del propio Santiago que nos hace Pascual en regreso al curso universitario, el

vocabulario específico utilizado, sobre todo, en la descripción de la catedral. Nos relata Pascual: "bajo el elegante y atrevido pilar que sostiene el tímpano, la estatua del arquitecto Mateo..."

La autora muestra su conocimiento de la vestimenta de la época y resalta el valor de la capa, a propósito de que Pascual pierde la suya en una de sus aventuras. La capa es fiel compañera de aventuras estudiantiles, heredera directa del manteo tradicional, establece entre los escolares la igualdad, fraternidad y solidaridad más estrechas. Ante ella, no hay altos ni bajos, pobres ni ricos, no hay sino hermanos. La capa forma parte del estudiante: es un órgano suyo, es el complemento de su piel.

También nos cuenta Pardo Bazán cómo son los caserones de Santiago y lo hace al describir dónde vivía el profesor Onarro: "Era uno de esos caserones vastos y semimonumentales que abundan en los pueblos ya decadentes de Santiago."

Pascual va a la ciudad de Madrid para sacar dinero vendiendo los diamantes que ha conseguido con el experimento del profesor Onarro y al llegar comienza a hablarnos del Madrid de la época: "con sus parques y paseos, los carruajes de lujo mezclados con los carros de vituallas y mudanzas rodando por sus calles"; "los criados de cuadra cepillando y bruñendo los lucios cascos del bayo trotón inglés". También Pascual va a destacar los cafés solitarios donde se veían mozos bien peinados y con blanquísimo delantal. Lo que más le llamó la atención fueron las joyerías y cita concretamente "la de Ansorena" y la de cerca de la graciosa fuente de "la Red de San Luis, cuyo pilón y platillos adornaban colgantes agujas y carámbanos de hielo".

Finalmente, Pardo Bazán en esta obra, Pascual López, nos va a hablar del gallego que llega por primera vez a la corte. Por tanto, son las costumbres típicas, que según ella, tienen sus paisanos los gallegos en esa situación. Experimentan una impresión de nostalgia y melancolía que les lleva al trato de los paisanos que andan también por Madrid. De esta forma, los gallegos de levita simpatizan con cualquier gallego sea cual sea su oficio y siendo indiferentes en su Galicia natal, en Madrid se saludan con cordialidad. Se dirigen una frase en dialecto y comparan el paisaje, el trato y los alimentos. La autora nos relata todo esto para explicarnos lo que les ocurre a Pascual y a don Víctor de la Formoseda cuando se encuentran en Madrid.

Centrándonos en La Tribuna, es de notar cómo ese reparto de su vida entre Galicia y Madrid se refleja en los escenarios y las gentes que pueblan esta novela: en "Marineda" -nombre que acuñó para su ciudad natal -, La Coruña.

Santiago de Compostela, como hemos visto en Pascual López, siempre ocupará en su obra un lugar inconfundible, y lo hará con su propio nombre, pero surge ahora en La Tribuna el trasunto fiel de su Coruña natal, nombrada Marineda, con la contraposición no sólo topográfica sino también social entre el "barrio de arriba, la llamada Ciudad Vieja", y el "barrio de abajo", la popular Pescadería. Basándose en un conocimiento directo de la fábrica de tabacos coruñesa, que doña Emilia estudió con detalle y visitó repetidas veces y donde laboraban por aquel entonces cuatro mil obreras, afronta un reto muy poco atendido por la novela española, el de reproducir el mundo del trabajo industrial.

En el prólogo de La Tribuna, su autora dice textualmente: "En abono de La Tribuna quiero añadir que los maestros Galdós y Pereda abrieron camino a la licencia que me tomo de hacer hablar a mis personajes como realmente se habla en la región de donde los saqué (...) señalaron rumbos de los cuales no es permitido apartarse ya". De esta forma doña Emilia nos lleva en esta novela a escenas costumbristas por la inclusión de pasajes de especial valor etnográfico- lingüístico y el uso de vocablos específicos.

En el capítulo "Tirias y troyanas" observamos una representación del lenguaje utilizado por las operarias de la Fábrica de Tabaco de Marineda: de un lado, las mujeres de Marineda y del otro, las operarias campesinas. Se aprecia en estas líneas, en primer lugar, de las campesinas y en segundo, de las de Marineda: "¿Y luego? Cada uno se vale como puede y vusté tendrá otras rentas, y más otros señoríos... y ganarálo de otra manera diferente...", "Yo lo gano con tanta honra como usté... y no injuriar a nadie".

Se nos muestran en La Tribuna descripciones de las tradiciones y costumbres de Marineda. Pardo Bazán habla de las procesiones: el suelo sembrado de espadaña, el palio majestuoso, los santos que se tambalean en las andas, la Custodia cubierta de flores, la hermosa Virgen con manto azul sembrado de lentejuelas.

La fiesta del Carnaval también se describe en esta novela. Es en el capítulo "El Carnaval de las cigarreras" donde mejor observamos en qué consite la fiesta: los disfraces, las comparsas, la algarabía, las bromas, el baile.

Y, por otro lado, también destaca la autora cuál era el traje clásico de las cigarreras, que vestía Amparo desde el día de su entrada en la Fábrica: el mantón, el pañuelo de seda para solemnidades y la falda de percal planchada y con cola.

El mundo de la superstición está presente en La Tribuna como bien leemos en uno de los párrafos del capítulo "El Carnaval de las cigarreras": "Al punto recibió título aquella nueva y lúgubre comparsa, llamáronle la Estadea, nombre que da la superstición popular a una procesión de espectros."

Concluimos señalando que con La Tribuna Emilia Pardo Bazán abraza como propia la empresa de contribuir al robustecimiento de una novela moderna en la trayectoria de la narrativa española, superando el casticismo picaresco y cervantista, por ella misma reconocido, del Pascual López en una línea ecléctica de "realismo nacional" fecundado por los nuevos vientos naturalistas.

Referințe bibliografíce:

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel 2003: *La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, y un posible modelo real de su protagonista,* en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel 2002: *"Artículos"/"Cuentos" en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/

PARDO BAZÁN, Emilia 1999: *Obras completas, I: Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta*, Madrid, Biblioteca Castro.

ROMERO TOBAR, L. (ed) 1998: "Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)", en *El Camino hacia el 98*. (*Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*), Madrid, Espasa-Calpe, pp.139-153.

RUBIO CREMADES, Enrique 2000: *Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/

MADAME DE STAËL, *REFLEXIONS SUR LE SUICIDE. NOTICE SUR LADY JANE GRAY (II)*

Ramona Maliţa
(Universitatea de Vest din Timişoara)
ramona.malita@e-uvt.ro

Madame de Staël, *Considerations about suicide* (II)
Madame de Staël, *Considerations about suicide. Lady Jane Grey's life story* is an essay published in 1813, in Stockholm, at a time of the author's tense relations with Napoleon Bonaparte: shortly before, in 1810, one of the fundamental Staëliene essays, *About Germany*, was banned from France, so all printed copies were burned. Thought to belong to the genre of critical and philosophical essays, *Considerations about suicide* reveals aspects of the Protestant Christian morality of Madame de Staël, who had been educated in this spirit (her father was a Protestant, a native of the canton of Vaud in Switzerland). The theological position against suicide in this essay is defined differently from that previously expressed in *Lettres sur Jean Jacques Rousseau*, in Madame de Staël's youth. The maturity and life experience had taught this woman-writer to struggle against and have the courage to oppose tyranny. For Madame de Staël of the 1813-1815 diplomatic victories in Europe, suicide is an act of cowardice and goes against all Christian precepts. The translation we propose is an excerpt from the last part of the essay, *Story of Lady Jane Grey's Life*, which serves as an illustation of the theological and moral issues presented throughout the three chapters of the essay. As far as this translation goes, it is a premiere for Romanian. I kept the original spelling of the English names, but I corrected an obvious error, overlooked in the text published in 1856, because of its anachronism: Queen Jane Gray of the Tudor's dynasty reigned for nine days in July 1553, not 1653, as it appears in the text chosen for translation.

Keywords: *Madame de Staël, Considerations about suicide, philosophical essay, Queen Jane Gray, Protestant morality*

Préliminaires

La traduction que nous proposons suit de près le texte de Madame de Staël *Réflexions sur le suicide* du IIIe tome de l'édition de Madame de (Anne-Louise-Germaine), 1766-1817 ; Staël-Holstein, Auguste Louis, baron de, 1790-1827, éd. Necker de Saussure, Albertine-Adrienne, 1766-1841, Paris : Treuttel et Würtz, 1856[1].

Les notes qui accompagnent le texte français nous appartiennent. Cette traduction représente la seconde moitié de la *Notice sur Lady Jane Grey*, la première est parue dans le numéro précédent des *Annales de l'Université de l'Ouest de Timişoara*. Les deux morceaux sont - pour la première fois - traduits en roumain[2]. Dans notre démarche traductive nous avons gardé l'orthographe originale des noms propres anglais.

Notice sur Lady Jane Grey (seconde partie)

« Le peuple, dit Asham, croit coupables tous ceux qu'il voit périr de la mort des criminels. » « Le mensonge, lui répondis-je, peut tromper quelques individus pendant quelques

[1] Livre des collections de la Bibliothèque Nationale de New York.
Identifier-access: http://www.archive.org/details/delallemagne09gergoog. Identifier-archives: ark:/13960/t3ws8vf4r .http://books.google.com/books?id=pcMCAAAAYAAJ&oe=UTF-8.

[2] Nous tenons à remercier Mme Eugenia Tănase, Docteur ès Lettres, Maître-Assistant à l'Université de l'Ouest de Timişoara, qui a généreusement accepté de lire nos traductions dans des phases intermédiaires. Elle nous a suggéré des retouches et des enrichissements de première importance.

années ; mais les nations et les siècles font toujours triompher la vérité : il y a de l'éternité dans tout ce qui tient à la vertu, et ce que nous avons fait pour elle arrivera jusqu'à la mer, quelque faible ruisseau que nous ayons été pendant notre vie. Non, je ne rougirai point de subir la punition des coupables ; car c'est mon innocence même qui m'y appelle, et ce serait troubler le sentiment de cette innocence que d'accomplir un acte de violence ; on ne peut l'obtenir de soi-même qu'en altérant la sérénité que l'âme doit ressentir à l'approche du ciel. » « Ah ! Qu'y a-t-il de plus violent, s'écria notre ami, que cette mort sanglante ?... » « Le sang des martyrs, lui répondis-je, n'est-il pas un baume pour les blessures des infortunés ? »

« Cette mort, reprit-il, imposée par les hommes, par la hache meurtrière qu'un barbare osera lever sur votre tête royale ! » Mon ami, lui dis-je, quand mes derniers moments seraient entourés de respects, ils ne m'inspireraient pas moins d'effroi ; la mort porte-t-elle un diadème sur son front livide ? N'est-elle pas toujours armée de la même faux ? Si c'était dans le néant qu'elle nous entraînât, vaudrait-il la peine de disputer avec cette ombre ? Si c'est l'appel d'un Dieu sous ce voile de ténèbres, sans doute alors le jour est derrière cette nuit, et le ciel ne nous est caché que par de vains fantômes. »

« Quoi ! dit encore d'une voix ébranlée cet ami que j'avais vu si calme dans d'autres temps, savez-vous que ce supplice peut être douloureux, qu'il peut se prolonger, qu'une main mal assurée ?... » « Arrêtez, lui dis-je, je le sais, mais cela ne sera pas. » « D'où vous vient cette confiance ? » « De ma propre faiblesse, repris-je ; j'ai toujours craint la douleur physique, et mes efforts pour me donner le courage qui la brave ont été vains. Je crois donc qu'elle me sera toujours épargnée ; car il y a beaucoup de protections secrètes exercées en faveur du chrétien, lors même qu'il semble le plus malheureux ; et ce que nous sentons au-dessus de nos forces ne nous arrive presque jamais. L'on ne connaît d'ordinaire que l'extérieur du caractère de l'homme, ce qui se passe en lui-même peut offrir encore des aperçus nouveaux pendant des milliers de siècles. L'irréligion a rendu l'esprit superficiel, on s'en est pris de tout au-dehors, à la circonstance, à la fortune ; le vrai trésor de la pensée comme de l'imagination, ce sont les rapports du cœur humain avec son Créateur ; là sont les pressentiments, là les oracles, là les prodiges, et tout ce que les anciens ont cru voir dans la nature n'était qu'un reflet de ce qu'ils éprouvaient au-dedans d'eux-mêmes à leur insu. » Nous gardâmes ensuite quelque temps le silence, Asham et moi ; une inquiétude me poursuivait, je n'osais l'exprimer, tant j'en étais troublée. « Avez-vous vu mon époux ? lui dis-je. - Oui, me répondit Asham. - L'avez-vous consulté sur l'offre que vous vouliez me faire ? - Oui, reprit-il encore. - Achevez, de grâce, lui dis-je. Si Guilford et ma conscience n'étaient pas d'accord, lequel de ces deux pouvoirs me semblerait légitime ? - Lord Guilford, me dit-il, n'a pas exprimé d'opinion sur le parti que vous deviez prendre ; mais, quant à lui, sa résolution de périr sur l'échafaud est inébranlable. - Oh ! mon ami, m'écriai-je, combien je vous remercie de m'avoir laissé le mérite du choix ! Si j'avais su plus tôt la résolution de Guilford, je n'aurais pas même délibéré, et l'amour aurait suffi pour m'inspirer ce que la religion me commande. Pourrais-je ne pas partager le sort d'un tel époux ? Pourrais-je m'épargner une seule de ses souffrances ! et chacun de ses pas vers la mort ne me trace-t-il pas ma route ? » Asham comprit alors que j'étais inébranlable ; il s'éloigna de moi, triste et pensif, et me promit de me revoir.

« Le docteur[1] Feckenham[1], chapelain de la reine, vint peu d'heures après me déclarer que le jour de mon supplice était fixé[2] à vendredi prochain, dont cinq jours encore me séparaient. Je

[1] Docteur de la Loi – prelat, fin cunoscător al Bibliei, înaltă față bisericească, doctor în teologie. Notre option pour une telle variante traductive est justifiable par la traduction du texte biblique de l'évangile de Luc où apparaît un contexte semblable, en contiguïté, avec la situation traductive du texte-base. Il s'agit des vers suivants: „Au bout de trois jours, ils [ses parents] le [Jésus] trouvèrent dans le Temple, assis au milieu des **docteurs**, les écoutant et les interrogeant. Tous ceux qui l'entendaient étaient frappés de son intelligence et ses réponses." (L'Évangile selon Luc 2:46-47; c'est nous qui soulignons)

vous l'avouerai, il me sembla que je n'étais préparée à rien, tant la désignation d'un jour me fit éprouver de terreur. J'essayai de la cacher ; mais sans doute Feckenham s'en aperçut, car il se hâta de profiter de mon trouble pour m'offrir la vie si je voulais changer de religion[3]. Vous voyez, mon digne ami, que Dieu vint à mon secours dans cet instant, car la nécessité de repousser une offre aussi indigne de moi me rendit les forces que j'avais perdues.

Le docteur Feckenham voulut entrer dans des controverses que je repoussai, en lui faisant observer que mes lumières étant nécessairement obscurcies par la situation dans laquelle je me trouvais, je n'irais pas, moi mourante, remettre en discussion les vérités dont j'avais été convaincue lorsque mon esprit était dans toute sa force. Il essaya de m'effrayer en me disant qu'il ne me verrait plus, ni dans ce monde, ni dans le ciel, dont m'excluait ma croyance religieuse. « Vous me causeriez plus d'effroi que mes bourreaux, lui répondis-je, si je pouvais vous croire ; mais la religion à laquelle on immole sa vie est toujours la vraie pour notre cœur. Les lumières de la raison sont bien vacillantes dans des questions si hautes, et je m'en tiens au dogme du sacrifice : c'est celui-là dont je ne puis douter. »

« Cet entretien avec le docteur Feckenham releva mon âme abattue : la Providence venait de m'accorder ce qu'Asham désirait pour moi, une mort volontaire ; je ne me tuais pas, mais je refusais de vivre, et l'échafaud consenti par ma volonté ne me semblait plus que l'autel choisi par la victime. Renoncer à la vie qu'on ne pourrait acheter qu'au prix de sa conscience, c'est le seul genre de suicide qui soit permis à l'homme vertueux. »

« Depuis que je croyais avoir fait mon devoir, j'osais compter sur mon courage ; mais bientôt l'attachement à l'existence que je me suis quelquefois reproché dans les jours de ma félicité se réveilla dans mon faible cœur. Asham revint le lendemain, et nous allâmes encore une fois sur les bords de cette Tamise, l'orgueil de notre belle contrée ; j'essayai de reprendre mes sujets habituels d'entretien, je récitai quelques passages des beaux chants de l'*Iliade* et de Virgile, que nous avions étudiés ensemble ; mais la poésie sert surtout à se pénétrer d'un noble enthousiasme pour l'existence ; le mélange séducteur des pensées et des images, de la nature et de l'âme, de l'harmonie du langage et des émotions qu'il retrace, nous enivre de la puissance de sentir et d'admirer ; et ce n'était plus pour moi que ces plaisirs étaient faits ! Je ramenai l'entretien sur les écrits plus sévères des philosophes. Asham considère Platon comme une âme prédestinée au christianisme ; mais lui-même et la plupart des anciens sont trop fiers des forces intellectuelles de l'esprit humain, ils jouissent tellement de la faculté de penser, que leurs désirs ne se portent point vers une autre vie ; ils croient pouvoir l'évoquer en eux-mêmes par l'énergie de la contemplation : jadis aussi je goûtais les plus pures délices en méditant sur le ciel, le génie et la nature. À ce souvenir un regret insensé de la vie s'empara de moi ; je me la représentai sous des couleurs auprès desquelles le monde à venir ne me paraissait plus qu'une abstraction sans charmes. Quoi ! me disais-je, l'éternelle durée des sentiments vaudra-t-elle cette succession de crainte et d'espoir qui renouvelle si vivement les affections les plus tendres ?

---

[1] John Feckenham, chapelain catholique, était au service de la Reine Marie, mais n'ayant pas réussi à convertir Jeanne Grey, il reste malgré tout près d'elle. Sur l'échafaud elle est mise à genoux et avant de se bander elle-même les yeux, elle pardonne d'avance à son bourreau.

[2] La Reine Marie a eu d'abord l'intention d'épargner Jeanne ainsi que son conjoint. Cependant, la rébellion protestante dirigée par Thomas Wyatt (en janvier 1554) a provoqué les conseillers de la Reine à changer d'avis. Bien que Lady Jeanne et Sir Guilford Dudley n'y soient pas impliqués directement, les conseillers de Marie la poussent à exécuter la « reine de neuf jours » afin d'étouffer dans l'œuf ce soulèvement politique. La Reine signe donc les ordres d'exécution de Jeanne Grey et de Guilford Dudley. La révolte de Thomas Wyatt est en effet la conséquence directe du mariage entre la Reine Marie et le futur roi catholique d'Espagne, Philippe II. C'était une rébellion protestante qui réclamait le retour de Jeanne sur le trône; parmi les protestants figurait le propre père de la jeune femme, le duc de Suffolk.

[3] Religion – credinţă. Nous avons traduit dans le texte le mot « religion » par „credinţă", étant donné le fait que c'est un terme théologico-philosophique concernant la croyance ou la foi, donc la dogme ecclésiastique, non le culte administratif.

La connaissance des secrets de l'univers égalera-t-elle jamais l'attrait inexprimable du voile qui les couvre ? La certitude aura-t-elle le prestige décevant du doute ? L'éclat de la vérité donnera-t-il jamais autant de jouissances que sa recherche et sa découverte ? La jeunesse, l'espoir, le souvenir, l'habitude, que seront-ils si le cours du temps est arrêté ? Enfin l'Être suprême dans toute sa splendeur pourra-t-il faire à sa créature un plus beau présent que l'amour ?

« Ces craintes étaient impies, je le confesse humblement devant vous, mon digne ami. Asham, qui dans notre entretien de la veille semblait moins religieux que moi, reprit bientôt tout son avantage sur ma douleur rebelle. « Vous ne devez pas, me dit-il, vous servir des bienfaits mêmes pour mettre en doute la puissance du bienfaiteur : cette vie que vous regrettez, qui l'a faite ? et si ces incomplètes jouissances vous semblent d'un tel prix, pourquoi les croyez-vous irréparables ? Certes, notre imagination même peut concevoir mieux que cette terre ; mais quand elle n'y parviendrait pas, est-ce à nous de considérer la Divinité comme un poète qui ne saurait créer une seconde œuvre plus belle que la première ? » Cette simple réflexion me fit rentrer en moi-même ; et je rougis de l'égarement où m'avait plongée l'angoisse de la mort. Ô mon ami ! qu'il en coûte pour creuser cette pensée ! Des abîmes toujours plus profonds s'entrouvrent sous ses abîmes.

« Dans quatre jours je n'existerai plus[1] ; cet oiseau qui vole dans les airs me survivra ; j'ai moins d'avenir que lui : les objets inanimés qui m'entourent conserveront leur forme, et rien de moi ne subsistera sur la terre, que le souvenir de mes amis. Inconcevable mystère de l'esprit qui prévoit sa fin ici-bas et ne peut la prévenir ! La main retient les rênes des coursiers qui nous conduisent ; la pensée ne peut conquérir un instant sur la mort. Pardonnez ma faiblesse, ô mon père en religion ! vous qui m'avez tendrement chérie ! nous serons réunis dans le ciel ; mais entendrai-je encore cette voix si touchante qui m'annonçait un Dieu de bonté ? mes yeux contempleront-ils vos traits vénérables ? Ô Guilford ! ô mon époux ! vous dont la noble figure est sans cesse présente à mon cœur, vous retrouverai-je, tel que vous êtes, parmi les anges dont vous étiez l'image sur la terre ? Mais que dis-je ? mon âme sans force ne sait souhaiter par-delà le tombeau que le retour de la vie actuelle !

(Jeudi.)

« Mon époux m'a fait demander de me voir aujourd'hui pour la dernière fois. J'ai refusé cet instant dans lequel la joie et le désespoir se confondraient de trop près. J'ai craint de n'être plus résignée ; vous l'avez vu, mon cœur a trop d'attachement au bonheur, il n'y fallait pas retomber. Mon père, m'approuvez-vous ? ce sacrifice n'a-t-il pas tout expié ? je ne crains plus maintenant que l'existence me soit encore chère.

(Le matin même de l'exécution.)

« Ô mon père ! je l'ai vu ; il marchait au supplice d'un pas aussi ferme que s'il eût commandé ceux qui l'y conduisaient. Guilford a levé les yeux vers ma prison, puis il les a portés plus haut ; je l'ai compris : il a continué sa route. Au détour du chemin qui mène à la place où la mort est préparée pour nous deux, il s'est arrêté pour me revoir encore ; ses derniers regards ont béni celle qui fut sa compagne sur le trône et sur l'échafaud.

(Une heure après.)

« On a porté les restes de Guilford sous les fenêtres de la tour[2] ; un linceul couvrait son corps mutilé : à travers ce linceul une image horrible s'est offerte... Si le même coup ne m'était pas réservé, quelle est la terre qui pourrait porter le poids de ma douleur ! Mon père, quoi ! j'ai

[1] À ce moment-là, la Reine Marie avait déjà fait emprisonner le duc de Suffolk, le père de la suppliciée, pour sa participation à la révolte de Thomas Wyatt. Il sera exécuté une semaine plus tard, le 19 février 1554.

[2] Le corps décapité du Lord Guilford Dudley à été déposé dans l'enceinte de la tour de Londres, pour qu'il fût visible depuis l'endroit où Jeanne était retenue captive. Le conjoint de Lady Jeanne Grey a été exécuté en public le matin du 12 février 1554.

pu regretter si vivement le jour ! Ô sainte mort ! don du ciel comme la vie ! c'est vous qui maintenant êtes mon ange tutélaire ; c'est vous qui me rendez du calme ![1] Mon souverain maître a disposé de moi ; mais puisqu'il me réunit à mon époux[2], il ne m'a rien demandé qui surpassât mes forces, et je remets sans crainte mon âme entre ses mains. »[3]

Povestea Doamnei Jane Grey (partea a II-a)

„Poporul, spuse Asham, îi consideră vinovaţi pe toţi cei pe care îi vede pierind de moartea criminalilor.” „Minciuna, i-am răspuns, îi poate înşela pe unii oameni vreme de câţiva ani, dar adevărul triumfă întotdeauna peste secole şi naţiuni. Virtutea rămâne de-a pururi şi tot ce am făcut în şi pentru numele ei va ajunge la marele Adevăr, oricât de slabi am fost noi în timpul vieţii. Nu-mi va fi ruşine să îndur pedeapsa celor vinovaţi, fiindcă tocmai nevinovăţia mea mă cheamă la judecată. Această inocenţă a mea ar fi maculată dacă aş săvârşi aces act de violenţă. Şi aceasta nu e ceva prin ea însăşi, ci prin tulburarea împăcării pe care sufletul o resimte când se apropie de ceruri.” „Doamne, ce poate fi mai violent ca această moarte însângerată?” se înverşună prietenul nostru. I-am răspuns: „Sângele martirilor nu e oare un balsam pentru rănile nefericiţilor?” „Această moarte – reluă el – săvârşită de oameni, prin satârul criminal, pe care un călău pagân va cuteza să o ridice asupra capului încoronat al Maiestăţii Voastre, ce e!?” „Prietene, i-am spus, chiar dacă în ultimele mele clipe voi fi onorată ca regină asta nu înseamnă că îmi va fi mai puţin frică. Moartea poartă ea oare o diademă pe palida-i frunte? Nu vine ea întotdeauna cu eterna-i coasă? Dacă tot ne conduce spre neant, merită să ne măsurăm cu această umbră? Dacă dincolo de acest văl de tenebre e chemarea lui Dumnezeu, atunci fără îndoială că lumina va răzbate prin întuneric şi că cerul ni-i ascuns de închipuiri deşarte.” „Cum, nu ştiţi – zise cu o voce sugrumată acest pieten pe care altădată l-am văzut atât de calm - nu ştiţi că supliciul acesta poate fi dureros şi prelungit de-o mână nepriceputǎ?” „Taci, i-am spus, ştiu asta, dar acest lucru nu se va întâmpla.” „De unde vă vine încredinţarea asta ?” „Din chiar slăbiciunea mea, i-am răspuns. Întotdeauna mi-a fost teamă de durerea fizică, iar eforturile mele de curaj spre a o înfrunta au fost zadarnice. Prin urmare sunt încredinţată că voi fi cruţată de aşa cazną, căci sunt multe binecuvântări ascunse, date creştinului, chiar şi-atunci când crede că-i cel mai nenorocit; ceea ce simţim a fi peste puterile noastre nu ni se întâmplă aproape niciodată. În mod obişnuit cunoaştem firea omului doar din exterior; ceea ce se întâmplă în el însuşi nu încetează să ne uimească iar şi iar de-a lungul vremurilor. Lipsa credinţei l-a făcut pe om superficial şi mult prea încrezător în cele ce se văd: în împrejurări şi în noroc. Adevărata comoară a gândirii şi a imaginaţiei deopotrivă constă în legătura inimii omului cu Creatorul său: aici îşi află răspunsuri presimţirile, previziunile, minunile; tot ceea ce filosofii antici au crezut că ţine de natură nu era decât o oglindire a ceea ce era în sufletul lor, fără să o ştie.”

Apoi, o vreme, eu şi Asham am tăcut. Un gând neliniştit nu-mi dădea pace şi eram atât de tulburată că nu îndrăzneam să-l dezvălui. „Dumneata l-ai văzut pe soţul meu?” l-am întrebat. „Da!” mi-a răspuns Asham. „I-ai cerut şi lui sfatul asupra propunerii pe care mi-ai făcut-o mie?” „Da!” îmi răspunse Asham din nou. „Te rog, nu spune nimic, l-am rugat. Dacă părerea lui Guilford şi conştiinţa mea nu sunt una, pe care dintre cele două puteri o voi considera îndreptăţită?” „Lordul Guilford, îmi zise Asham, nu şi-a dat cu părerea asupra hotărârii pe care

[1] Cf. au psaume de David *Miserere mei Deus* (« Ô Dieu, aie pitié de moi ») que Lady Jeanne aurait récité pour la dernière fois sur l'échafaud, devant le billot.

[2] Sur ordre de la reine, les autorités compétentes ont entraîné la jeune veuve jusqu'à Tower Green - une étendue de gazon dans l'enceinte de la tour -, afin qu'elle y soit exécutée à son tour, à l'abri des regards du plus grand nombre. C'était une procédure qui ne s'appliquait en principe qu'aux personnalités de sang royal.

[3] Lady Jeanne citait les dernières paroles de Christ telles que les rapporte l'Évangile selon Luc : « Seigneur, entre vos mains, je remets mon esprit ! » Jeanne et son mari, Sir Guilford Dudley, sont enterrés dans la chapelle consacrée à Saint Pierre dans l'enceinte de la tour de Londres.

trebuie să o luaţi Domnia Voastră. În ceea ce-l priveşte însă, hotărârea de a pieri pe eşafod e dârză." „O, dragul meu prieten, am exclamat, îţi mulţumesc că mi-ai lăsat şansa de a alege. Dacă aş fi ştiut mai devreme hotărârea luată de Guilford, n-aş mai fi avut atâta caznă în suflet, căci dragostea mi-ar fi ajuns să mă las condusă spre ceea ce îmi porunceşte credinţa. Cum aş putea să nu împărtăşesc soarta soţului meu? Cum aş putea să fiu cruţată de vreuna din suferinţele lui? Cum ar putea ca paşii lui spre moarte să nu fie aidoma alor mei?" Asham a înţeles atunci deplin că eram de neclintit în hotărârea mea. A plecat de la mine trist şi gânditor, dar mi-a promis că va mai veni să mă viziteze.

Câteva ore mai târziu Feckenham, capelanul reginei, a venit să mă înştiinţeze că ziua execuţiei a fost stabilită pentru vineri, de care mă mai despărţeau doar cinci zile. Îţi mărturisesc fără ocoliş: îmi părea că nu mai ştiu ce simt, într-atât m-a îngrozit vestea că ziua supliciului fusese aleasă. Am încercat să ascund tulburarea mea, dar fără îndoială că Feckenham şi-a dat seama, căci s-a grăbit să profite de ea şi să mă amăgească cu un târg: să-mi scap viaţa, lepădându-mi religia.

Vezi dumneata, scumpul meu prieten, cum Domnul Dumnezeu m-a ajutat şi în clipa aceea, căci din trebuinţa de a respinge târgul acela înjositor pentru mine mi-am recăpătat curajul pe care îl pierdusem.

Prelatul Feckenham a vrut să intre cu mine în polemici pe care le-am respins, atrăgându-i atenţia că, dată fiind situaţia în care mă aflam, judecata-mi era tulburată şi că nu am de gând ca acum, în ghearele morţii, să mă îndoiesc de adevăruri de care eram convinsă pe deplin în vremea în care sufletu-mi era netulburat. A încercat să mă înspăimânte, spunându-mi că nu ne vom mai vedea nici aici pe pământ şi nici în ceruri, deoarece credinţa mea mă îndepărtează de Împărăţia lui Dumnezeu. „Dacă v-aş crede, mi-aţi pricinui mai multă groază decât călăii mei! i-am răspuns. Credinţa pentru care se jertfeşte omul este întotdeauna cea adevărată pentru inima lui. Argumentele raţiunii sunt şovăielnice când e vorba de astfel de învăţături grele, dar eu împărtăşesc dogma sacrificiului şi în aceasta cred cu tărie."

Această convorbire cu prelatul Feckenham mi-a înălţat sufletul mâhnit : Dumnezeu mi-a dat chiar în ceasul acela ceea ce Asham voia pentru mine, o moarte voită. Nu-mi luam singură viaţa, dar refuzam să trăiesc, iar eşafodul pe care alesesem singură să-mi dau viaţa îmi părea acelaşi cu altarul ales de victimă. Renunţarea la viaţa pe care n-o poţi răscumpăra decât cu preţul conştiinţei tale e singurul fel de suicid îngăduit omului credincios.

Odată încredinţată că mi-am făcut datoria, am cutezat să mă bizuiesc pe curajul meu, dar curând dragostea mea de-a trăi, pe care mi-am reproşat-o uneori, în vremea fericită a vieţii mele, a reînviat în inima-mi încercată. Asham a venit din nou să mă vadă a doua zi şi ne-am plimbat iar pe malul Tamisei, mândria ţinutului nostru drag. Am încercat să reiau subiectele obişnuite de conversaţie, am recitat câteva fragmente din frumoasele cânturi ale *Iliadei* şi din Vergiliu pe care, cândva, le studiasem împreună. Poezia-i făcută să ne înalţe spiritul printr-un nobil entuziasm; amalgam fascinant de gândire cu imagini, de natură cu suflet, de armonie a graiului cu trăiri evocate, poezia ne seduce prin puterea de a simţi şi admira. Şi aceste plăceri nu mai sunt acum pentru mine! Am readus în discuţie scrierile cele mai încifrate ale filosofilor. Asham îl vede pe Platon ca un suflet predestinat creştinismului. Dar şi el, ca majoritatea filosofilor antici, sunt prea mândri de facultăţile intelectuale ale fiinţei umane şi se bucură într-atâta de capacitatea omului de a gândi, că dorinţele lor nu mai ţintesc deloc spre o altă viaţă. Ei sunt convinşi că pot a o retrăi prin elanul contemplaţiei interioare. Odinioară şi eu mă dedam celor mai nobile plăceri, meditând asupra cerului, a geniului şi a naturii. La gândul acesta, o nechibzuită părere de rău după viaţă a pus stăpânire pe mine. Îmi închipuiam viaţa în culori vii faţă de care lumea viitoare părea fără rost şi lipsită de farmec. Oare, îmi spuneam, amintirea veşnică a acestor trăiri merită înlănţuirea de temeri şi speranţe care reînnoieşte cu atâta forţă cele mai tandre sentimente de afecţiune?!

Dezvăluirea secretelor universului va avea vreodată acelaşi farmec inefabil ca misterul care le învăluie? Certitudinea va dobândi ea, oare, faima amăgitoare a îndoielii? Adevărul în

strălucirea sa ar putea da tot atâtea bucurii ca goana după descoperirea lui? Tinereţea, speranţa, amintirea, obiceiurile, ce s-ar alege de toate, dacă timpul ar sta în loc? În sfârşit, ce dar mai frumos ca iubirea ar putea oferi Dumnezeu, în toată măreţia Sa, creaţiei zămislite?

Am hulit grăind aceste temeri, dragul meu prieten, şi mărturisesc asta cu umilinţă. Asham, care în întâlnirea din ajun, părea mai puţin pios ca mine, mi-a contrazis curând strigătul răzvrătit de durere. Îmi zise: „Nu trebuie să te foloseşti de faptele bune ale Binefăcătorului ca să-i pui la îndoială puterea. Cine v-a dat viaţa asta după care vă pare rău? Şi dacă bucuriile acestea ştirbite vă par aşa de nepreţuite, de ce le credeţi pierdute? Sigur că imaginaţia noastră poate plăsmui ceva mai bun decât pământul acesta pe care trăim, dar dacă aceasta dă greş, se cuvine oare să credem că Dumnezeu este un creator neputincios să zămislească o a doua Creaţie mai frumoasă ca prima?" Acest gând curat m-a făcut să-mi adun minţile şi m-am ruşinat de rătăcirea în care mă împinsese teama de moarte. O, prieten drag, e atât de greu să pătrunzi acest gând, căci prăpăstii tot mai adânci se deschid sub hăurile lui.

Peste patru zile viaţa mea se va sfârşi, chiar şi-această pasăre ce brăzdează văzduhul va trăi mai mult ca mine, eu voi fi-n pământ. Aceste obiecte lipsite de viaţă care mă-nconjoară vor rămâne neclintite, dar din mine nu va rămânea nimic, poate doar amintirea-mi în sufletul prietenilor mei. Mister de nepătruns al spiritului care-şi sfârşeşte alergarea aici pe pământ! Dacă mâna poate ţine frâiele cailor carelor, totuşi mintea nu poate câştiga niciun minut în faţa morţii! Iartă-mi slăbiciunea, sfătuitorul meu întru credinţă! Dumneata care ai ţinut la mine din tot sufletul, ne vom vedea în ceruri. Mai auzi-voi oare glasul atât de emoţionant care-mi vorbea de bunul Dumnezeu? Ochii mei, admira-vor ei chipul dumitale înţelept? Guilford, dragul meu soţ! Chipul tău nobil e în sufletul meu zi şi noapte; te-oi regăsi eu printre îngerii pe care-i întrupai pe pământ? Dar ce spun eu?! Sufletul-mi vlăguit nu poate să-şi dorească dincolo de mormânt decât întoarcerea la viaţa de acum.

(Joi)

Soţul meu a cerut să mă vadă azi pentru ultima oară. I-am refuzat această clipă în care bucuria şi disperarea ar fi fost una. Mi-e teamă să nu-i par prea resemnată. Dumneata mă ştii acum: sufletul meu îşi doreşte prea mult fericirea şi nu voiam să-mi pierd din nou nădejdea. Părinte al meu, mă înţelegi? Oare sacrificiul acesta n-a ispăşit el totul? Acum nu mă mai tem că viaţa mi-e prea dragă.

(*În dimineaţa execuţiei*)

Dragul meu părinte, l-am văzut! Înainta spre eşafod cu un pas atât de hotărât, încât ai fi crezut că el e comandantul plutonului ce-l însoţea. Guilford a ridicat ochii spre celula mea, apoi spre înalturi. I-am înţeles gândul: îşi continua drumul spre veşnicie. La cotitura drumului care duce spre locul unde moartea ni-e pregătită pentru amândoi, el s-a oprit o clipă să mă mai vadă o dată. Privirile lui au binecuvântat-o pe cea care i-a fost alături şi la bine şi la rău: şi pe tron şi pe eşafod.

(O oră mai târziu)

Mi s-au adus rămăşiţele pământeşti ale lui Guilford sub ferestrele turnului. Un linţoliu i-acoperea trupul decapitat: prin pânza morţii se vedea ceva cumplit! Dacă nu mi s-ar fi hărăzit şi mie aceeaşi soartă, care pământ ar fi putut duce imensa mea durere? O, Doamne, părinte al meu, cât de neagră şi urâtă mi-e acum lumina zilei! O, sfântă moarte! Şi viaţa şi moartea au fost lăsate de Domnul pe pământ! Moarte, tu-mi eşti acum înger păzitor, căci prin tine îmi găsesc pacea! Dumnezeul meu m-a pecetluit pentru Împărăţia Lui! Pregătindu-mă pentru întâlnirea cu soţul meu, Dumnezeu nu mi-a cerut nimic peste puterile mele; de aceea îmi încredinţez fără teamă sufletul în mâinile Tatălui.

Lady Jane Grey sur l'échafaud, avant l'exécution (le 12 février 1554)[1]

[1] Source : "Seed and Fruit ; or Young People Who Have Become Famous". Author : Emma Leslie. Illustration By : W.Thomas. Publisher : Religious Tract Society. Year : 1875.

DIE VIELSCHICHTIGE BEREDSAMKEIT DES STUMMFILMS. EIN INTERPRETATIONSVERSUCH VON FRITZ LANGS *MÜDEN TOD* (1921)

Paola Di Mauro
(Università degli Studi di Messina)
pdimauro@unime.it

Multiple Eloquence of the Silent Movie: A Reading of Fritz Lang's *Der müde Tod* (1921)
The present article provides an intertextual reading of the first international success by Fritz Lang, *Der müde Tod* (1921), in the light of a transdisciplinary reconstruction that connects biographical, historical, artistic and cultural events related to the film. The work is revisited by means of a visual-spatial cultural approach to determine the significance of filmed images as a textual system, focusing on the peculiar articulation between the viewer and the viewed, the power of images to communicate a message and that of the viewer to interpret it. This perspective highlights those spatial elements of the film text that confer meaningful connections on themes and biographical elements present in Lang's work. Through the romantic story of *Der müde Tod*, meanings emerge and bring to light – in Lang, icon of the cinema of Berlin – elements typically connected to the Danubian background of the director. This movie produced by the German Decla – narrating of death and architecture, or death through architecture – portrays a typical spirit generated by the Austrian culture of the early Nineteenth Century. Besides the slaughter of the war which has just ended, the tiredness of death is also expressed in the concept of an epochal demise such as the one represented at the end of the movie. The final scene of the arson represents the end of both a world and a multicultural koiné – real and imagined – like that of the Habsburg empire, associated with a particular cultural liveliness, and of which Lang's film itself is an expression.

Keywords: *Fritz Lang, Der müde Tod, visual and topographical studies, film as text, Austrianess, representation of death, Habsbsurg Empire*

In diesem Aufsatz wird eine Interpretation von Fritz Langs Film *Der müde Tod* (1921) anhand intertextueller Beziehungen versucht.

Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, die die kulturelle Umgebung eines Kunstwerkes betrachtet, ist der Film Langs als textuelles System zu verstehen; als Teil eines allgemeineren Kontextes, in dem der Zuschauer als Vermittler gilt und eine aktive Rolle im Rezeptionsprozess spielt (Bryson 1983).

Im Rahmen der „scopic regimes of modernity" (Jay 1988) findet die filmische Sprache innerhalb des visuellen Systems ihren Platz: Um filmische Bilder nicht als isoliert zu sehen, muss man die mannigfaltigen Kennzeichnen ihrer umgebenden Kultur aufdecken (Alpers1998).

Eine solche Untersuchung wird mehrmals auf Deutungsversuche stoßen, die symbolische Nachforschungen anstellen, innerhalb derer die visuelle Sprache – im Unterschied zur wörtlichen Sprache – ein privilegiertes Ausdrucksmittel ist (Pontalis 1987).

Dass Filmkunst eine universale Sprache kraft ihrer visuellen Wirksamkeit ist, unterstrich Fritz Lang bereits, als er das Kino als eine Art „Esperanto" bezeichnete. Der Regisseur spielte dabei auf Stummfilme an, die am besten „mit offenen Augen" zu verstehen seien (Ackerknecht 1928: 21-22).

Mit dem Stummfilm *Der müde Tod* (1921) zog Lang zum ersten Mal die Aufmerksamkeit von Kritikern und Publikum auf sich: Zunächst erfuhr der Film ablehnende Rezensionen; beispielsweise parodierte ihn „Die Berliner Presse" als „den ermüdenden Tod" (Lang 1993: 55). Geschätzt wurde das Werk erst, als es die französische Presse als „aufrichtig deutsch" bezeichnete (Zaddach 1929: 41-42).

In dem Film wird die romantisch-tragische Geschichte einer jungen Frau erzählt, die ihren Ehemann vergeblich vom Tod zurückfordert. Der Tod wird von einem schweigsamen

Fremden dargestellt (Schauspieler: Bernhard Goetzke). Er trifft in der Heimatstadt des Paares ein und lässt sich auf einem Grundstück mit einer unüberwindbar scheinenden Mauer in der Nähe des Friedhofs nieder. Der Verlobte (Schauspieler: Walter Janssen) wird vom Tod aus einem Wirtshaus geführt und verschwindet. Das Mädchen (Schauspielerin: Lil Dagover) stößt auf der Suche nach ihrem Liebsten auf die unüberwindbare Mauer und erblickt dort eine Vielzahl von Geistern. Da sich unter jenen auch ihr Geliebter befindet, versteht sie, dass er tot ist.

Fassungslos sinkt sie zu Boden und wird vom ansässigen Apotheker der Stadt in dessen Geschäft gebracht. Dort liest sie in einem Buch den Spruch Salomos – „Liebe ist so stark wie der Tod“ – und trinkt ein Elixier, wodurch sie wieder an die hohe Mauer versetzt wird. Dort trifft sie auf den Tod, der erzürnt ist, weil er sie noch nicht zu sich gerufen hat.

Er führt sie in einen Raum mit einer Unzahl meterhoher Kerzen, die das Leben der Menschen repräsentieren: Bei jeder Geburt wird eine Kerze entzündet, sobald sie abgebrannt ist, ist die Zeit des Todes gekommen.

Der Tod ist überdrüssig, diesen Dienst für Gott zu erledigen und dafür gehasst zu werden. Daher bietet er dem Mädchen einen Handel an: Drei Kerzen sind fast abgebrannt; sollte sie es schaffen, eine dieser drei Seelen vor dem Tod zu retten und so den Beweis liefern, dass die Liebe wirklich stärker als der Tod ist, wie sie es in dem Buch in der Apotheke gelesen hatte, wird er ihren Geliebten wieder zum Leben erwecken.

Gezeigt werden nun die Bemühungen des Mädchens in drei fabelhaften orientalischen Welten – in China, Venedig und Babylon. Von diesem Zeitpunkt an wohnt man einer Aneinanderreihung dreier voneinander unabhängiger Kurzfilme bei, welche durch die filmische Rahmenhandlung zu einem Ganzen verbunden werden: In jedem der drei Szenarien trifft das Mädchen stets ihren Liebsten, ohne es jedoch zu schaffen, sein Leben zu retten.

Obwohl diese drei Episodenfilme auch von biografischen Motiven inspiriert wurden – insbesondere von Langs Reiseerfahrungen in Asien und Nordafrika 1912 (Messter1936: 128-130) – ist der Zuschauer während der Filmaufführung mannigfaltigen Eindrücken ausgesetzt.

In der ersten Episode entführt Lang sein Publikum in ein eigenartiges mittelalterliches Persien, das nur zum Teil wie ein exotischer Ort wirkt. Es handelt sich um eine merkwürdige Mischung aus Familiärem und Fremdem und lässt beinahe an Goethesche Elemente denken, an die Einführung der persischen Welt in den literarischen Kanon der westlichen Kultur. Eine deutsch-persische – also gleichsam *west-östliche* – Inszenierung spiegelt sich auch in der abenteuerlichen Handlung dieses Filmteils wider.

Die zweite Filmepisode spielt in Venedig und ist weit von dem abenteuerlichen Geschehen der ersten Episode entfernt. Es wird die Welt von venezianischen Adligen gezeigt, die ihre Zeit mit dem Spinnen von hinterhältigen Intrigen verbringen. Ein langsameres Tempo lässt hier an den literarischen Mythos vom verfallenen Venedig denken – tote Stadt, tückischer Ort, in der es zu einer Art zeitlicher Unterbrechung und Selbstvergessenheit kommt.

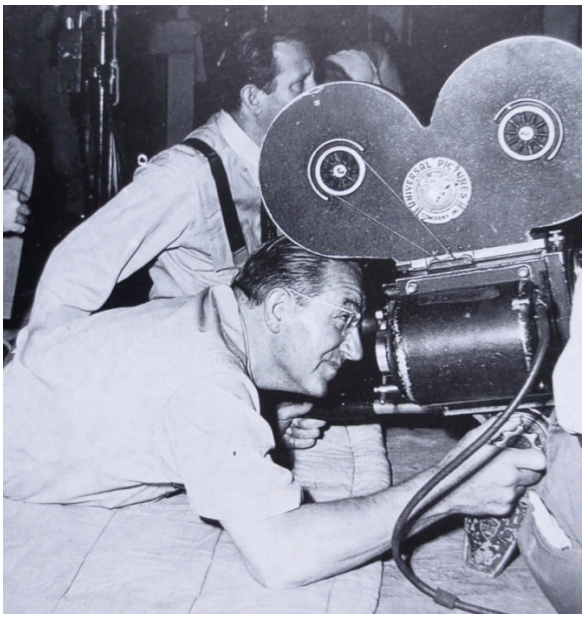
Die dritte und letzte Episode spielt in einer Märchenwelt im fernen China, das als vollendeter Ort, als Metapher für eine unverständliche, drohende und zersetzte Macht dargestellt wird.

Nachdem alle Versuche in den drei orientalischen Welten fehlgeschlagen sind, bietet der Tod dem Mädchen eine letzte Chance: Sollte sie es schaffen, jemanden zu finden, der bereit ist, sein Leben zu geben, so werde sie letztlich ihren Geliebten retten können. Das Mädchen sucht Menschen auf, die von sich behaupteten, sich nach dem Tode zu sehnen. Obwohl sie verzweifelt versucht, Arme und Gebrechliche zum Sterben zu überreden, läßt sich niemand auf ihr Bitten ein, hängen doch selbst alle kranken und alten Menschen an ihrem Leben.

Erst als ein Feuer im Spital der Stadt ausbricht, könnte sie in einem brennenden Haus ein dort zurückgelassenes Baby dem Tod überlassen. Allerdings rettet sie das Kind letztlich und wird – in einer überraschenden Wendung, die paradoxerweise den Erwartungen eines ,,Happy-Ends” entspricht – im Jenseits mit ihrem Liebsten wiedervereint.

Diese volksliedhafte Parabel von der Liebe, die stärker als der Tod hätte sein sollen, wurde in den Jahren nach ihrer Entstehung als „Gruselfilm“ rezipiert – oder nach der Bezeichnung von Fritz Lang und seiner Frau, der Drehbuchautorin Thea von Harbou – als „ein deutsches Volkslied in sechs Versen“, wie auch der Untertitel des Films lautet.

Zu jener Zeit interessierte sich Lang für die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Filmkunst, für das Erzählen des Traumhaften und Unwirklichen, wobei er sein Publikum einer Vielzahl von bislang ungesehenen Spezialeffekten aussetzte – beispielweise in der Sequenz mit dem fliegenden Teppich, oder der Armee aus zentimetergroßen Soldaten, die aus einer kleinen Schachtel hervorströmen (Abb.1).



Bekanntlicherweise zählt der „Gruselfilm“ zur Gattung des expressionistischen Films, welcher nach 1914 den literarischen Expressionismus ablöste: Eine heftige, ausdrucksstarke Gestik, verzerrte Münder und starre Blicke galten damals als visuelles Korrelativ „des Schreies“. Diese „Sichtbarmachung“ von Gesichtern und die betont übertriebene gestische Spielweise wurden von den Schauspielern dem Bühnenexpressionismus entlehnt, wobei die Filmkunst dank ihrer technischen Mittel eine größere Freiheit als das Theater genoss (Bogdanovich 1967: 10).

Die expressionistische Filmpoetik des *müden Todes* betrifft insbesondere die Raumdarstellung: Charakteristisch sind die stark von der expressionistischen Malerei beeinflussten, grotesk verzerrten Kulissen und eine kontrastreiche Beleuchtung, die Lang durch gemalte Schatten unterstützte. Der beinahe im Halbdunkel verborgene Hintergrund sollte eine Szenerie mit aufgemalten geometrischen und künstlich aussehenden Flächen betonen.

Diese filmischen Ausstattungen – die man in vielen Filmen Langs findet – haben eine künstlerisch-historische Bedeutung, die dem heutigen Zuschauer entgehen könnte.

Um das expressionistische Ambiente des Films zu verstehen, muss man auf historische Zusammenhänge verweisen, die für die Kontextualisierung der analysierten filmischen Textvorlage von Bedeutung sind. Im Allgemeinen entstanden expressionistische Filme in der deutschen „Filmhauptstadt“ Berlin, in der Stummfilmzeit der ersten Hälfte der 1920er-Jahre. Doch in den Jahren zuvor tauchten bereits erste expressionistische Elemente in österreichischen Produktionen auf − den sogenannten „vorexpressionistischen“ Filmen − die sich aus den beliebten Literaturverfilmungen entwickelten (Brennicke, Hembus 1983).

Im Ersten Weltkrieg stellten Deutschland und Österreich Filmimporte aus den nun teils feindlichen Filmnationen – allen voran Frankreich – ein, und die heimische Filmwirtschaft erfuhr dadurch im inländischen Markt einen starken Aufschwung (Kracauer 1947: 31).

Obwohl auch deutsche Schauspieler und Regisseure in den folgenden Jahrzehnten häufig in Filmstudios der österreichischen Hauptstadt Wien wirkten, wurde die erstarkte deutsche Filmwirtschaft hauptsächlich rund um ihre Hauptstadt Berlin nach dem Weltkrieg zum Arbeitsplatz vieler österreichischer Filmschaffender.

Die Spuren der damaligen deutsch-österreichischen kulturellen Bindung sind auch im *müden Tod* zu finden: Obwohl der Film von der Berliner Decla produziert wurde – und Lang damals bereits nach Berlin umgezogen war – handelt es sich bei diesem Werk auch um ein österreichisches Kulturprodukt, wobei es hierbei nicht um die Frage von Nationalzugehörigkeit geht, sondern um die Unterscheidung deutscher von den damaligen, die donauländische Kulturwelt charakterisierenden kulturellen Kennzeichen, die das Werk entscheidend beeinflussten.

Zunächst kann der Film als Ausdruck jener typisch österrreichischen Obsession betrachtet werden, sich mit dem Thema Tod zu befassen. In der Tat findet sich im *müden Tod* – wie Lang selbst erklärte – ein typisch wienerisches Element, und zwar eine gewisse „Intimität" mit dem Tod (Eisner 1977: 39-50).

Dass viele Filme Langs vom Tod handeln, ist vielleicht auch durch ein privates Ereignis verursacht: Der vermutliche Selbstmord seiner ersten Ehefrau Lisa Rosenthal[1]. Obwohl die genauen Umstände ihres Todes nie ganz geklärt wurden, prägte das Ereignis den Autor tief und spiegelt sich wahrscheinlich in seinen Filmthemen Schuld, Verstrickung, Tod und Selbstmord wider.

Im *müden Tod* gelangen die genannten Themen vor allem durch eine symbolische Raumdarstellung zur Geltung.

Ausgehend von Martins Dreiteilung – Raum als realistisch, impressionistisch und expressionistisch/künstlich (Martin 1985: 70-4) – besitzt der im *müden Tod* dargestellte Raum eine künstliche und symbolische Funktion.

Um seine Unzugänglichkeit trotz inständiger menschlicher Bitten zu unterstreichen, wird die Residenz des Todes als monumentales Gebäude dargestellt, die – wie erwähnt – von Felsmauern umgeben ist, die sich in schwindelerregende Höhen erheben. Aus Steinblöcken geformt, füllen sie auch in der entferntesten Kameraposition das Bild vollständig aus und lassen die davor agierenden Personen wie die schmächtige weibliche Figur – aber auch den Tod selbst – als klein und zerbrechlich erscheinen (Kracauer 1947: 113).

Eine solche architektonische Filmbildung weckt wechselnde Assoziationen, welche mithelfen, die erzählte Geschichte aktiv zu gestalten.

Das gilt beispielsweise für die Szene in der dunklen Halle mit den meterhohen Kerzen, welche die Lebenslichter der Menschen symbolisieren, wobei sich Lang hierbei auf die norddeutschen Märchentraditionen bezieht. Es wird hier Grimms Märchen *Der Gevatter Tod* zitiert, das von brennenden, flackernden und verlöschenden Lebenslichtern der Menschen erzählt, wenn ihre Stunde gekommen ist (Grimm1999: 247-250).

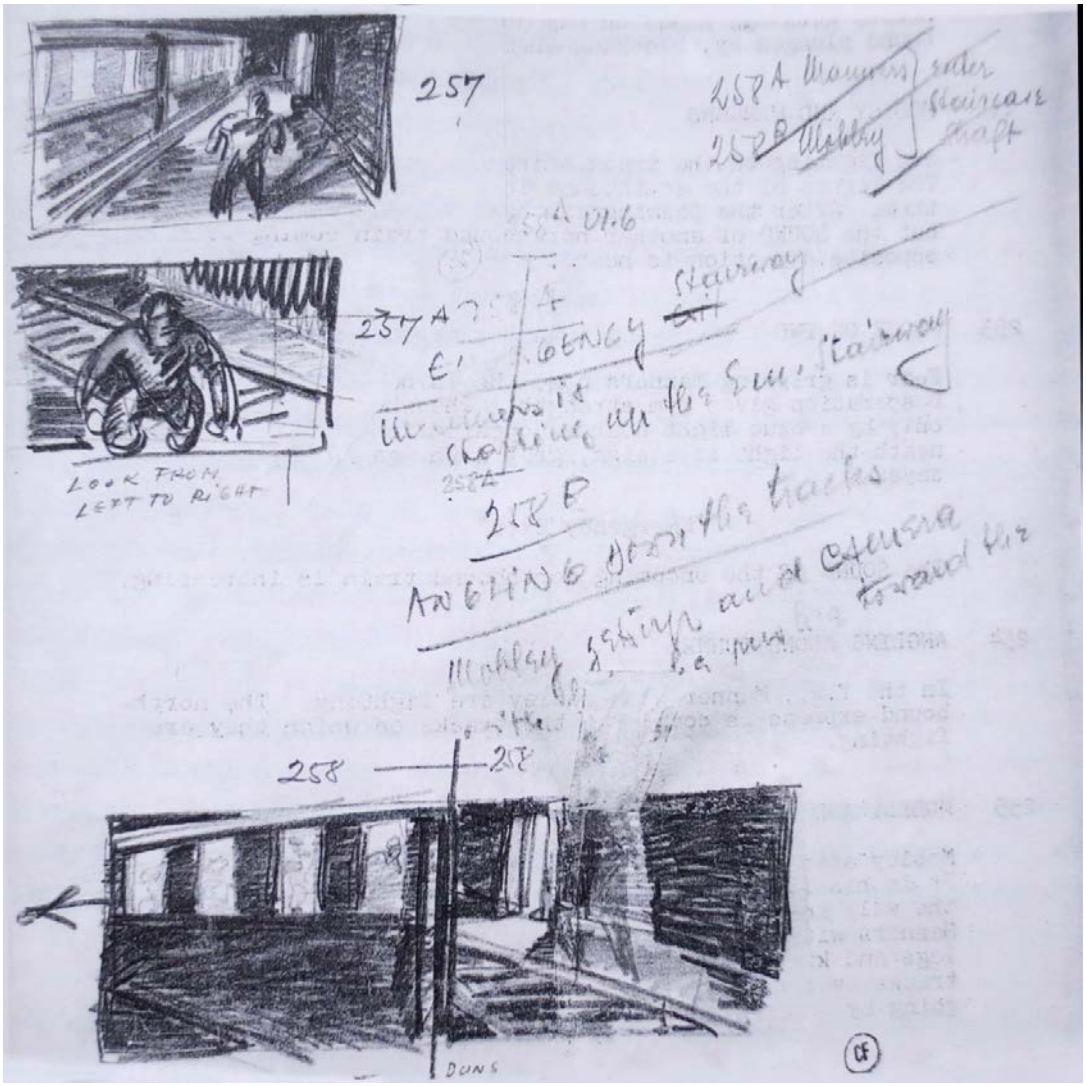
Auch bei den bereits erwähnten drei Episoden spielt die Filmarchitektur eine tragende Rolle: Obwohl die Bauten von drei damals renommierten Szenenbildnern stammen – der deutsche Teil von Walter Röhrig, der persische und venezianische Teil von Hermann Warm und der chinesische Teil von Robert Herlth – hat Lang, wie oft in seinen Filmen, an der Bühnenbild-Planung direkt teilgenommen (Lang 1993: 72).

Langs Anteilnahme und Beachtung der architektonischen Szenenbildung ist auch anhand biografischer Ereignisse zu verstehen: Er wuchs in Wien als Sohn eines Architekten auf, wo er auch, auf Wunsch des Vaters, ein Bauingenieurstudium an der Technischen Hochschule begann. 1908 wechselte er an die Wiener Akademie der bildenden Künste, um Malerei zu studieren;

[1] Am 25. September 1920 erschoss sich Langs erste Ehefrau mit einem Revolver. Sie habe sich spontan das Leben genommen, nachdem sie ihren Mann mit einer anderen Frau ertappt hatte: Thea von Harbou (Drehbuchautorin des *müden Tods*), die Lang 1922 heiratete (EISNER 1977: 45).

1911 studierte er weiter an der Münchener Kunstgewerbeschule; 1913-14 setzte er seine Ausbildung in Paris, beim Maler Maurice Denis fort, wo erst nachträglich seine Regiekarriere begann (Dahle, Karl 1993: 56).

Ein Beleg für seinen architektonisch-malerischen Bildungsweg ist im Bestandsinventar der *Cinémathèque Française* zu finden: Etwa 20.000 Dokumente, unter ihnen Schriften, Fotos und Szenenentwürfe (Abb. 2).



Auch angesichts Langs Neigung für das Zeichnen versteht man seine Aussage über den Unterschied von malerischen, unbeweglichen Bildern und Bildern in Bewegung, die erst mit der Filmkunst zu erlangen waren (Lang 1993: 53).

Langs *müder Tod* ist zuletzt eine expressionistisch-romantische Darstellung von Schicksalsmotiven: Bei den drei Filmepisoden handelt es sich tatsächlich um verschiedene Variationen von der Unausweichlichkeit des schicksalhaften Todes, was nebenbei erwähnt die italienische Übersetzung des Filmtitels, *Destino* [Schicksal], wohl begründet.

Eine ausgezeichnete Darstellung des vergeblichen Kampfes gegen das Schicksal ist im *müden Tod* in der Fluchtszene mit dem Elefanten zu finden: Merkwürdigerweise ruft das Mädchen mit ihrem Zauberstab ausgerechnet dieses langsame Fluchtmittel herbei. Aber das auf dem Elefanten flüchtende Pärchen wird von den Soldaten des Kaisers in gemächlichem Tempo verfolgt, und ist daher in keiner wirklichen Gefahr. Diese eigenartige Verfolgung stellt allerdings die unergründlichen und unvermeidlichen Wege des Schicksals dar: Gleichgültig was Menschen

tun oder nicht tun, es schlägt unerbittlich zu, wenn seine Zeit gekommen ist. Am Ende wird das Paar eingeholt und der Mann ist auch diesmals zum Sterben verurteilt.

Es ist schließlich die schicksalhafte Tätigkeit des Todes diejenige, die ihn als eine mächtige und zugleich gebrechliche Figur erscheinen lässt.

Um seine Bedeutsamkeit zu verstehen, kann man auf die bereits erwähnte Szene mit den blassen Gestalten der Verstorbenen anspielen, die durch die Todesmauer gehen: Sind diese Erscheinungen Sinnbild für die Gefallenen des eben beendeten Weltkrieges?

Obwohl sich Fritz Lang hierzu nie geäußert hat, liegt die Assoziation nahe, die Erschöpfung des Todes als Folge jenes epochalen Massensterbens zu sehen. Der vermeintliche „Blitzkrieg" hatte sich mühselig in die Länge gezogen und wegen der Abertausenden toten Soldaten war selbst der Tod müde geworden.

Als Reaktion darauf rief Karl Kraus *die letzten Tage der Menschheit* (1915-1922) aus. Obwohl das menschliche Geschlecht doch überlebte, wurde das Gebäude der Kultur des 19. Jahrhunderts zerstört. Das „kurze" 20. Jahrhundert – das bis zum Ersten Weltkrieg dem 19. noch sehr ähnelte – veränderte durch die totale Mobilmachung des Kriegs völlig sein Aussehen.

In der abschließenden Filmszene – und zwar dem in Flammen stehenden Spital – scheint demzufolge der Untergang der habsburgischen Welt dargestellt zu sein; in dem endlichen Brand wurde jene übernationale, multikulturelle – wirkliche und imaginäre – Koine (Magris, 1963) repräsentiert, die mehrere europäische Länder beherrschte und zusammenhielt.

Betrachtet man die gesamte donauländische Kultur dieser Zeit als Seismograph der europäischen Agonie, dann kann man auffällige Spuren davon in Langs *müdem Tod* finden, der auch hinsichtlich der bisher erläuterten Aspekte als ein mehrschichtigerer Text erscheint als der expressionistische Umschlag vom „Gruselfilm" vermuten ließe.

In dem Werk spiegeln sich tatsächlich wesentliche biografische, kulturelle und kunsthistorische Elemente wider, die seine Entstehung beeinflusst haben sollen. Allerdings können solche Elemente diesen Meilenstein der filmischen Kultur nicht völlig erklären, denn der unmittelbare Genuss besteht darin, von den erwähnten intertextuellen Aspekten abzusehen, obwohl sie enthalten sind.

Literaturverzeichnis:

ACKERKNECHT, Erwin 1928: *Lichtspielfragen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

ALPERS, Svetlana 1998: *Visual Culture Questionnaire*, „October", MCMXCVIII, nr. 77, S. 25-70.

BOGDANOVICH, Peter 1967: *Fritz Lang in America*, New York, Praeger.

BRENNICKE, Ilona, HEMBUS, Joe 1983: *Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910-1930*, München, Goldmann.

BRYSON, Norman 1983: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London, Macmillan.

DAHLKE, Günther, KARL, Günter (Hg.) 1993: *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin, Henschel Verlag.

EISNER, Lotte 1977: *Fritz Lang*, New York, Oxford University Press.

EVANS, Jessica, HALL, Stuart (Hg.) 1999: *Visual Culture. The Reader*, London, Sage.

GAMPERT, Christian 1991: *Nonsens ist stärker als der Tod. Nachrichten aus der Alternativkultur: Die Compagnia Buffo und ihre Experimente mit Fritz Lang*, „Die Zeit", MCMXCI, nr. 43, 18. Oktober, S. 73.

GOETHE, Johann Wolfgang 1953: *West-Östlicher Divan*, Leipzig, Insel.

GRIMM, Jacob u. Wilhelm 1991: *Kinder- und Hausmärchen*, Darmstadt, WBG.

HOBSBAWM, Eric 1994: *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, New York, Pantheon Books.

JAY, Martin 1988: *Scopic Regimes of Modernity*, in FOSTER, Hal (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, S. 3-28.

KRACAUER, Siegfried 1947: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press.

LANG, Fritz, *Autobiografia parigina*, in: BERTETTO, Paolo, EISENSCHITZ, Bernard (Hg.) 1993: *Fritz Lang. La messa in scena*, Torino, Lindau, S. 53-59.

MAGRIS, Claudio 1963: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.

MARTIN, Marcel 1985: *Le langage cinématographique*, Paris, Les èditions du Cerf.
MESSTER, Oskar 1936: *Mein Weg mit dem Film*, Berlin, Max Hesses Verlag.
PONTALIS, Jean-Bertrand 1987: *Perdre de vue*, „Nouvelle Revue de Psychanalyse“, MCMLXXXVII, nr. 35, S. 231-248.
ZADDACH, Gerhard 1929: *Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst*, Berlin, P. Funk.

PRAZNICUL CASEI – UN OBICEI DIN VALEA ALMĂJULUI, JUD. CARAŞ-SEVERIN

Maria Vâtcă
(Universitatea de Vest din Timişoara)
vatcamaria@yahoo.com

"The Wake" of the House – a Custom from the Valley of Almaj, Caraş-Severin County
The purpose of this paper is to discuss some theoretical and practical aspects regarding "the wake" of the house – a very well-known custom, also present nowadays in the Valley of Almaj, Caraş-Severin county. Essentially, it is about the day of the patron saint of the house – a holiday that is obligatory for every family in the area. We shall analyse the defining features of this specific manifestation, such as: the blessing of the house by the priest in the town, the preparation of the meal for the wake including sweets or fasting food (in direct connection with the fasting periods imposed by the rules of the church), receiving the guests, the obligatory moments of the manifestation, as well as the symbolism developed by some of the elements involved in this custom: the candle, the sponge cake, the wheat, the incense, the threshold. The wake lasts for two days: the evening, the eve of the holiday, a time called "cinişoară", that is "the little supper", and the wake day for that particular saint – the most important day of the wake which implies taking part in the religious service when the proshora brought by every host is blessed, and then there is a feast offered to neighbours, relatives and friends. It is important to note that the involvement of such elements in this custom of mark for the traditional community in the Valley of Almaj is correlated to a miniature representation of some moments in church rituals (the blessing of houses, the sign of the cross, the burning of incense).

Keywords: *The Valley of Almaj, repast, symbolism, traditional culture, custom*

Valea Almăjului, areal cunoscut şi sub numele de *Ţara Almăjului*, *zona Almăjului* sau *Almăjul*, este un ţinut situat în partea de sud-est a actualului judeţ Caraş-Severin, fiind străbătut de râul Nera (Nergăniul) şi cuprinzând 16 localităţi româneşti[1]. În această zonă s-au conservat, din perspectivă etnofolclorică, până în zilele noastre, o serie de elemente specifice tradiţiilor devenite populare, printre care se numără şi cele caracteristice *praznicului* casei.

De-a lungul timpului, odată cu dezvoltarea societăţii, obiceiurile, ceremoniile sau riturile au fost supuse unor transformări, cu repercusiuni evidente în structura actelor, ceea ce obligă, prin dinamica internă a fenomenului cultural, la tratarea acestora ca proces, printr-o viziune diacronică (Pop 1999: 20-21). Uneori, ele îşi pierd, în bună măsură, rostul iniţial şi devin o simplă marcă a festivităţii, cu caracter înveselitor, fiind golite de sensurile primare (Pop 1999: 36-37).

*

Praznicul casei, obicei preluat din Peninsula Balcanică, mai cu seamă de la sârbi, presupune faptul de a alege ca patron al casei un sfânt, aşa că ziua de prăznuire a acestuia este una marcantă pentru familie; astfel, fiecare casă din Almăj are patronul ei, ce va fi „moştenit" de la o generaţie la alta şi nu va fi înlocuit cu un alt sfânt (Stancovici 1993: 72). Există însă familii care au două praznice (doi patroni ai casei): acolo unde soţii erau singurii copii la părinţi – lucru destul de frecvent în Almăj –, se preluau amândoi sfinţii pentru a nu se pierde ziua de praznic a strămoşilor. De asemenea, spre a scăpa de vreun necaz sau de o primejdie mare, unele gospodării făgăduiau unui sfânt să-l serbeze în fiecare an, pe lângă patronul casei deja ales (Petrovici 1935: 39-40).

[1] Bănia, Borlovenii-Noi, Borlovenii-Vechi, Bozovici, Dalboşeţ, Gârbovăţ, Lăpuşnicu-Mare, Moceriş, Pătaş, Prigor, Prilipeţ, Putna, Ravensca (sat de cehi), Rudăria (astăzi – Eftimie Murgu), Şopotu-Nou (cu satul Stancilova), Şopotu-Vechi.

În arealul cercetat, numeroase familii au ca praznic unul dintre următorii sfinţi: Cuvioasa Parascheva („Vinerea Mare”), Sfântul Dumitru („Sâmedru”), Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil („Arángelu”), Sfântul Alipie („Alimpe” – 26 noiembrie), Sfântul Nicolae, Sfântul Ştefan („Stắpăn”), Sfântul Ioan Botezătorul („Sfântu Ion”) sau una dintre următoarele sărbători închinate Fecioarei Maria: Buna Vestire („Blogovişceána”) şi Adormirea Maicii Domnului („Sfântă Mărie Mare”).

Familiile au în casă icoanele sfinţilor ocrotitori. În multe locuri, se obişnuia ca preotul se facă rugăciuni în faţa icoanei sfântului alături de membrii familiei, iar la gospodăriile mai înstărite, preotul rămânea şi la masa de praznic oferită de gazde (Iocşa 2013: 135). Aşa cum se ştie, în credinţa ortodoxă, icoana reprezintă un tablou pe care sunt pictate figuri (Dumnezeu, Iisus Hristos, Fecioara Maria, sfinţi, îngeri), scene biblice ori fapte din istoria Bisericii. Prin icoană se înţelege, în general, imaginea divină, sacră, care nu este un scop în sine, ci un mijloc, „o fereastră între pământ şi cer” (Chevalier, Gheerbrant 1995a: 138-139) – „identitatea şi prezenţa nemijlocită aşezate pe scala sacralităţii aproape de locul desăvârşit” (Boldureanu 2008: 31); acesteia i se aduce închinare „după principiul: cinstea dată *icoanei* trece la cel zugrăvit pe icoană” (Bria 1994: 195). În teologia ortodoxă, temeiul icoanei sau reprezentării simbolice este realitatea Întrupării Fiului lui Dumnezeu: „Şi Cuvântul trup S-a făcut” (*Evanghelia după Ioan* 1: 14), icoana fiind o consecinţă a acestui fapt (Bria 1994: 195).

Momentul de sfinţire are loc în camera de oaspeţi („soba bună”) a casei. Aici, gazda pregăteşte pe o masă două lumânări şi o cutie de chibrituri[1], lângă o farfurie cu apă. Când preotul începe slujba de sfinţire le aprinde, citind apoi rugăciunea specifică acestui moment, iar la sfârşitul slujbei, le ia cu sine. Cele două lumânări sunt aprinse în sănătatea celor din casă şi pentru pomenirea celor adormiţi. Sfinţirea caselor se face de către preot, în gospodăriile creştinilor, în vederea purificării, pentru ca toţi să întâmpine praznicele sau sărbătorile mari în curăţie. Un alt scop al acestei slujbe este ferirea de rele şi curăţirea pentru a-L primi în suflet pe Fiul lui Dumnezeu (Aga 2005: 141).

Casele care au ca praznic pe Sfântul Ştefan sunt sfinţite de către preot când acesta vine pentru sărbătoarea Naşterii Domnului – Crăciunul (25 decembrie). Atunci se face şi rugăciunea pentru sfinţirea praznicului casei, cântându-se *Troparul Naşterii* („Naşcereáta”): „Naşterea Ta, Hristoase, Dumnezeul nostru, răsărit-a lumii Lumina cunoştinţei; că-ntru dânsa ceia ce slujeau stelelor de la stea s-au învăţat să se-nchine Ţie, Soarelui dreptăţii, şi să Te cunoască pe Tine, Răsăritul cel de Sus, Doamne, mărire Ţie!”. La fel se obişnuieşte şi la sărbătoarea Sfântului Ioan Botezătorul (7 ianuarie), prăznuită la o zi după Bobotează, în sensul că sfinţirea caselor respective se petrece o singură dată, cântându-se *Troparul Botezului Domnului*: „În Iordan botezându-Te Tu, Doamne, închinarea Treimii s-a arătat; că glasul Părintelui a mărturisit Ţie, Fiu iubit pe Tine numindu-Te; şi Duhul în chip de porumb a adeverit întărirea cuvântului. Cel ce Te-ai arătat, Hristoase Dumnezeule, şi lumea ai luminat, mărire Ţie!”. La praznicele de peste an, cum sunt cele de Sfântul Nicolae, Sfântul Dumitru etc., se cântă troparul *Mântuieşte, Doamne*: „Mântuieşte, Doamne, poporul Tău şi binecuvântează moştenirea Ta! Biruinţă binecredincioşilor creştini asupra celui potrivnic dăruieşte şi cu crucea Ta păzeşte pe poporul Tău!”.

Perioadele de post ce precedă sărbătorile mari – Postul Crăciunului, Postul Paştelui, Postul Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel sau Postul Sfintei Marii – sunt cunoscute ca fiind unele de restricţii: nu se fac hore, nunţi, petreceri; singurele prilejuri de adunări permise la sate sunt clăcile sau şezătorile. De asemenea, în acest timp există o serie de restricţii de la mâncarea de dulce (de „slastă”): nu se consumă carne, ouă, lapte, ci doar preparate din peşte când e dezlegare în calendar (de exemplu, la Sfântul Nicolae sau la Buna Vestire) (Pamfile 1914: 1-3).

Prin urmare, dacă praznicul cade în post, cum e cel de Sfântul Nicolae din Postul Crăciunului, atunci se mănâncă preparate de post: supă de zarzavat cu tăiţei de casă, sarmale din legume cu fasole bătută, peşte (dacă e dezlegare) fiert cu ceapă, cozonac, „colaci de pită” –

[1] Numite în Valea Almăjului „ţâmporele” sau „răipelţuri”.

pentru a fi daţi de pomană, aşa cum se obişnuieşte, în această zonă, în toate posturile. Dacă praznicul nu cade într-o perioadă de post – cum sunt Sfântul Ştefan, Sfântul Ioan Botezătorul –, atunci se găteşte de dulce: supă de pasăre, sarmale cu carne, friptură, prăjituri (în perioada actuală) şi tradiţionalul cozonac („meşpaiţ"). Acesta din urmă se coace în cuptor de către gospodine şi, de regulă, are ca umplutură nucă, mac, dulceaţă, mere, mai nou, stafide ori rahat; cozonacul se prepară la praznicele casei indiferent dacă mâncarea este de dulce sau de post.

Există praznice care necesită pregătirea a două tipuri de bucate, în funcţie de ziua din săptămână în care cade sărbătoarea sfântului. Astfel, la Cuvioasa Parascheva, Sfântul Dumitru sau Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil, dacă sărbătoarea este într-o zi de joi sau de sâmbătă, seara se gătesc bucate de post, iar a doua zi se dă mâncare de dulce. Dacă aceste sărbători sunt în zilele de miercuri sau vineri, atunci se procedează invers: seara – mâncare de dulce, iar a doua zi – de post.

Sărbătoarea praznicului casei e întâmpinată de oamenii din Ţara Almăjului cu gospodăriile îngrijite, în care se face curăţenie; femeile fac „rânduială" în case, văruiesc, spală ferestrele şi uşile, scutură aşternuturile.

Praznicul are o serie de momentele specifice, care sunt respectate cu stricteţe de fiecare familie din Almăj: sfinţirea caselor, masa de praznic, pomana pentru cei răposaţi. Praznicul începe seara, în ajun, cu o masă dată rudelor şi vecinilor, numită „cinişoară". Acum are loc şi acel ritual prin care un copil, cu trei-patru lumânări aprinse în mână, este ridicat la pragul uşii, unde face semnul crucii cu ele, stingându-le apoi; gazda care-l ţine în braţe aruncă înspre prag ţuică („răchie") dintr-o cană, rostind de trei ori împreună cu copilul: „Dumnezeu le-o aprins, noi le stângem!"[1]. Pragul „marchează trecerea dintr-un spaţiu în altul, într-o nouă fază a existenţei" (Evseev 2007: 499), iar cifra trei „exprimă o ordine perfectă, o totalitate organizată şi ierarhizată în vederea creaţiei" (Evseev 2007: 609).

Cu ocazia praznicului, după sfinţirea casei de către preotul locului, se oferă o masă la care gazdele dăruiesc şi hrană de pomană pentru cei răposaţi. Iată cum sunt descrise aceste momente de către o localnică din Dalboşeţ:

> „... Atunci ai pus pe unu în capu mesei să fie *popa*. Era oricum unu care era crâsnic sau cântăreţ la biserică, sau unu care o ştiut, ăla l-o pus în capu mesei ş-o zis *Tata nostru* la-nceput. Şi i-o dat şi tămânelnicu de-o tămâniat. Tămânelnicu îi o conservă la care i-o pus o coadă de pleu şi o pus câta jăghi (jar) din foc din lemn, şi o pus tămânie. Şi o tămâniat la *bucace*, că pe masă s-o pus străchinili cu mâncare, din toate câte-un taier (farfurie). Fiecare o avut în taieru lui câte-un colac mic cu *lumina* în el. Şi erau aprinse *luminile* când s-o zis *Tata nostru*. Că aşa îţi aminteai d-ăi care nu măi îs. D-ăi morţi. Sara se dădea de pomană la ăi morţi, care nu-s măi, şi mâine-zi dădeai în sănătatea căşii pentru Moş Nicolae, pentru Sfânt. Atunci le lua colacii din taier, îi punea *doparce* şi le zicea: «Las' că ţi-l dau când pleci.» Şi se punea zupa. […].
>
> ... când s-o deschis masa, era pus într-un taier un colac mic, i-o zis *cucie*, nu din ăia care or pus pe masă. Ş-acolo o pus sămânţă de grâu, de cucuruz, de păsui, ca să pună în sămânţă când samănă, să rodească. Când o tămâniat pentru deschidere masa, atunci or luat *cucia*, or prins toţi ăi dă la masă ş-or legănat: «Dumnezeu să primească, şi câmpul să rodească, şi gazda să trăiască!» […].
>
> ... când s-o-nceput sara cina şi erau toţi goşcii la masă, se băga gazda, omul din casă, şi zicea: «Bună sara, goşcii mei!». Da' cu *lumini* aprinse în mână, cu trei *lumini* d-ălea mici. Goşcii s-or sculat în picioare ş-atunci venea cu un par (pahar) de răchie, ş-o dat în sus (o aruncat) la pragu de la uşă, ş-o stâns *luminile* acolo, după ce făcea semnul crucii de trei ori cu ele, şi zicea: «Dumnezeu le-o aprins, noi le stângem!». Şi dup-aia gazda se ducea şi punea la oameni (bărbaţi) răchie în pară, şi dau noroc, şi iar zicea: «Câmpu să rodească, gazda să trăiască!». Sara se dă de pomană, mâine-zi se zice: «Să fie naintea lui Dumnezeu pentru Sfântu Nicolae, în sănătatea căşii şi-a mărvii (a vitelor)!».

[1] Floarea Băcilă, 84 de ani, localnică, Dalboşeţ.

> La gata se făcea rugăciunea. Numa nu se măi tămânia. Se tămânia numa la-nceput, să fugă ălea rele. Apoi măi stăteau la poveşti, la fleacuri, ce-or măi lucrat, unde, cine se măi însoară... La goşci, când plecau, dădeai colac şi câta meşpaiţ acasă.
> După ce-or plecat toţi goşcii, gazda strânge, spală vasele şi pe masa pe care s-o mâncat Praznicu lasă într-un par mic răchie şi-ntr-unu apă, plin până-n gură, să vină ăia la noapte să bea şi ei. Ăi morţi. Ca să simtă că şi ei or fost la Praznic. Şi dimineaţa gazda zice: «Vezi c-or venit ş-or gustat. Or venit când noi am durmit.».” (Vâtcă 2013: 53-56).

Etapele şi simbolurile acestei manifestări sunt în strânsă legătură cu dimensiunea spiritualităţii, fapt pentru care Biserica joacă un rol esenţial în această practică; ea este un loc de cult, cu semnificaţia de „Casa Domnului”, reprezentând ideea de Centru, un loc de concentrare maximă a sacrului, a legăturii dintre Cer şi Pământ (*Axis Mundi*) (Evseev 2007: 77).

În a doua zi de praznic – „ziua mare” –, fiecare gazdă almăjeană duce la biserică o prescură (colac împletit preparat în casă) în care se pune o lumânare, însoţită de fructe, bomboane sau alte daruri, pe un platou, pentru a fi sfinţite. Sfinţirea lor se face la sfârşitul liturghiei, când preotul citeşte un pomelnic pentru odihna celor adormiţi şi altul pentru sănătatea celor vii din casă. După participarea la ritualul sacru, are loc masa din ziua mare de praznic, când gazda aşteaptă vizita vecinilor, a rudelor, a prietenilor, întâmpinându-i cu salutul: „Bună dzâua, goşcii mei!” (sau în seara precedentă: „Bună sara, goşcii mei!”). Timpul petrecut împreună cu acest prilej rămâne unul semnificativ pentru consolidarea relaţiilor interumane din cadrul comunităţii tradiţionale. Dacă se întâmpla să existe disensiuni între rude sau vecini care obişnuiau să participe la masa de praznic, atunci se trimitea un copil din casă, pentru a nu întrerupe totuşi legătura dintre familii. În acest sens, există şi o zicală des folosită în Valea Almăjului atunci când se presupune că cineva s-a supărat: „Ei, şi dacă s-o supărat nu te măi cheamă la praznic?”.

Masa în comun din această zi se dă în cinstea sufletelor din casă şi pentru sănătatea animalelor din ogradă (Panduru 2004: 100). Cunoscută şi sub numele de *ospăţ*, ea se regăseşte în cadrul tuturor obiceiurilor: atât în cele legate de momentele importante din viaţa omului, cât şi în cele de peste an. Manifestarea reprezintă şi un rit augural, cu rolul de a asigura bunăstarea în casă, alimentele având ele însele „valori magico-rituale” (Suiogan 2006: 177). În Valea Almăjului, această secvenţă ceremonială, ce readuce o stare de echilibru în sânul familiei (Suiogan 2006: 176-177), se întâlneşte în perioada tuturor sărbătorilor importante ale anului bisericesc, dar şi în cea a praznicelor caselor care au ca patron spiritual unul dintre sfinţii amintiţi mai sus.

Bucatele pentru zilele de praznic sunt gătite în zilele premergătoare acestui eveniment important al casei. De altfel, este cunoscut faptul că în Valea Almăjului se obişnuieşte prepararea a cel puţin patru feluri de mâncare. Masa de praznic oferită de fiecare gazdă din Almăj cuprinde aceeaşi gamă de preparate an de an, iar modul lor de pregătire este transmis din generaţie în generaţie. Iată cum descrie acest fapt o localnică din Almăj – Floarea Băcilă (Dalboşeţ):

> „Făceam o zupă de post […] cu morcovi măi mulţi, cu ceapă, cu păşcănat (păstârnac), ţălăr (ţelină), câta ţucăr (zahăr) şi zăicin (ulei) [...]. Tăiţăii îs făcuţi de casă, numa cu ou, nu-s de post, că nu se poate, nu se-ntind. Numa atunci se face zupă cu morcov străcurat... Puni morcovi măi mulţi să fiarbă în zupă şi, când s-or fiert bine, scoţi doi-trei şi-i puni în ciur la străcurat, şi-i apeşi acolo, şi torni din zupă zamă, şi iar puni ca să iasă gălbineaţă, să iasă zupa galbină. Şi groşala aia o lapezi ori o mănânci. Ş-atuncea puni tăiţăi şi pătrânjăi tăiat, tocat la urmă, şi gata zupa. Atunci puni ulei, că babili făceau în rainâ (cratiţă) cu ceapă friptă, da io nu măi fac, le pun să fiarbă... Era frământare multă, că se făceau pe vatră...
> Făceam peşte opărit (fiert) cu ceapă deasupra. În ceapă se punea oţet şi se turna peste peşte. Atunci se făcea salată de varză azămă (crudă), cu ulei şi sare. Ei, şi salme (sarmale) de post, şi păsui (fasole) cu roşu. Păsuiu îl fierbi şi-l faci gros, mult. Ş-atuncea facem roşu, avem scris noi acolo cum se face: punem ulei, piparcă roşie, apă şi ţucăr. Laşi deoparte să fiarbă

până se face aşa ca mierea, subţire, ştii? Când îl puni pe taier acolo, pe păsui, îl întingi şi să nu curgă. Îl fierbi să se lege. Se pregăteau şi colaci, pita o făceau babili în cuptor.

Se făcea mălai (să nu faci coleşă), din fănină de cucuruz, cu drojdie şi ulei, şi câta zahăr în drojdie, fănină de grâu, apă, sare. Şi când s-o pornit (dospit) cum se pornesc croafnili (gogoşile), atuncea l-ai băgat în cuptor, în cună.

Se dădea şi meşpaiţu (cozonac): în ăla nu se punea lapte, se uda cu apă şi ulei, şi ce trăbe. Se făcea de post. Se umplea cu mere, cu pecmez (gem), cu nucă, cu mac. Se făcea cu o zi năince, în cuptoriţă de copt.

Baba Loisa (soacră-mea) se pregătea cu două-trei zile năince de Praznic. Punea în salme sămânţă de dulece (dovleac), seci. Le rupea vârfu şi le punea, alea erau ca ciupercile d-acuma...

Ş-atunci se dădea răchie de prune fiartă. Aveau ciup (carafă) – îi zicea –, unde cred c-avea vreo 5 litri, ş-acolo punea răchie fiartă cu ţucăr, punea şi sâmburi de nucă alţii, aia depinde cum or vrut să aibă gust, ş-atuncea turna răchia fiartă în ciup şi-l *astruca*, şi-l punea la masă, ca să nu se răcească răchia. Când s-or apucat la mâncare, întâi or băut răchie. Care nu bea răchie, era canta (găleata) cu apă sub masă. Erau alţii care le dădea şi vin, dacă era de slastă. Şi nu se-mbătau, că răchia era dulce." (Vâtcă 2013: 53-56).

Ca băuturi ce se consumă în această perioadă pot fi amintite ţuica („răchia") din prune, fiartă cu miez de nucă, mustul şi vinul. Vinul a fost integrat şi el în ceremoniile şi ritualurile specifice la români, fiind frecvent întâlnit, astăzi, la mesele praznicelor şi ale sărbătorilor din perioada de iarnă.

Înainte de a gusta din bucate (ca şi la finalul mesei de praznic), almăjenii obişnuiesc să spună *Tatăl nostru*; rugăciunea este un act cultural prin care credinciosul cere bunăvoinţa sau anumite dorinţe concrete din partea Divinităţii (Kernbach 1995: 545). Practica era şi o formă de mulţumire lui Dumnezeu pentru darurile de mâncare. După rugăciune, bucatele de praznic sunt sfinţite prin tămâiere, fiind oferite de gazdă în amintirea celor adormiţi, dar şi în sănătatea celor din casă. Acestea se tămâiază cu tămâie pusă pe jar („jăghi") în „tămânelnic" (obiect asemănător ibricului, confecţionat dintr-o conservă, căreia i se ataşează o coadă din metal[1]).

După tămâiere urmează o altă practică ce presupune invocarea binecuvântării semănăturilor din anul următor. Astfel, într-o farfurie („taier") se pun un colac şi mai multe soiuri de seminţe (grâu, porumb, fasole). Toţi participanţii prind de „cucie" (farfuria cu seminţele şi colacul) şi o leagănă deasupra mesei, moment asemănător celui din cadrul parastasului pentru cei decedaţi. Persoana din capul mesei („popa") rosteşte următoarele: „Dumnezeu să primească, şi câmpul să rodească, şi gazda să trăiască!", cuvinte repetate de toţi invitaţii la masă. Apoi are loc ospăţul propriu-zis, care se desfăşoară pe durata a două-trei ore. La plecarea musafirilor, se oferă, de regulă, în dar din bucatele gătite pentru masa de praznic: colacul cu lumânarea, prăjituri, cozonac.

De sărbătoarea Sfântului Ioan Botezătorul, în mai toate satele almăjene se obişnuia Balul Ionilor, o petrecere organizată la Căminul cultural, iar în trecut la câte o casă: toţi cei care îşi serbau numele „făceau cinste", dând băutură prietenilor, rudelor sau vecinilor; tot atunci se serveau şi anumite gustări. Odinioară, aceştia tocmeau („căpărau") muzică tradiţională, pentru a sărbători cu cei apropiaţi. Astfel, familiile care aveau praznic la această dată puteau petrece în seara respectivă.

*

În contextul discuţiei despre simbolurile întâlnite la praznicul casei, trebuie avute în vedere câteva elemente strâns legate de practica tămâierii. *Tămâia*, o substanţă obţinută din scoarţa unor arbuşti exotici, care prin ardere produce un fum cu miros aromat, este folosită în biserică, în cadrul ceremoniilor religioase, în semn de cinstire a lui Dumnezeu; acest element ţine

[1] Acest obiect se foloseşte la toate momentele tămâierii din Valea Almăjului: în Joia Mare, când se dau colaci de pomană la cimitir pentru cei adormiţi, precum şi timp de şase săptămâni la mormântul celui decedat de curând.

de simbolul fumului, având rolul de a înălţa rugăciunea spre ceruri. Obiceiul tămâierii prefigurează legătura dintre om şi Divinitate, unind finitul cu infinitul, muritorul cu eternul (Chevalier, Gheerbrant 1995b: 343). *Jarul* (numit în Almăj „jăghi") – ca rezultat al focului – este un simbol al focului ascuns şi mocnit, susceptibil de a fi reaprins printr-o flacără vie (Evseev 2007: 294). *Cărbunele* (*tăciunele*) – bucata de lemn arsă parţial – prefigurează puterea soarelui înrobit de pământ, simbolul forţei materiale sau spirituale care arde fără flacără şi fără explozie. Aprinderea sau stingerea cărbunilor de lemn sunt acte întâlnite în multe ritualuri magice (Evseev 2007: 110-111). Ne-am referit la toate acestea deoarece sunt implicate în manifestarea descrisă mai sus.

În cadrul praznicului casei se întâlnesc o serie de elemente a căror simbolistică merită o abordare specială.

Astfel, *pomana* reprezintă actul de milostenie pe care rudeniile îl fac întru amintirea unui răposat, act prin care se mijloceşte mila lui Dumnezeu. Aceasta are loc la trei, nouă, patruzeci de zile sau la anumite sărbători. Pomenirea morţilor semnifică legătura strânsă dintre vii şi morţi, cu încredinţarea că cei vii îi pot ajuta cei adormiţi prin rugăciuni, milostenii (Aga 2005: 293). În Ţara Almăjului, practicarea acestui obicei se face în mod constant la praznicul casei, precum şi în preajma sărbătorilor mari de peste an (la Crăciun, la Paşte sau la ruga satului); această practică reflectă o legătură indestructibilă între familie şi strămoşii ei. Astfel, când se dă de pomană la masa de praznic, gazda rosteşte următoarele cuvinte: „Să fie de pomană la morţii noştri" (apoi se enumeră numele lor), „să vină să mănânce şi ei".

După cum se ştie, la români, în general, toate sărbătorile importante de peste an sunt însoţite de prepararea unor produse speciale din aluat: colaci, cozonac, pască. Aceste copturi, din punct de vedere ritualic, au un rol bine stabilit, strâns legat de specificul sărbătorii. De-a lungul timpului, rolul magic al acestor elemente s-a pierdut, ele devenind simple alimente, indispensabile sărbătorii (Caraman 1983: 473). Simbolistica alimentelor se leagă, cu preponderenţă, de caracterul general al sărbătorilor, însă nu în exclusivitate de natură creştină, întrucât se regăseşte şi în practici precreştine sau în alte obiceiuri (Sărbătorile Pascale, obiceiurile familiale, ruga satului).

Grâul, ca aliment fundamental, preînchipuie hrana nemuririi; e un simbol al învierii, prin grăuntele care moare şi apoi renaşte (Chevalier, Gheerbrant 1995a: 115). Grâului i se atribuie o origine divină, fiind întâlnit în toate obiceiurile calendaristice, ca stimulator al fertilităţii în practicile ce însoţesc momentele importante din viaţa omului, precum şi în actele de magie agrară. *Grăuntele* este simbolul instabilităţii vegetaţiei – moare şi rodeşte –, prefigurând alternanţa vieţii şi a morţii (Chevalier, Gheerbrant 1995a: 112), dar şi unul dintre simbolurile vegetale ale lui Iisus Hristos (Evseev 2007: 241-242).

Colacul – regăsit şi în practica specifică praznicului casei – este dat de pomană împreună cu o lumânare de ceară –, reliefând jertfa adusă întru pomenirea celor morţi pentru iertarea păcatelor lor (Aga 2005: 91). Simbol cultural cu multiple semnificaţii rituale, colacul stabileşte legătura dintre cei vii şi cei plecaţi, dintre cer şi pământ, dintre Dumnezeu şi om (Evseev 2007: 134), prefigurând puritatea şi sacrificiul, prin reunirea sensurilor mai multor elemente: grâu, apă, sare, drojdie, foc (Suiogan 2006: 204). Aluatul din care se face colacul este emblema zămislirii, cu proprietăţi magice, plămădirea pâinii şi coacerea fiind „acte sacralizate şi ritualizate" (Evseev 2007: 37).

Un alt element important întâlnit în praznicul caselor din Valea Almăjului este *lumânarea*, căreia i se spune „lumină". Aceasta este oferită, împreună cu colacul, fiecărui participant la masa de praznic, fiind implicată şi în practica descrisă mai sus – aceea de stingere a lumânărilor la pragul uşii.

Simbol al luminii, al sintezei materiei şi spiritului, al verticalităţii, prefigurând „elevaţia spirituală, mişcarea ascendentă" (Evseev 2007: 326), lumânării aprinse îi sunt atribuite puteri apotropaice; ea este prezentă la toate riturile de trecere (naştere, botez, nuntă şi înmormântare), cu o simbolistică bazată pe „scenariul mitic al morţii […] şi cel al renaşterii" (Evseev 2007:

326). Flacăra lumânării exprimă „focul purificării şi al judecăţii”, devenind un semn al sufletului (Suiogan 2006: 181). Lumânarea aprinsă în fiecare casă de creştin sugerează că acesta trebuie să-şi cerceteze conştiinţa şi să stea totdeauna cu cuget curat în faţa lui Dumnezeu. De asemenea, este şi un „îndemn ca fiecare creştin să fie «lumină a lumii», păstrându-şi sufletul curat ca lumina” (Aga 2005: 217). Lumina aprinsă pentru cei răposaţi preînchipuie cererea ca Iisus Hristos – Lumina cea veşnică – „să le strălucească cu fericire eternă în împărăţia sufletelor.” (Aga 2005: 221).

Apa este unul dintre cele patru elemente esenţiale în miturile cosmogonice, simbol al materiei prime, al regenerării, izvorul vieţii, al scurgerii timpului. În opoziţie permanentă cu focul, ea e întâlnită la majoritatea ritualurilor şi obiceiurilor calendaristice ale românilor, având multiple funcţii magice, sacrale, ce derivă din simbolul ei ancestral. În credinţa populară, apa sfinţită este pură, cu puteri miraculoase, devenind un antidot universal, de ajutor „în toate cazurile de primejdie pentru persoana umană şi gospodăria acesteia” (Evseev 2007: 44-45).

Agheasma este legată de „o rugăciune specială însoţită de cufundarea unui obiect ritual – crucea – într-un vas cu apă”, practică ce conferă un atribut divin, miraculos, apei care va fi folosită la diverse ritualuri (Kernbach 1995: 38). *Agheasma mică* sau *sfeştania* presupune acelaşi ritual cu orice ocazie din viaţa credincioşilor (Bria 1994: 14), pentru ferirea de rele şi curăţirea lor (Aga 2005: 141). *Apa sfinţită* din ziua de praznic se păstrează pentru tot anul şi se foloseşte în caz de boală, de necaz; fetele erau stropite cu această apă ori de câte ori mergeau la joc în sat (Petrovici 1935: 42). Ea se mai întrebuinţează pentru a se stropi casa, animalele, pomii fructiferi, semănăturile (Andrei 2007: 227), chiar după masa de prânz din acea zi, când gospodarii merg în grădină sau la holdele lor şi le sfinţesc.

Busuiocul, o plantă mirositoare care îşi păstrează mirosul, este cea mai cântată plantă la români, prezentă în toate practicile magice cu scop marital, dar şi în cele ce însoţesc momentele importante din viaţa omului (Evseev 2007: 92-93). „Sfinţenia” acestei plante se reflectă şi în credinţele sau practicile păgâne din vremurile trecute, având funcţii purificatoare şi fertilizatoare (Evseev 2007: 92-93). În localităţile din arealul studiat, acest element este întrebuinţat şi în practica sfinţirii caselor, fiind indisolubil legat de cruce. După actul sfinţirii, preotul atinge cu busuiocul fruntea celui ce sărută crucea, iar în cadrul sfinţirii caselor, de praznic sau în ajunul sărbătorilor de iarnă, în vasul cu apă sfinţită, gazda pune un fir de busuioc.

În practicile bisericeşti, busuiocul se înmoaie în apă odată cu *crucea* şi se stropeşte în cele patru puncte cardinale. Ea reprezintă unul din cele dintâi simboluri creştine care ilustrează patimile şi moartea lui Iisus Hristos, fiind considerată „semnul Fiului Omului” (*Evanghelia după Matei* 24: 30), dar şi „semn al semnelor”, datorită caracterului universal, al persistenţei ei în timp, al complexităţii simbolistice în creştinism (Evseev 2007: 149-150). *Semnul crucii* simbolizează mărturisirea credinţei în Iisus Hristos, Care a fost răstignit pe cruce, şi credinţa într-un Dumnezeu Unul în Fiinţă şi Întreit în Persoane: Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt. De asemenea, e un semn purificator, de putere pentru alungarea duhurilor rele (Aga 2005: 343).

*****

După cum se poate constata, în cadrul praznicului casei în Almăj pot fi reperate o serie de elemente de factură precreştină sau creştină, al căror sens iniţial, odată cu trecerea timpului, s-a estompat într-o anumită măsură, conservându-se la ora actuală doar la nivel de manifestare de tip tradiţional. În ultimii ani, în Valea Almăjului, se constată o încercare de recuperare a acestor practici în integralitatea lor.

Demn de semnalat este faptul unele dintre manifestările amintite se corelează cu o reprezentare în miniatură a unor momente din ritualurile bisericeşti. Astfel, praznicul casei poate fi considerat, prin excelenţă, graţie momentelor importante pe care le implică, o „rugă” în miniatură, un „hram al familiei”.

Majoritatea elementelor implicate în masa de praznic vin să ilustreze faptul că, în mentalul tradiţional, moartea nu este un sfârşit, ci, mai degrabă, o trecere într-o altă dimensiune a existenţei, cei vii putând păstra un tip special de comunicare cu cei de dincolo. În acest sens,

praznicul rămâne o astfel de oportunitate, mai ales că el este preluat tocmai de la strămoşii casei, fără a se pune problema renunţării definitive la acesta.

Referinţe bibliografice:

AGA, Victor 2005: *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea.

ANDREI, Nicolae 2007: *Monografia localităţii Bănia*, Reşiţa, Editura TIM.

BOLDUREANU, Ioan Viorel 2008: *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Timişoara, Editura Marineasa.

BRIA, Ion 1994: *Dicţionar de teologie ortodoxă. A-Z*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

CARAMAN, Petru 1983: *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare: studiu de folclor comparat*, Bucureşti, Editura Minerva.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 1995a: *Dicţionar de simboluri*, volumul 2, *E-O*, Bucureşti, Editura Artemis.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 1995b: *Dicţionar de simboluri*, volumul 3, *P-Z*, Bucureşti, Editura Artemis.

EVSEEV, Ivan 2007: *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea.

IOCŞA, Ana Călina 2013: *Obiceiuri tradiţionale şi mental comunitar în Valea Almăjului* (teză de doctorat), Timişoara.

KERNBACH, Victor 1995: *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Albatros.

PAMFILE, Tudor 1914: *Sărbătorile la români. Crăciunul: studiu etnografic*, Bucureşti, Librăriile Socec şi C. Sfetea, Leipzig: Otto Harrassowits, Viena: Gerold & comp.

PANDURU, Pavel 2004: *Perioada sărbătorilor de iarnă în Almăj*, in Gheorghe Ţunea, Octavian Doclin (coord.), *Obiceiuri şi tradiţii de peste an în Banatul Montan*, Timişoara, Editura Marineasa, p. 86-101.

PETROVICI, Emil 1935: *Folklor din Valea Almăjului*, in „Anuarul Arhivei de Folklor", III, p. 25-157.

POP, Mihai 1999: *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Editura Univers.

STANCOVICI, Branislav 1993: *Rânduiala binecuvântării şi tăierii colacului*, in „Altarul Banatului", serie nouă, IV (XLIII), nr. 4-6, p. 70-76.

SUIOGAN, Delia 2006: *Simbolica riturilor de trecere*, Bucureşti, Editura Paideia.

VÂTCĂ, Maria 2013: *Un praznic ca-n Almăj*, in „Nedeia", I, nr. 2, p. 53-56.

ORIGINAL *VS*. TRADIŢIONAL LA *KATAKALON KEKAUMENOS*

Gabriela RADU
(Universitatea de Vest din Timişoara)
radu.gabriela2@gmail.com

***Admonition to the Emperor* – Canon and Innovation**
The Byzantine writer of the eleventh century is the heir of the past, being often constrained by previous literary models that have to be followed faithfully. Although literary canons were rigid, the first tendencies towards artistic freedom appear in the eleventh century in texts written by various authors in a simple and less rhetorical language. One of these works belongs to Kekaumenos: *Admonition to the Emperor* is a *parenetic* work, a very widespread genre in Byzantium in that period. Accordingly, this work is an attempt to break away from the conventional pattern by presenting not only the author's political opinions as an aristocrat with a strong military background but also certain economic and administrative aspects of the imperial provinces. The author discloses the weakness of the imperial administrative and military structures by using real life stories to describe events he witnessed. The most attractive particularity of this sample of Byzantine literature is its middle class flavour that originates from its author's social status. Kekaumenos is representative for a large category of state employees who have sufficient instruction to carry their duties, not enough though to be "writers".

Keywords: *parenesis, canon, innovation, tradition, advice*

Mai puţin tributară „convenţiilor" retorice şi caracterizată printro mai mare originalitate decât scrierile altor autori[1] de „cărţi de învăţătură", opera lui Katakalon Kekaumenos, *Strategikon*, (Wassiliewsky-Jernstedt 1896) se remarcă prin prezenţa consistentă în text a informaţiilor privitoare la evenimentele social-politice din perioada traversată de autor, a mărturiilor directe sau a relatărilor din documentele scrise ale vremii.

Constituind doar o parte din tratatul numit *Strategikon*, *Sfaturile către împărat* (Kekaumenos 1997: 92-101) reprezintă un discurs care este gândit de către autor ca o lucrare adresată nu doar împăratului din acea vreme, Mihail al VII-lea, ci şi urmaşilor lui: „...alcătuim această scriere către viitorii împăraţi cucernici, iubitori de Dumnezeu" (Kekaumenos 1997: 94).

Analizând îndemnurile pe care autorul le adresează împăratului se poate contura un portret real, veridic al acestuia, punctul de plecare constituindu-l paragraful în care autorul numeşte principalele virtuţi ce trebuie să primeze în viaţa şi activitatea împăratului: tăria spirituală, dreptatea, cumpătarea şi înţelepciunea. Referitor la acestea, autorul scrie: „Dacă ai obţine cele patru virtuţi te-ai înălţa de la pământ la cer şi mare va fi răsplata ta; Dumnezeu îşi va da o viaţa cât mai lungă, iar dreptatea şi adevărul vor da strălucire chipului şi inimii tale."

[1] Isocrate cu discursul *Ad Nicocles* (II), adresat regelui Ciprului, surse elenistice: Platon, „motivul împăratului filozof" , surse păgâne: Philo din Alexandria, literatura iudeo-creştină, *Cartea înţelepciunii lui Solomon*, *Proverbele lui Solomon* şi *Patericul*, literatură creştină: Dio Chrisostomul, cu patru discursuri adresate împăratului Traian despre îndatoririle unui monarh şi Synesios din Cyrene cu discursul adresat împăratului Arcadie, *Despre Împărăţie*. În secolele următoare, în tradiţia amintită, numeroşi autori bizantini vor cultiva acest tip de literatură de sfătuire sau de povăţuire: Vasile I Macedoneanul (867-886), autorul unei importante pareneze bizantine, Katakalon Kekaumenos (sec. al XI-lea), autorul unei culegeri de sfaturi şi povestiri adresate urmaşilor săi, incluzând o parte intitulată *Sfaturi către împărat* , Teofilact, arhiepiscopul Ohridei (1090-1108) care, în timp ce era tutore al lui Constantin Dukas, fiul împăratului Mihail al VII-lea Dukas, scrie tratatul "Educaţia prinţilor" (*Paideia basilike*) , Nichifor Blemmydes (1197-1272), reprezentant al umanismului niceean de după căderea Constantinopolului sub latini, autorul unei lucrări cuprinzând sfaturi adresate viitorului împărat Teodor al II-lea Laskaris, Toma Magistrul (cca 1270-1325) care adresează o culegere de poveţe lui Constantin Paleologul, discipolul său, şi Împăratul Manuel al II-lea Paleologul (1391-1425), autorul unei îndrumar împărătesc, *Βασιλέως ἀρετή*, adresat fiului său, viitorulului împărat Ioan al VIII-lea Paleologul.

(Kekaumenos 1997: 99). Cele patru virtuţi enumerate mai sus îi dau ocazia autorului să expună momente şi evenimente din istoria Bizanţului şi din viaţa unor împăraţi bizantini. Modul analitic şi aplicativ de tratare a situaţiilor menţionate în text face ca autorul bizantin să iasă din sfera abstracţiilor retorice specifice literaturii parenetice bizantine şi conferă scrierii acestuia o notă aparte.

Un aspect însemnat abordat de Kekaumenos în pareneza sa priveşte sacralitatea cârmuirii, o idee fundamentală în ideologia bizantină. Caracterul sacru al împăratului este subliniat cu precădere şi de nenumărate ori. El este „prea marele", „prea piosul întru Hristos", „prea blândul", „biruitorul", „marele basileu", „regele regilor". O imagine predilectă pe care Kekaumenos nu uită să o menţioneze se referă la împăratul văzut ca mijlocitor între Dumnezeu şi oameni. Împăratul obţine puterea direct de la Dumnezeu căci „prin harul Său te-a făcut pe tine, după cum se spune, Dumnezeu pământean" (Kekaumenos 1997: 94). iar datoria lui este aceea de a menţine ordinea prin cultivarea dreptăţii: „dreptatea să fie în inima ta". Poporul alege împăratul, însă prin această alegere se manifestă voinţa lui Dumnezeu, iar autoritatea bisericească o recunoaşte. În completarea acestei imagini, autorul aminteşte despre un alt principiu: legile divine sunt mai presus de legile pământeşti, puterea împăratului este limitată de legile religioase: „...împăratul, ca om se supune legilor divine" (Kekaumenos 1997: 94). Creştinii sunt tovarăşi de robie cu împăratul şi toţi laolaltă sunt slujitori ai lui Dumnezeu. Motivul enunţat apare la Kekaumenos astfel: „toţi oamenii sunt fiii unui singur om, ai lui Adam: şi cei care sunt regi şi arhonţi, şi cei care cerşesc pâinea" (Kekaumenos 1997: 98).

Dreptul de a elabora legi, obligatorii pentru toţi supuşii a fost recunoscut oficial în tot timpul istoriei Bizanţului. Kekaumenos scrie: „Împăratul nu se supune legii, el este legea." (Kekaumenos 1997: 94). Kekaumenos îndeamnă: „fii nepărtinor faţă de toţi" (Kekaumenos 1997: 94), în fragmentul menţionat fiind aflat un motiv întâlnit adesea şi la alţi scriitori, fie din aceeaşi perioadă, fie de mai târziu, motiv care se regăseşte în Antichitate: nepărtinirea celui care domneşte, „tată al tuturor supuşilor", îndurător în egală măsură, atât faţă de cei mici, cât şi faţă de cei mari.

Săvârşirea faptelor după dreptate reprezintă o idee constantă pe care autorul o enunţă sub forma a numeroase îndemnuri adresate împăratului, sfaturi de orientare politică, militară şi juridică. „De aceea, faptele şi acţiunile tale să fie pline de înţelepciune, iar dreptatea să fie în inima ta." (Kekaumenos 1997: 94). Ca dovadă a celor spuse mai sus, următorul îndemn de natură juridică este concludent: delatorii formau încă din cele mai vechi timpuri o reală categorie, fiind cunoscut faptul că, în schimbul informaţiilor date obţineau avantaje şi interese diverse; aceste informaţii erau adesea false şi capabile să provoace pieirea cuiva. Din această pricină, arată autorul, şi pentru a se dovedi apărătorul dreptăţii, împăratul trebuie să verifice acuzele aduse cuiva: „cercetează dovada ambelor părţi, pe denunţătorul mincinos alungă-l fără recompensă, iar pe cel care spune adevărul, răsplăteşte-l" (Kekaumenos 1997: 95).

În tradiţia unei veritabile literaturi de sfătuire, Kekaumenos îl îndeamnă pe împărat să fie nepărtinitor:

> „Priveşte-i cu aceiaşi ochi pe toţi şi făptuieşte la fel, şi faţă de cei cu rang înalt, şi faţă de ceilalţi; să nu faci rău unora, fără motiv, dar nici să nu-i copleşeşti cu binefaceri pe alţii, împotriva oricărei legi drepte, ci să fii nepărtinitor faţă de toţi. Cel care a greşit să primească, după măsură pentru greşelile sale, iar dacă tu îl compătimeşti şi îi ierţi greşeala, aceasta este o faptă divină şi împărătească. Astfel, să nu-l mâhneşti pe cel care n-a greşit faţă de tine, mai mult, fă-i bine, dacă vrei. Căci, cel care n-a greşit este mai bun în comparaţie cu cel care a greşit faţă de tine. Dacă îi faci bine celui care a greşit e ca şi cum i-ai face bine celui rău şi i-ai face rău celui bun." (Kekaumenos 1997: 94-95)

Dar Kekaumenos nu rămâne fixat doar în tiparul discursului formal: îndemnul adresat împăratului de a acorda titlurile sau demnităţile după dreptate îi permite autorului expunerea unei

adevărate argumentaţii în susţinerea ideii că titlurile înalte trebuie acordate doar romeilor, nu şi străinilor, chiar dacă aceştia sunt de înalt rang, şi în nici un caz „mimilor" şi „politicienilor"[1], faţă de care pare a avea o vădită aversiune:

> „Dacă vrei să faci bine mimului şi celor care sunt numiţi «politicieni», fă-o printr-o sumă mică de bani, dar nu prin demnităţi. Căci demnitatea, conform denumirii sale semnifică ceva demn. Dacă, în să cinsteşti cu titlul de protospătar pe un comediant sau pe un om nevrednic ca pe oşteanul gata să-şi verse sângele pentru tine, tot astfel, dacă vei cinsti pe notarul tău sârguincios sau pe omul tău de taină ca pe un patrician, acest titlu ajunge considerat un nimic." (Kekaumenos 1997: 95)

Este posibil ca, luând atitudine hotărâtă împotriva acordării titlurilor mimilor şi politicienilor, Kekaumenos să aibă în vedere, nu sensul propriu al cuvântului *mim*, ci pe acela de 'petrecăreţ'.

Cu privire la acordarea titlurilor străinilor, autorul aduce următoarele exemple: îi menţionează pe împăraţii care nu au acordat titluri înalte străinilor, mai precis pe Constantin Porfirogenetul, pe Romanos Arghiropol, împăraţi care „nu au înălţat pe un franc[2] sau pe un varang[3] la titlul de patrician", întrucât „romeii primeau titlurile mari şi dregătoriile, şi astfel Imperiul era înfloritor" (Kekaumenos 1997: 96).

> „Stăpâne, să nu cinsteşti străinii cu titluri înalte, căci, dacă vor sluji pentru îmbrăcăminte şi pâine, să fii mulţumit, îşi vor sluji cu credinţă şi cu tot sufletul, privind la mâinile tale pentru a primi câteva monede şi pâine. Dar, dacă cinsteşti pe un străin cu un titlu mai înalt decât cel de spătar[4]-candidat, de atunci el devine dispreţuitor şi nu te mai slujeşte cu dreptate." (Kekaumenos 1997: 96)

Pentru argumentarea aceleiaşi idei, autorul afirmă că dând titluri străinilor „te denigrezi pe tine însuţi şi pe arhonţii tăi romei", prezentând ca exemplu chiar istoria străbunului său, Niculiţă: „Am să povestesc ceva Înălţimii voastre, ca pildă: străbunicul meu, Niculiţă, care mult s-a ostenit pentru Imperiul Roman a ajuns primul duce[5] al Eladei, fiind astfel răsplătit de către autocratori pentru credinţă." (Kekaumenos 1997: 96). Acesta a primit titlul de duce al Eladei şi titlul de *domestikos*[6] al străjerilor Eladei, titlu primit print-un hrisov pecetluit, document dat de împărat, semnat cu cerneală roşie de mâna împăratului şi legat cu sigiliul de aur ce avea înfăţişarea monarhului. Ceea ce se dăruia prin *hrisov* se considera inalienabil. Însă, titlul îi este retras străbunului Niculiţă de către împăratul Vasile care i-l dă lui Petru, peronaj rămas neidentificat. Autorul subliniază încă o dată că titlul de *domesticos* al *excuviţilor*[7] sau al străjerilor este inferior titlului de strateg, menţionând că împăratul, nedorind „să umilească pe romei" nu l-a numit pe Petru, strateg, ci i-a dat acestuia comanda străjerilor.

Pentru a întări ideea acordării titlurilor înalte doar *romeilor*, Kekaumenos aduce drept pildă istoria lui Senaherim[8], „nepotul vechilor împăraţi", pe care Vasile Porfirogenetul l-a onorat „cu titlul de magistru[9] şi nimic mai mult.".

Atribuirea titlului de *manglavit*[1] lui Harald[2], fiul împăratului Varangiei[3] se înscrie ca argument în susţinerea aceleiaşi idei politice a Imperiului, care considera justă neacordarea

---

[1] Nu se ştie la cine se referă Kekaumenos.

[2] Kekaumenos numeşte generic neamurile de origine germanică.

[3] Autorul numeste neamurile din ţinuturile scandinave.

[4] Titlu bizantin: spătarii îndeplineau cele mai diverse servicii.

[5] În veacul al X-lea, acest titlul era inferior celui de strateg.

[6] Comandant militar, fie al detaşamentului de gardă, fie al forţelor militare din Asia, fie al întregii forţe militare imperiale.

[7] Oşteni din serviciul permanent de gardă, străjeri.

[8] Conducătorul ţinutului armean spre nord-est de lacul Ban până la râul Araska.

[9] Dregătorie înaltă care, cu timpul a ajuns să fie doar un titlu onorific.

titlurilor importante străinilor pentru a nu-i umili pe romei. Aşadar, titlul amintit era acordat oştenilor care făceau parte din detaşamentul gărzii de corp şi din straja împăratului, titlu apreciat de Kekaumenos ca inferior:

> „Am fost şi eu atunci, luptând pentru împărat, după puterile mele. Când am ajuns la Mosinopol, răsplătindu-l pe Harald pentru că a luat parte la luptă, împăratul l-a cinstit cu titlul de spătar-candidat… Astfel, Harald n-a cârtit din pricină că a fost cinstit cu titlul de manglavit[4] sau de spătar-candidat, ci mai mult, în timpul domniei lui a păstrat credinţă şi prietenie faţă de romei." (Kekaumenos 1997: 97)

Kekaumenos nu se sfieşte să relateze despre preferinţa pe care împăraţii o vădeau adesea faţă de străini, ca despre o manifestare care trezea indignarea oştenilor. O astfel de politică era dusă pe timpul lui Mihail al V-lea[5] şi pe timpul lui Constantin al IX-lea Monomahul[6] care împărţea titluri şi demnităţi înalte chiar şi hanilor de hoarde pecenege. Kekaumenos, ştiind că rezervele pentru armata mercenară sunt inepuizabile îi sfătuieşte pe împăraţi să plătească mercenarilor strictul necesar, să nu le ofere nicidecum funcţii înalte, întrucât scopul mercenarilor era câştigul şi prada şi, în nici un caz, securitatea unui stat străin lor. „Dacă dai titluri străinilor, te umileşti pe tine şi pe arhonţii tăi romei" (Kekaumenos 1997: 95), spune Kekaumenos, exprimând în acest fel întreaga dezaprobare a aristocraţiei militare faţă de politica birocraţiei civile, favorabilă străinilor. Autorul socoteşte că motivul principal al fostei înfloriri a Imperiului constă în faptul că, odinioară numai romeii ocupau posturi înalte.

Cele mai multe virtuţi semnalate de către Kekaumenos fac parte din rezervorul comun de trăsături imperiale folosite de scriitorii de gen cu diverse ocazii. Din acest set de virtuţi standard, câteva au primit din partea lui Kekaumenos o mai mare atenţie. Virtutea împăratului este mila şi datoria lui este înfăptuirea binelui, binefacerea. Aceste idei constituie teme clasice morale, teme care primesc accente personale în operele de orientare parenetică ale fiecărui autor, în parte. În *Sfaturi către împărat*, tema săvârşirii binefacerilor este prezentă sub forma îndemnului la împlinirea acestora: „să fii părinte pentru toţi" (Kekaumenos 1997: 97).

Pentru a fi desăvârşit, subliniază Kekaumenos, împăratul trebuie să cugete şi să primească sfatul altora, să ia aminte la orice chestiune care i se aduce la cunoştinţă, să nu acţioneze fără a asculta părerea şi sfatul altuia, căci „Împăratul este un model şi un exemplu pentru toţi, toţi privesc spre el şi imită modul lui de viaţă" (Kekaumenos 1997: 99).

Între virtuţile pe care împăratul trebuie să le urmărească se înscrie şi mărinimia, o altă virtute din rezervorul comun de trăsături imperiale. Însă Kekaumenos se foloseşte de acest „prilej" pentru a expune o veritabilă strategie necesară împăratului în raport cu oastea sa: „Să porţi de grijă oştenilor...Fii mărinimos cu ei şi nu va exista uneltire din partea lor". (Kekaumenos 1997: 95). Kekaumenos are în vedere în primul rând relaţia împăratului cu oştenii care înconjoară tronul imperial, adică cu garda de corp a împăratului, aceasta fiind în mare parte alcătuită din varangi, dar şi armeni, pecenegi, arabi. Autorul insistă asupra necesităţii ca împăratul să aibă în vedere aprovizionarea regulată, aprovizionare ce consta în: alimente, îmbrăcăminte, dotare militară, furaje: „Nici oştenii străini din jurul tronului imperial, nici romeii care fac de strajă să nu fie lipsiţi de ceva, ci să primească regulat proviziile lor, câte una în fiecare lună, iar furajele să le primească fiecare în parte." (Kekaumenos 1997: 95).

O atenţie dosebită trebuie acordată următoarei fraze: „Dacă nu există oaste, nici statul nu rezistă" (Kekaumenos: 100), un adevăr pe care evenimentele istorice l-au confirmat adesea. Grija

---

[1] Titlu acordat militarilor care făceau parte din detaşamentul gărzii de corp şi al strajei militare.
[2] Harald cel Curajos, prinţ al ţinutului norvegian (1015-1066).
[3] Denumire a ţinuturilor scandinave în izvoarele bizantine.
[4] Titlu acordat militarilor care făceau parte din detaşamentul gărzii de corp.
[5] Mihai al V-lea Kalafates (1015-1042).
[6] Constantin al IX-lea Monomahul (1042-1055).

împăratului pentru armată şi pentru flotă contribuie la consolidarea puterii imperiale şi la menţinerea păcii, căci „armata este gloria împăratului şi puterea palatului", iar „flota este slava Imperiului". (Kekaumenos 1997: 100). Preocuparea faţă de acestea constă înrtr-o bună alegere a arhonţilor flotei, la întreţinerea acesteia şi a armatei, la pedepsirea celor vinovaţi de „trândăvie, lene şi moliciune" prin bătaie, tunsul părului şi amenzi băneşti. Printr-o astfel de grijă se asigură înlăturarea primejdiei şi deplina siguranţă; prin prevedere, echipând din timp armata cu cele necesare[1], se înlătură pericolul.

Pe lângă virtuţile imperiale pe care autorul le menţionează în îndemnurile adresate împăraţilor, lipsurile acestora reies din exemplele pe care le aminteşte. Prin această modalitate lucrarea lui Kekaumenos se deosebeşte de lucrările genului parenetic din Bizanţ, autorul dezvăluind slăbiciunile organizării sistemului imperial din această perioadă prin relatarea unor exemple concrete.

Autorul vorbeşte despre incompetenţa judecătorilor, despre ridicarea mimilor la rang de funcţionari ai statului, despre reducerea soldelor, despre încredinţarea demnităţilor înalte străinilor, despre înarmarea proastă a flotei de război şi incompetenţa comandanţilor săi:

> „Dacă arhonţii flotei sunt lacomi şi primitori de daruri, ascultă ce vor face: în primul rând, au să permită ca expediţiile să fie scutite de bir, luând din acesta bani, nu atâţia câţi pretindeau că dau pentru întreţinerea flotei, ci în dublă cantitate şi, astfel helandionul[2] devine ineficient. Dacă, zburând în văzduh vulturul şi-ar pierde aripa, iar calea spre pământ nu i-ar fi uşoară, tot astfel marile corăbii, dacă vâslele ar lipsi, nu ar naviga bine. Pe lângă asta, primind daruri de la oşteni, arhonţii flotei mai fac ceva: permit acestora să fie neînarmaţi şi, din această pricină, confruntându-se cu duşmanii, aceştia o iau la fugă îndărăt. Dar ce spun eu «confruntându-se»? Ei aleargă, fără să ajungă în faţa duşmanilor, iar ruşinea este a romeilor." (Kekaumenos 1997: 100).

Incompetenţa judecătorilor este menţionată de către autor printre neajunsurile şi slăbiciunile administraţiei din vremea sa, fapt amintit prin propria mărturie a autorului: „am văzut multe de acest fel: judecători vrednici de râs, dar care prosperă, şi pe alţii, foarte înţelepţi şi buni care sunt dispreţuiţi de împăraţi". (Kekaumenos 1997: 95).

Reprobator vorbeşte autorul şi despre politica pe care împăraţii o purtau în acea vreme: creşterea vechilor impozite şi introducerea altora noi, lucru care provoca în rândul populaţiei, revolte, tulburări şi răscoale:

> „Ţinuturile de sub stăpânirea ta să nu aibă parte de măriri zilnice de impozit, născociri ciudate şi nemaivăzute, şi atunci nu se vor separa de tine, ci te vor sluji din tot sufletul, când îşi dau în visterie, după puterea lor, birul anual. Nu împovăra ţinuturile străinilor care îşi sunt supuse." (Kekaumenos 1997: 98).

Despre urmările acestei politici periculoase, Kekaumenos notează de două ori: cu ocazia relatării despre răscoalele din Iberia şi Tessalia. Astfel, autorul conchide: „Şi ce privelişte vedem noi acum ? - o impunere mai mare de impozit..." (Kekaumenos 1997: 98).

Deşi aparţine literaturii parenetice, un gen tributar unor stricte convenţii retorice, lucrarea lui Kekaumenos, *Sfaturile către împărat*, devine credibilă prin informaţiile oferite de autor, privitoare la evenimentele social-politice din perioada traversată de el însuşi.

[1] Maşini de război, triboli etc.
[2] Corabie rapidă de război.

Referințe bibliografice:

BECK, Hans-Georg 2012: *Istoria Bisericii Ortodoxe în Imperiul Bizantin*, traducere Vasile Adrian Carabă, București, Nemira.

BREHIER, Louis 1970: *La civilisation byzantine,* Paris, A. Michel.

IORGA, Nicolae 1974: *Istoria vieţii bizantine,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română.

KEKAUMENOS, Katakalon 1997: *Sfaturi către împărat*, introducere, traducere şi note de Gabriela Bistriceanu în *Altarul Banatului*, Revista Arhiepiscopiei Timişoarei, Episcopiei Aradului şi Episcopiei Caransebeşului, Anul VIII (XLVII), serie nouă, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1997, 92-101.

KRUMBACHER, Karl 2001:*The History of Byzantine Literature: from Justinian to the end of the Eastern Roman Empire (527-1453)* (2nd ed. Munich: Beck, 1897) Introductory sections translated by David Jenkins and David Bachrach Copyright: University of Notre Dame.

LEMERLE, Paul, 1960: *Prolégomčnes ŕ e édition critique et commentée des <<Conseils et Récits>> de Kékaumenos*, Bruxelles, Palais des Académies.

LITAVRIN, G.G. 1972: Sowety i Rasskasy Kekawmena, Moskau.

MARSHALL, F. H. 1948: "Byzantine literature" în *Bizantium, An Introduction to East Roman Civilization*, Edited by Norman H. Baynes and H. St. L. B. Moss, Oxford at the Clarendon Press.

MULLINS, Terenece Y. 1980: „Topos as a New Testament Form" în *Journal of Biblical Literature* 99, 541-547.

RAPP, Claudia 2009: "Charity and Piety as Episcopal and Imperial Virtues in Late Antiquity", 75-87 în *Charity an Giving in Monotheistic Religions*, Edited by Miriam Frenkel and Yacoov Lev, Copyright by Walter de Gruyter.

RUNCIMAN, Steven 2012: *Teocraţia bizantină*, traducere Vasile Adrian Carabă, Bucureşti, Nemira.

TANAŞOCA, Nicolae-Şerban 2009: *Creaţie şi tradiţie literară bizantină*, Studii şi texte, Bucureşti, Editura Unarte.

Idem 1971: *Literatura Bizanţului*: Studii. Antologie, traduceri şi prezentare de N.-Ş. Tanaşoca, Bucureşti, Ed. Univers.

TATAKIS, Basil 2003: *Byzantine Philosophy*, Originally published as *La philosophie byzantine*, by Basil Tatakis, Presses Universitaires de France, 1949 Copyright 1949 by Presses Universitaires de France, English translation and new material copyright by Hackett Publishing Company, Inc.

TENACE, Michelina 2005: *Creştinismul bizantin*, traducere Al. Cistelecan, Chişinău, Cartier.

WARE, Timothy 1997: *Istoria Bisericii Ortodoxe*, traducere Alexandra Petrea, București, Aldo Press.

WASSILIEWSKY, B., .JERNSTEDT, V. 1896: *Cecaumeni Strategicon et incerti scriptoris De officiis regiis libellus ediderunt*, în Zapiski istor.-filol. Fakulteta imper. St. Peterburgskago Universiteta, Cast. XXXVIII.

SURSE LITERARE LATINE – MODEL ŞI PRETEXT ÎN OPERELE LUI MOZART

Lucian ONIŢA
(Universitatea de Vest din Timişoara)
lucian.onita@yahoo.com

Latin Literary Sources – Model and Pretext in Mozart's Operas
In this study we pursue Wolfgang Amadeus Mozart's interests for classical antiquity, in a specific vision of the eighteenth century with its inherent distortions. A research of Mozart's opera repertoire highlights a number of titles that refer directly to Roman antiquity and several types of Roman leaders, reflecting, moreover, Mozart's interest for these leaders. Six of Mozart's representative works are connected to Latin, pagan Ancient Rome and Roman mythology. The spirituality of XVIIth and XVIIIth centuries European history and Roman mythology had a significant role in these works. The present study is structured in several parts, not necessarily distinct. The first part focuses on descriptive and critical bibliography, classical and modern, emphsising the transition period from mythical Rome to the founding Rome. This is followed by the Republican period and ends with the great Imperial period, which reminds Mozart of the period that he lives under the reign of Joseph II. The paper follows ancient classical sources (Ovid, Titus Livius, Cicero, Tacitus) and is focused primarily on the sources of inspiration for the librettos of six of Mozart's works, which fit the requirements of our research: *Apollo et Hyacinthus, Mitridate Re di Ponto, Ascanio in Alba, Il sogno di Scipione, Lucio Silla* and *La Clemenza di Tito*.

Keywords: *Mozart, opera, antiquity, Rome, history, mythology*

Introducere

În studiul de faţă vom urmări interesul lui Wolfgang Amadeus Mozart pentru antichitatea clasică, desigur într-o viziune specifică secolului al XVIII-lea, cu deformările inerente. O cercetare a repertoriului de operă mozartian pune în evidenţă câteva titluri care trimit direct la antichitatea romană, la câteva tipologii de conducători romani, ceea ce reflectă, de altfel, interesul lui Mozart pentru conducători. Un număr de şase opere dintre cele reprezentative din creaţia lui Wolfgang Amadeus Mozart au multiple contingenţe cu limba latină, istoria Romei antice păgâne sau cu mitologia romană, în spiritualitatea europeană a secolelor XVII-XVIII istoria şi mitologia romană având un rol semnificativ.

Lucrarea urmăreşte sursele antice clasice: Ovidius, Titus Livius, Cicero, Tacitus, aceste surse fiind trecute prin bibliografia critică modernă. Ca atare, cercetarea în esenţă se axează tocmai pe sursele de inspiraţie ale libretelor operelor lui Mozart. Operele vizate sunt: *Apollo et Hyacinthus, Mitridate Re di Ponto, Ascanio in Alba, Il sogno di Scipione, Lucio Silla* şi *La Clemenza di Tito*.

Cu toate că incendiul galic a distrus multe dintre manuscrise, există materiale din secolul al VI-lea a.Chr., surse literare care transmit tradiţia. „Aceasta a fost culeasă mai ales de către Cicero (106-43 î.Chr.), Vergiliu (71-19 î.Chr.), Titus Livius şi Dionisie din Halicarnas, care scriu la începutul erei noastre, sub Augustus, foarte departe deci de evenimente şi gata să înfrumuseţeze realităţile, pentru a servi cauza naţiunii romane." (Glay, Bohec, Voisin 2006: 11).

Aceste descoperiri nu fac decât să întregească golurile lăsate de lipsa informaţiilor din anumite perioade ale istoriei romane, să fie confruntate cu tradiţia şi cu faptele relatate de anumite surse literare. „Vestigiile arheologice aduc şi învăţăminte preţioase în legătură cu istoria populării Italiei. În Latium, materialele provenind din necropolele satelor latine descoperite pe

coastele munților Albani (Colli Albani) scot la iveală o civilizație a Latiumului care interesează mediul înconjurător al viitoarei Rome." (Glay, Bohec, Voisin 2006: 12).

Libret și libretist

Spectacolul de operă este unul dintre cele mai complexe, el punând împreună muzicieni instrumentiști, vocali, soliști, artiști balerini și soliști balerini, totul într-un spectacol de muzică, poezie, sunet și lumină. Textul literar al spectacolului poartă numele de libret, care vine din cuvântul italian *libretto*, diminutivul de la *libro*, însemnând carte mică. Unii compozitori, precum Richard Wagner, au scris singuri libretele la opere, dar Wolfgang Amadeus Mozart a avut anumiți libretiști cu care a colaborat în mod constant. Unul dintre aceștia a fost Metastasio, pe numele său real Pietro Antonio Domenico Trapassi, cunoscut poet și libretist ale acelor vremuri, precum și pe Lorenzo Da Ponte, un alt mare libretist care a colaborat în mod constant cu Mozart.

În timpul lui Mozart, procedeul tehnic prin care lua naștere o operă se baza pe plierea unei creații muzicale noi pe un libret preexistent. „Compozitorul era de obicei contactat de către un aristocrat ce avea legături cu teatrul unde urma să aibă loc premiera și angajat pentru a pune muzica pe o *scrittura*. *Scrittura* reda natura subiectului și consta de obicei într-un libret complet care, în majoritatea cazurilor, fusese deja folosit în muzica unui alt compozitor. Apoi compozitorul își începea lucrul la recitative, care formau scheletul, sau, cum am spune astăzi, scenariul operei. Aceasta trebuia predată producătorului teatrului până la o dată prestabilită. Apoi erau angajați cântăreții care aveau cereri pentru arii și duete (o operă seria rareori includea ansambluri mai mari)." [tr.n.] (Batta 2005: 348). Compozitorii talentați puteau cu ușurință să satisfacă cererile cântăreților, iar Mozart excela și în această privință.

La începuturile operei, libretele erau scrise în versuri, acest lucru întâmplându-se în jurul anului 1600. Abia mai târziu, în secolul al XIX-lea, s-a trecut la libretele scrise în proză, fără a se mai folosi vorbirea în versuri. Limba în care se cânta opera în Europa era cu preponderență italiana, excepție făcând opera franceză și lucrările anumitor compozitori care au schimbat aceasta regulă, Mozart aflându-se printre aceștia, cu operele sale în limba latină (*Apollo et Hyacinthus*) și în limba germană (*Bastien und Bastiene, Die Entführung aus dem Serail* și *Die Zauberflöte*). Odată cu apariția școlilor naționale, a avut loc o diversificare a limbilor în care au fost scrise libretele operelor.

Opera *Apollo et Hyacinthus*. Ovidius Publius Naso – *Metamorphoses*

Rufinus Widl este cel care scrie libretul primei operei a lui Mozart, *Apollo et Hyacinthus* (Mozart, *Apollo et Hyacinthus*, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke). Chiar dacă nu are un subiect istoric roman, este singura operă a lui Mozart, exceptând piesele religioase, care este scrisă în limba latină. El îl are ca sursă pe Ovidius Publius Naso, cu cartea *Metamorfoze.* Această lucrare a fost tipărită pentru prima dată în anul 1484 într-o ediție ilustrată pe tăbliță de lemn în limba franceză, avându-l ca editor pe Colard Mansion din Bruges. În anul 1563 cartea lui Ovidius apare în limba germană, fiind publicată de consorțiul George Corvinus Sigmund Feyerabend, care controla la acea oră editurile din Frankfurt. Cartea a fost tipărită într-o ediție bilingvă, latină-germană, folosindu-se caractere diferențiate la tipărit, caractere romane și caractere gotice.

În *Metamorfoze* Ovidius preia și dezvoltă cu măiestrie o serie de legende grecești, câteva legende latine, cărora le aduce anumite variațiuni, și unele dintre legendele orientale și etrusce. În partea introductivă înfățișează haosul, creația și decăderea morală care îi urmează. O interesantă prezentare este cea a potopului, într-o manieră foarte apropiată de cea din vechile scrieri ebraice, fapt ce dă naștere ipotezei conform căreia Ovidiu a avut tangență și cu cultura ebraică. Scrierea acestor legende are o formă ciclică; ele sunt legate între ele în cele mai

ingenioase moduri, asemenea unei rețele, totul fiind ca o povestire care este continuată în mod maiestuos de către poet. „În legendele *Metamorphoses* se găsește o varietate nesfârșită de întâmplări și caractere, de la bună dispoziție la mormânt, de la amuzament la patetism, de la lucruri familiare la fantezie, de la simplitate la sublim, de la uman la divin, prin care poetul, cu o varietate de stil modelată pe fiecare personaj și o pasiune în toată exuberanța de gândire și modul de exprimare, își dezvăluie slava geniului său nemuritor." [tr.n.] (Covington, Brooks 1860: 9).

Unora dintre personajele lui Ovidius le-a fost schimbat numele în libretul lui Widl; astfel, Febus devine Zephyrus, însă Apolo și Hyacinthus rămân conform originalului lucrării *Metamorfoze*. În libret apar și personaje noi: Melia, sora lui Hyacinthus și tatăl celor doi regele – Oebalus, toate acestea aducând culoare și dinamism acțiunii operei.

Libretul operei *Mitridate Re di Ponto.* Vittorio Amedeo Cigna Santi

Libretistul operei *Mitridate Re di Ponto* (MOZART, *Mitridate Re di Ponto*, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke), Vittorio Amedeo Cigna Santi, a adaptat lucrarea dramaturgului francez Jean-Baptiste Racine. Acesta se naște la data de 22 decembrie 1639, fiind unul din marii scriitori francezi din secolul al XVII-lea, alături de Molière și de Corneille. Racine a rămas orfan la vârsta de patru ani, mama sa murind în anul 1641 şi tatăl la doar doi ani după aceia. A fost crescut de bunica sa, Marie des Moulins, cu care acesta a locuit la mănăstirea Port-Royal. Aici a dobândit o educaţie aleasă la şcoală elementară Port Royal, instituţie religioasă de prestigiu, unde mai multe personalităţi s-au numărat printre elevii acestei şcoli, inclusiv Blaise Pascal. Racine va studia literatura clasică, istoria, precum şi legendele mitologiei romane şi greceşti, care vor influenţa lucrările sale viitoare.

Toată lumea se aştepta ca Racine să studieze dreptul la College d'Harcourt, în Paris, dar el se adâncea tot mai mult în viaţa artistică, literară. După câteva încercări poetice, elogiate de către criticul de artă Nicolas Boileau, care mai târziu avea să-i devină prieten, pleacă la Paris şi începe să scrie piese de teatru. Prima sa piesă de teatru a fost *Amasie*, care însă nu a văzut niciodată scena. Este urmată în 1664 de tragedia *La Thebaïde au les fréres ennemis*, care a fost pusă în scenă de trupa de teatru a palatului regal Molière, la Paris.

După numai un an, compania Molière îi va pune în scenă şi cea de-a doua piesă, *Alexandre le Grand*, aceasta fiind de asemenea foarte apreciată de spectatori. Racine, dorind un și mai mare succes al pieselor sale, negociază în secret cu compania de teatru rivală, Hotel de Bourgogne, care avea o reputație mai bună în ceea ce privește interpretarea tragediilor. Jean Racine mărește și mai mult prăpastia creată între el și compania de teatru Molière în momentul în care o cunoaște pe prim-actrița companiei, Therese du Parc, care îi devine parteneră atât pe plan artistic, cât și personal. Compania Hotel de Bourgogne va fi din acest moment singura care va pune în scenă tragediile lui Jean Racine. În piesele de teatru cu subiect istoric, *Britannicus* (1668) și *Mithridate* (1673), Racine se reîntoarce la tragedia romană.

Libretul operei *Ascanio in Alba*. Giuseppe Parini

Giuseppe Parini scrie libretul operei *Ascanio in Alba* (Mozart, *Ascanio in Alba*, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke) compusă de Mozart în anul 1771, subiectul operei fiind inspirat de *Eneida* lui Publius Vergilius Maro. Compune principala sa operă după anul 29 a.Chr. la Megara, unde este găsit de Augustus, bolnav, și este luat de acesta înapoi în Italia. Conform lui Propertius, Augustus ar fi fost acela care ar fi și comandat scrierea *Eneidei*, poem epic compus din 12 cărți, descriind călătoria lui Eneas din Troia spre Italia pentru a-și găsi un loc să fondeze un oraș. În legenda romană, când grecii au dus războiul troian împotriva oraşului Troia, prinţul troian Aeneas a navigat pe Marea Mediterană către Italia şi a fondat Lavinium. Fiul său, Iulus, a mers mai departe, fondând oraşul Alba Longa. Din familia regală a Albei Longa au venit cei doi gemeni Romulus şi Remus, care au purces la fondarea Romei în 753 a.Chr. Legenda întemeierii

Romei conferă troienilor o origine latină, de vreme ce Eneas a venit din Troia, a fondat Lavinium – un ţinut de limbă latină şi un oraş cu nume latinesc; Alba – cuvânt care a şi dispărut la alte popoare; excepţie fac românii, care sunt mai aproape – pe hartă – de cetatea în cauză asediată de greci. „Datorită acestei epopei, Vergiliu devine cel mai mare poet roman; statutul său în interiorul literaturii latine echivalează cu cel al lui Dante în literatura italiană, al lui Shakespeare în cea engleză, al lui Goethe în cultura germană şi desigur al lui Homer în literatura vechilor greci, *Eneida* nu este doar apogeul geniului epic roman, ci şi vârful întregii poezii latine." (Cizek 2003: 272).

Primele șase cărți ale *Eneidei* ne prezintă călătoria lui Aeneas din Troia spre viitorul oraș, Roma. Dacă în prima carte prezintă sosirea lui Aeneas la Cartagina după furtuna care i-a surprins pe mare i-a forțat să debarce la Cartagina, în următoarele cărți (2,3,4,5) prezintă cucerirea Troiei, aventurile pe mare, naufragiul și părăsirea Cartaginei. Începând cu carte a șasea, se prezintă momentul în care ajunge pe teritoriul Italiei, unde se va petrece și acțiunea operei *Ascanio in Alba* studiată de noi. Războaiele între Aeneas și popoarele italice sunt prezentate în cărțile 7, 8, 9 și 10, urmând ca în ultimele două cărți să vedem căsătoria lui Aeneas cu Lavinia, fiica regelui Latinus, lucru care pune capăt luptelor între latini și troieni, și duce la fondarea Romei. Personajele principale ale *Eneidei* apar fără excepție în libretul lui Giuseppe Parini, chiar și desfășurarea acțiunii fiind respectată.

Libretul operei *Il sogno di Scipione.* Pietro Antonio Domenico Trapassi

Libretul operei *Il sogno di Scipione* (MOZART, *Il sogno di Scipione*, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke) este scris de către Metastasio, care s-a inspirat din cartea lui Cicero – *De Republica*, cartea a VI-a – *Somnium Scipionis*. Una dintre cele mai importante lucrări ale lui Cicero, scrisă în anii 50-51 a.Chr., *De Republica* este scrisă sub forma unui dialog socratic în care Scipio are rolul de înțelept, rol obligatoriu în astfel de gen, dialogând cu prietenii săi. Tot acest dialog se întinde pe perioada a trei zile consecutive, fiecare dintre aceste zile fiind expusă în două cărți. Dintre interlocutorii prezentați în dialogul lui Scipio îi amintim pe Fannius, Laelius, Manilius, Mucius Scaevola, Mummius, Philus, Rutilius Rufus, Scipio Aemilianus Africanus și pe Tubero. O mare parte a cărții a șasea este rezervată, însă, pentru a prezenta un vis pe care l-a avut Scipio, *Somnium Scipionis*. „Cicero în Somnium Scipionis a îmbrățișat zice el, filosofia întreagă care se compune din trei părți: physica, morala și metaphysica, ne lăsând la o parte nici una din aceste părți." (Cicero 1919: 7).

Libretul operei *Lucio Silla.* Giovanni da Gamera

Sursele de inspirație pentru libretul operei *Lucio Silla* (MOZART, *Lucio Silla*, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke) pot fi considerate scrierile lui Plutarh, unde Silla, personalitate de seamă a Romei, este prezentat ca fiind conducător al campaniilor de cucerire duse de acesta împreună cu Marius în Africa împotriva Numidiei, Iugurtei sau împotriva lui Mitridate, regele Pontului. De asemenea, în scrierile lui Plutarh găsim prezentat și sfârșitul vieții lui Silla, înmormântarea fastuoasă de care a avut parte, chiar dacă a dat dovadă de conducere dictatorială în timpul vieții.

În libretul operei, Marius este prezentat ca dușman al lui Silla, lucru acesta regăsindu-se în scrierile lui Plutarch: „Se încing lupte de stradă, în timpul cărora Sylla zdrobește oastea lui Marius. Acum el este stăpânul orașului. Pentru întâia dată în istoria multiseculară a Romei în piețele ei ardeau focurile de tabără ale legionarilor. Marius și ceilalți conducători ai partidei popularilor își găsiră scăparea în fugă." (Plutarh 2004: 196).

Sursele literare ale libretului operei *La clemenza di Tito.*

Libretistul Caterino Mazzola scrie libretul pornind de la piesa scrisă de Metastasio – *La Clemenza di Tito.* Conform scrierilor istorice de atunci, impresarul Domenico Guardasoni scrisese un angajament la Praga în 8 iulie 1791, din care amintim: „Sunt de acord să comand scrierea libretului pe unul dintre subiectele oferite de Excelența Sa, contele castelului, și punerea sa pe note de către un maestru celebru; dar dacă se va dovedi imposibil să fac acest lucru pentru că timpul e prea scurt, mă oblig să procur o operă compusă recent pe subiectul *Tito* de Metastasio." (LANDON 2011: 126). Mazzola a acceptat colaborarea cu impresarul Guardasoni și a început revizuirea libretului și scurtarea acestuia deoarece originalul lui Metastasio era mult prea lung. Mozart declara că munca deosebită depusă de Mazzola a făcut din opera *La Clemenza di Tito* o operă adevărată. Ca și surse de inspirație pentru libret, Mazzola a folosit scrierile lui Suetonius, *Viețile celor doisprezece Cezari* și Publius Cornelius Tacitus, *Istorii*, lucrări care prezintă amănunțit viața si caracterul iubitului împărat Titus.

Mazzola păstrează personajele libretului scris de Metastasio, adaptând doar din recitative, pentru a mai scurta din durata operei. Titus apare, înainte de a ajunge împărat, ca fiind un bun sfătuitor, un împăciuitor; observăm aceasta din discuția cu tatăl său: „să nu dea crezare cu ușurință celor care-l incriminează pe Domițian, să nu se lase influențat și să se comporte cu indulgență față de el." (Tacitus 2002: p. 205).

Subiectul operei mozartiene, în care un împărat îi iartă pe cei care vor să-l asasineze, manifestându-și astfel dovada de bunătate face trimitere clară spre caracterul lui Iosif al II-lea. Această declarație a lui Titus se regăsește în aria acestuia din opera *La clemenza di Tito,* arie care dă și numele operei.

Concluzii

Operele prezentate demonstrează că Mozart este un mare gânditor al epocii sale și nu doar un strălucit compozitor. Marile probleme ce vizau conducerea trimit înapoi la Roma antică prin tradiția occidentală europeană. Personajele fiecărei opere suferă o adaptare a personajelor antice, acestea fiind transpuse în secolul al XVII-lea de către mai mulți libretiști colaboratori ai lui Mozart. În timpul secolelor XVII-XVIII se foloseau deseori de modelul tragediei grecești și de teoria lui Aristotel, în primul rând pentru a da naștere genului dramatic pe care noi îl numim operă, iar în al doilea rând, în efortul de a folosi această teorie pentru a curăța acest gen de ceea ce era perceput ca fiind un exces de libertate pe care și-l permitea.

În ciuda acestor argumente teoretice, influențele Romei clasice erau atât de puternic ancorate în concepția libretiștilor europeni, încât experiența latinilor a constituit o prioritate. Subiectele de inspirație romană, structura dramatică, modelul de gândire filosofică și cadrul desfășurării acțiunii (cel imperial) dădeau naștere unor piese de teatru care, în esență, erau mai degrabă de sorginte romană decât greacă. Ba mai mult, chiar de la începuturile umanismului renascentist, educația în școli era canalizată asupra studierii clasicilor latini și romani. Climatul politic era autocrat și aristocrat, condus de patronaj, după un model imperial, reflectând valorile și practicile Romei mult mai mult decât pe cele ateniene clasice.

Referințe bibliografice:

BATTA, András 2005: *Opera. Composers, Works, Performances*, Köln, Tandem Verlag.
CICERO 1919: *Visul lui Scipione*, traducere Ștefan C. Ioan, Fălticeni, Editura Casa Școalelor.
CIZEK, Eugen 2003: *Istoria Literaturii Latine* vol. I, București, Editura Corint.
COLEMAN, Julie, *Special Collection Department Library*, septembrie 1999, University of Glasgow.

COVINGTON, Nathan, BROOKS, A. M. 1860: The *Metamorphoses of Publius Ovidius Naso Elucidated by An Analysis and Explanation of the fables*, New York, Editura A.S. Barnes & Burr.
*** 1988: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, Instituto dell'Encyclopedia Italiana.
GLAY, Marcel, Le BOHEC, Yann, Le, VOISIN, Jean-Louis 2006: *Istorie Romană*, traducere Elena Dan, Bucureşti, Editura Historia.
KETTERER, Robert C. 2003: *Why early opera is Roman and not Greek*, in *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press.
LANDON, Robbins, H.C. 2011: *1791 Ultimul an al lui Mozart*, traducere Doina Lică, Bucureşti, Editura Humanitas.
MOZART, W. A. 1879: *Apollo et Hyacinthus*, *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie 5- Opern, Leipzig, Ed, Breitkopf & Härtel.
MOZART, W. A. 1881: *Mtridate Re di Ponto - Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie 5- Opern, Leipzig, Editura Breitkopf & Härtel.
MOZART, W. A. 1910: *Ascanio in Alba - Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie 5- Opern, Leipzig, Editura Breitkopf & Härtel.
MOZART, W.A. 1910: *Il sogno di Scipione-Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie 5, Opern, Leipzig, Editura Breitkopf & Härtel.
MOZART, W.A. 1881: *Lucio Silla-Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie 5 Opern, Leipzig, Editura Breitkopf & Härtel.
MOZART, W.A. 1882: *La clemenza di Tito-Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie 5 Opern, Leipzig, Editura Breitkopf & Härtel.
OVIDIU 2001: *Opere*, Chișinău, Editura Gunivas.
PLUTARH 2004: *Oameni iluștri ai Romei antice*, traducere Victor Pânzaru, Chișinău, Editura Cartier.
TACITUS 2002: *Istorii*, traducere Gheorghe Ceaușescu, București, Editura Paideia.
VERGILIU 1997: *Opere. Eneida*, traducere Nicolae Ionel, Iași, Editura Institutul European.

G. IVĂNESCU, *PROBLEMELE CAPITALE ALE VECHII ROMÂNE LITERARE*, IAȘI. EDIȚIA A II-A REVĂZUTĂ. ÎNGRIJIREA TEXTULUI, BIBLIOGRAFIE, INDICI ȘI NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI DE E. MUNTEANU ȘI LUCIA-GABRIELA MUNTEANU, *POSTFAȚĂ* DE E. MUNTEANU, IAȘI, EDITURA UNIVERSITĂȚII „AL. I. CUZA", 2012, 436 P.

Reeditarea *Problemelor capitale ale vechii române literare*, la 65 de ani de la apariție și la 25 de ani de la trecerea în veșnicie a autorului, reprezintă nu numai un eveniment editorial pentru filologia românească, ci și un omagiu adus profesorului G. Ivănescu, personalitate distinctă a lingvisticii și culturii noastre, de la a cărui naștere s-au împlinit, la 2 noiembrie 2012, o sută de ani. Este ofranda pe care organizatorii Colocviului Internațional *G. Ivănescu – 100 de ani de la naștere* (Iași, 1-2 noiembrie 2012) au adus-o unuia dintre cei mai străluciți savanți români, posesor al unei imense informații umaniste de tip enciclopedic și al unei gândiri profund originale asupra variatelor probleme și domenii ale lingvisticii românești și generale.

Chiar dacă, până acum, lucrarea n-a fost editată ca o carte propriu-zisă, ci ca un studiu amplu, de 412 pagini[1], în literatura de specialitate a fost percepută ca un volum independent, care a circulat sub formă de extras, pentru că numărul respectiv al revistei ieșene nu s-a difuzat. Din acest motiv, dar și din alte cauze[2], această operă fundamentală a lingvisticii românești, prin care s-a deschis o nouă direcție în cercetarea istoriei limbii române literare, a fost mai puțin cunoscută, studiată și folosită de specialiștii acestui domeniu de investigație științifică până prin deceniile 7-8 ale secolului trecut[3]. Ideile sale au rodit mai ales după 1970, în cursurile de istoria limbii române literare ținute la Facultatea de Filologie a Universității din Timișoara și în special după 1975, odată cu apariția cărții lui Ion Gheție, *Baza dialectală a românei literare* (București, Editura Academiei, 1975), iar apoi, în 1978, a *Istoriei limbii române literare. Privire sintetică*, de același autor, și a *Istoriei limbii române literare. Privire generală*, de Ștefan Munteanu și Vasile D. Țâra, lucrări în care se aplică principiile direcției de cercetare a limbii române culte inițiate de G. Ivănescu.

Ediția recent apărută la Editura Universității „Al. I. Cuza" din Iași, în Colecția EXCELENTIA – 150, a fost realizată de profesorul univ. dr. Eugen Munteanu și dr. Lucia-Gabriela Munteanu, care au transcris, cu acribie, textul apărut în BIFR, pe care l-au completat cu un aparat critic foarte util: *Bibliografie generală* (p. 363-381), *Notă asupra ediției* (p. 381-385), *Indice de cuvinte, forme și sintagme* (p. 395-429), *Indice de nume de persoane* (p. 430-436). La acestea se adaugă o *Postfață. Gh. Ivănescu, deschizător de drumuri în studiul limbii române*

[1] Vezi *Buletinul Institutului de Filologie Română „A. Philippide",* XI-XII (1944-1945), p.1- 412, apărut în 1948.

[2] În 1948, după ce, ca profesor la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași, critică, de la catedră, concepția lingvistului sovietic N. I. Marr, începe prigoana împotriva Profesorului, care se întețește după 1950, când publică studiul *Istoria limbii române în lumina materialismului dialectic* (BIFR, XIII-XIV, 1946-1947, p. 403-448, apărut în 1950, nedifuzat) și se soldează cu excluderea sa din învățământul universitar în anul 1952. Până în 1956, lucrează ca cercetător la Institutul de Lingvistică din Iași, fiind izolat de lumea științifică, aflată ea însăși sub opresiunea proletcultismului agresiv, și având, un timp, interdicția de a mai publica. Între 1956 și 1962, a funcționat ca secretar al Comisiei pentru cercetarea istoriei poporului român de pe lângă Academia Română. A revenit în învățământul universitar în anul 1962, când a fost numit profesor și șef de catedră la Facultatea de Filologie a Universității din Timișoara.

[3] După zece ani de izolare și de ostracizare politică a autorului, *Problemele capitale ale vechii române literare* erau cunoscute bine doar de unii specialiști, care nu aveau idei preconcepute față de profesorul G. Ivănescu și de ideile sale științifice, sau, parțial, de detractorii Domniei Sale.

literare (p. 381-385), de Eugen Munteanu, în care autorul mărturisește că și-a propus să ofere „cititorilor obișnuiți câteva informații și aprecieri absolut necesare înțelegerii semnificațiilor majore ale cărții" (p. 387). Astfel, Domnia Sa relevă îndeosebi „caracterul de pionierat al lucrării" (p. 387), chiar dacă înaintea lui G. Ivănescu au fost și alți cercetători importanți care au studiat limba română cultă. E. Munteanu consideră că „Deosebirea fundamentală între Ivănescu și predecesorii săi, în privința poziționării epistemologice, constă în conceperea discursului științific referitor la problemele limbii literare nu ca până atunci, ca o componentă a filologiei în genere sau ca o etapă oarecare a studiului istoriei limbii, ci ca un domeniu de cercetare autonom, ca disciplină separată în câmpul cercetării filologice" (p. 388).

Referindu-se la conținutul *Problemelor capitale…*, autorul postfeței relevă problemele esențiale abordate de G. Ivănescu, în legătură cu care acesta și-a exprimat opiniile personale, devenite, mai târziu, repere teoretice și modele practice în cercetările de istorie a limbii române, cu deosebire a variantei literare. Între acestea se numără: conceptul de limbă cultă sau literară, deosebirile dintre aceasta și vorbirea populară, specificitatea apariției și evoluției limbii literare, originea și baza dialectală a românei cultivate, identificarea și argumentarea existenței dialectelor literare românești în epoca veche, distincția dintre vechea română cultă și limba literară modernă etc. (vezi p. 389-392).

Întrucât deținem o prezentare manuscrisă a conținutului acestei opere, făcută chiar de autorul ei, o vom reproduce integral, pentru că niciun alt comentariu nu poate fi mai veridic si mai relevant:

„E prima lucrare consacrată limbii vechi în totalitatea ei. Am arătat nu numai ce probleme pune limba literară veche – ceea ce m-a obligat la un istoric al chestiunii – , dar și cum se soluționează aceste probleme. Plecînd de la constatări făcute de Gaster, Philippide, Iorga și Ibrăileanu, am susținut că limba literară romînească din epoca veche este de origine maramureșeană și că ea a fost adaptată în diferitele provincii romîne pronunțării de acolo, căpătînd forme diverse de la o regiune la alta – așa-numitele dialecte literare, deosebite în unele privințe de graiul poporului. Însușindu-mi teoria lui Ibrăileanu, S. Pușcariu și D. Macrea, asupra diferențierii de grai din Moldova pe clase sociale, rezultată din faptul că boierimea întemeietoare a țării era originară din Maramureș, am adus argumente noi în sprijinul acestui fapt și am susținut ceva analog și pentru Muntenia. Pentru a rezolva aceste probleme, am discutat amănunțit mai multe fenomene fonetice și morfologice și unele fapte lexicale, aducînd contribuții și în domeniul foneticii și morfologiei istorice a limbii romîne. Am urmărit apoi evoluția limbii romîne literare vechi pînă la prefacerea ei în limba literară modernă, explicînd și schimbările pe care le-a suferit.

Întrucît rezolvarea problemelor limbii literare nu se poate face fără a cunoaște dialectologia romînă, am fost silit să mă ocup și cu probleme de dialectologie romînă. Plecînd de la unele constatări ale academicianului Emil Petrovici cu privire la dialectele dacoromîne, am dus mai departe cercetarea, arătînd că mai există un al cincilea dialect în Ardealul de la nord de linia Alba Iulia – Miercurea Ciucului și la sud de Maramureș, și am stabilit pentru prima oară just regiunea în care au fost scrise unele texte care nu au fost localizate din secolul al XVI-lea. Am arătat apoi că numeroase migrații ale romînilor din Ardeal în Moldova și Muntenia, în epoca feudală, au schimbat aspectul geografic al limbii noastre. Am adus contribuții noi și cu privire la unele dialecte sud-dunărene, anume cele meglenoromâne.

Cu aceste discuții de dialectologie, lucrarea mea devine o istorie a limbii romîne din evul mediu tîrziu și pînă în secolul XX. Pot spune, cred, că ea este prima schiță a istoriei limbii noastre sub aspectul ei popular și cult, de pe la anul 1000 pînă astăzi"[1].

[1] Manuscrisul, intitulat *Memoriu de titluri și lucrări*, datat 1955, p.1-2, se păstrează în dosarul de personal al profesorului G. Ivănescu, aflat în Arhiva Universității de Vest din Timișoara. În textul reprodus mai sus, am respectat ortografia autorului.

Pe această „schiță” s-a întemeiat cea mai mare parte a operei savantului ieșean. Întrucât concepțiile sale referitoare la problemele istoriei limbii române nu au fost acceptate întotdeauna de mulți dintre ceilalți lingviști sau pentru că el însuși a revenit asupra unor idei și afirmații anterioare, datorită informațiilor și meditațiilor științifice ulterioare, cele mai multe dintre temele abordate în această carte au fost reluate, dezvoltate și actualizate în numeroase dintre cele peste 300 de studii publicate de-a lungul vieții[1]. Desigur, cea mai aprofundată și mai amplă reluare a ideilor din tinerețe, expuse în prima sa carte, o găsim în monumentala *Istorie a limbii române* (Iași, Editura Junimea, 1980; ed. a II-a, Iași, 2000), ultima carte apărută în timpul vieții autorului, prin care profesorul G. Ivănescu și-a dobândit locul binemeritat în panteonul lingvisticii românești și generale.

Volumul editat de E. Munteanu și Lucia-Gabriela Munteanu oferă o șansă deosebită generațiilor actuale și viitoare de lingviști români de a cunoaște, în profunzime, concepția și contribuția lui G. Ivănescu la cercetarea problemelor esențiale ale istoriei limbii române, așa cum le-a gândit și le-a formulat savantul ieșean încă de la începutul carierei sale filologice.

Vasile D. Țâra

MARIA SUBI, *SINTAXA PROPOZIŢIEI LATINE. SINTAXA CAZURILOR*, TIMIŞOARA, EDITURA UNIVERSITĂŢII DE VEST, 2009, 157 P.

Elaborat cu fervoarea bine strunită a latinistului redutabil, cursul tipărit în 2009 la Editura Universităţii de Vest din Timişoara de către Maria Subi, *Sintaxa propoziţiei latine. Sintaxa cazurilor*, constituie un necesar şi binevenit material didactic atât pentru studenţii clasicişti, cât şi pentru toţi cei care au ca disciplină de studiu limba latină.

În condiţiile unei tot mai dramatice îndepărtări de latină, limba la care atâta vreme am râvnit, cursul Mariei Subi vine să contureze, înainte de orice, beneficiile – cum vedeau romanii, pragmatici – însuşirii unei atare limbi. Urmărind, pe rând, valenţele sintactice ale celor şase cazuri ale latinei, autoarea îi dedică fiecăruia câte un capitol distinct. Descrierea amănunţită a ipostazelor sintactice ale acestora, detalierea extremă, specifică limbii latine, dă naştere unui *summum* de structuri sintactice. În răspăr cu actualitatea, însă, aceste nuanţe funcţionează ca veritabile bariere între formulările altminteri sinonime, *largo sensu*. Or, tocmai aceste coordonate definitorii ale limbii latine – nuanţarea extremă şi concizia, aflate în armonie antinomică – sunt surprinse ca însemne majore ale universului de gândire romană şi descrise, în consecinţă, de către autoare.

Punte între lumea rece a gramaticii şi aceea înflăcărată a expresiei artistice, sintaxa cazurilor latineşti devine, deopotrivă, aşa cum subtil ne este indicat, un *punctum a quo* pentru decelarea valorilor expresive ale autorilor latini. Exemplele atent selectate, străbătând peste cinci veacuri de latinitate, evidenţiază nu doar funcţia sintactică, ci şi primenirile lingvistice ale unei lumi înrobite coerenţei dintre multiplele aspecte ale existenţei. Departe de a fi simple atestări ale unei valori cazuale ori ale alteia, aceste exemple au îndoită însemnătate, fiindcă, dincolo de luminarea, sub pana scriitorilor, a valenţelor expresive ale formelor respective, descoperim şi tălmăcirea lor pilduitoare.

[1] Vezi Adina Chirilă, Vasile D. Țâra, *Bibliografia lucrărilor profesorului G. Ivănescu (1934-2012)*, în „Analele Universității de Vest din Timișoara”, seria Științe filologice, L (2012), p. 23-47.

Cu o rigoare şi o claritate a demersului pedagogic nutrite tocmai la şcoala clasicistă, *Sintaxa propoziţiei latine. Sintaxa cazurilor* pe care ne-o oferă Maria Subi, pasionată cercetătoare a structurilor lingvistice şi literare ce definesc textul artistic, se constituie ca o lucrare fundamentală între instrumentele unui clasicist.

Valy CEIA