

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI PHILOLOGIA

2-3

Editorial Office: 3400 Cluj-Napoca, Gh. Bilașcu no.24 • Phone 405300 /167

SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE - INHALT

STUDIA LITTERARIA

OCTAVIAN ȘCHIAU, "Muzeul Limbei Române" și studiul literaturii române vechi • "Le Musée de Langue Roumaine" et la recherche de la littérature médiévale roumaine.....	3
JEAN-FRANCOIS DUCLOS, Trompe l'œil: subversion de l'image et du texte dans les romans d'Eric Laurent • Trompe l'œil: The Subversion of Image and Text in the Novels of 'Éric Laurent.....	9
MONICA GHET, Rethéâtraliser le théâtre • Reteatralizarea teatrului	19
ȘTEFAN BODEA, La musique - constante thématique dans l'oeuvre romanesque pourtalésienne • Music - A Topic in the Novels of Pourtalès.....	29
CORIN BRAGA, Thomas Mann și pactul cu boala ♦ Thomas Mann's <i>Doctor Faustus</i>	39
ADRIAN PAPAHAĞI, The Singularity of Doctor Faustus	53
ANCA LUMINIȚA GREERE, Hawksmoor's London, a Virtual Reality Cyber-City? • Londra lui Hawksmoor: Un cyber-city în realitate virtuală?.....	79
VIOREL RUJEA, Los fundamentos metafisicos de la poesia en la vision de Antonio Machado • Les fondements metaphysiques de la poésie dans la vision d'Antonio Machado	87
LIANA COZEA, Virtuțile și capcanele ironiei • The Properties and Traps of the Irony	97

RODICA BOGDAN, Sărbătorescul între magie și mistică • La fêtes entre magie et mystique.....	105
ELENA ABRUDAN, Literatura rusă contemporană - renașterea personalității • Russian Contemporary Literature - The Revival of Personality.....	123

STUDIA LINGVISTICA

JEAN-MICHEL GOUVARD, L'analyse distributionnelle en métrique	129
AURELIA VOINEAG MERLAN, Conectori "de dicto" în limbile romanice: rom. <i>căci/că</i> - pg. <i>que/porque/pois</i> • Connecteurs "de dicto" en langues romanes: rom. <i>căci / că</i> - pg. <i>que/porque/pois</i>	163
MARIA VUIA, Text in the Systemic - Functional Model	179
ADRIAN CHIRCU, Limba română vorbită. Observații asupra tranzitivității • Le roumain parlé. Quelques observations sur la transitivité	189
NORA NEAMȚU, <i>Car / pues que / căci</i> - o abordare logică și sintactică • <i>Par/ pues que / căci</i> . Une interprétation logique et syntaxique	195
MARIUS JUCAN, Modalități ale ironiei • Modalities of Irony	203
OANA AURELIA GENCĂRĂU, Symbole et valeurs symboliques du théâtre médiéval • Simbol și valori simbolice ale teatrului medieval	213
ROXANA-IOANA VELICA, Analiza metaforei în "Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte" de Petre Ispirescu • Analyse der Metapher in Petre Ispirescus Marchen "Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte".....	219

VARIA

CORNELIU NICOLESCU, Pacea de la Paris - consecințe cultural-istorice și politice în America.....	239
LIANA MUTHU, Tipuri de comunicare verbală • Types of Verbal Communication	253
IOANA VELICA, Colocviul internațional de germanistică 13-14 mai 1998	257

LIBRI

Doina Curticăpeanu, <i>Universul literaturii române vechi</i> , Tipografia Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 1994, 151p. (SANDA CÎRSTINA).....	259
Florica Dimitrescu, <i>Dinamica lexicului românesc. Ieri și azi</i> , Editura Clusium & Logos, Cluj-Napoca, 1996, 336p.(ADRIAN CHIRCU).....	261

STUDIA LITTERARIA

"MUZEUL LIMBII ROMÂNE" ȘI STUDIUL LITERATURII ROMÂNE VECHI

OCTAVIAN ȘCHIAU

RESUMÉ. *"Le Musée de Langue Roumaine" et la recherche de la littérature médiévale roumaine.* Consacré à l'anniversaire des 75 ans depuis la fondation du Musée de Langue Roumaine à Cluj par le professeur Sextil Pușcariu l'article présente dans la succession naturelle du temps les contributions de ceux qui ont travaillé ou se sont formé dans cette prestigieuse institution dans le domaine de la recherche de la culture et de la littérature médiévale roumaine. L'espace le plus grand est accordé, en tout premier lieu au maître de cette institution (avec des citations et de commentaires de et sur son *Histoire de la Littérature Roumaine: L'Epoque ancien*), puis N. Drăganu avec son *Histoire de la Littérature Roumaine de la Transylvanie des origines à la fin du XVIIIe siècle* et à de nombreuses études consacré à l'ancienne littérature roumaine. Puis, tour à tour en mentionne les contributions importantes des "muséistes": Constantin Lacea, Romulus Todoran, aujourd'hui décédés eux aussi, ou celle des professeurs Liviu Onu et Viorica Pamfil.

Undeva, în *Jurnalul* său, cel ce în urmă cu 75 de ani punea bazele Muzeului Limbii Române, profesorul Sextil Pușcariu, făcea următoarea constatare: "Sînt anume chestiuni, mai ales în literatura veche, care trebuie tratate cu meticulozitate filologică și care sînt exemple potrivite ca elevii să învețe metoda cercetărilor de acest fel"¹. Acest frumos gând, pus pe hîrtie în luna decembrie 1917, în izolarea sa de pe frontul italian, ne dă "cheia" cu ajutorul căreia putem deschide seiful în care ne spune de ce mulți muzeiști, în frunte cu mentorul lor, au abordat în cercetările lor probleme, teme, texte sau opere, ori epoci întregi, cum este cazul lui Sextil Pușcariu și Nicolae Drăganu, ce aparțin evului mediu românesc.

Într-un scurt articol, apărut în publicația Universității clujene *Studia*,² în anul 1969, prilejuit de împlinirea a 20 de ani de la moartea autorului, spuneam cam deodată cu cercetătorul ieșan Ilie Dan, dar înaintea celor ce au formulat judecăți de valoare cu privire la *Istoria literaturii române. Epoca veche* (Mircea Vaida în 1972, Mircea Popa în 1974, Valentina Marin Curticeanu, Aurel Sasu și Romulus Todoran în 1977), că un contact, fie el cît de sumar cu opera de căpetenie din domeniul

¹ Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche. Ediție îngrijită de Magdalena Vulpe. Postfață de Dan C. Mihăilescu*, București, 1987, p. X.

² Vezi *Studia*, fasc. 1, 1969, p. 68-72.

istoriei literaturii române vechi prilejuiește admirația pentru eleganța frazei, prețuire pentru bogăția informației și pentru frumusețea cuvîntului. Scrisă cu competența și autoritatea cărturarului a cărui formație trădează mereu gândurile unui mare savant patriot, crescut în Brașovul în care se întrevădeau mai mult ca în orice parte a țării idealurile unirii, izvorită dintr-o dragoste profundă pentru istoria națională, folclor și literatura română, *Istoria* lui Sextil Pușcariu are, fără îndoială, meritul de a fi impus atenției unui public cititor mai larg comorile de neprețuit ale vechii noastre literaturi. Profesorul Sextil Pușcariu a creat, în felul acesta, în istoriografia românească, prin tonul cald, evocator, plin de miez, utilizat în lucrarea sa, o adevărată școală, care a impus o anumită manieră, pe care a urmat-o însuși Nicolae Cartoian, iar de la acestea atîția alții.

Cum se știe, *Istoria* lui Sextil Pușcariu a cunoscut într-un interval de timp relativ scurt (15 ani) trei ediții. Încă de la ediția princeps, cea din 1920, nume prestigioase ale literelor românești au recenzat prompt și cu entuziasm această lucrare scoțîndu-se în evidență cu deosebire accesibilitatea și frumusețea prezentării unei epoci cotate, în general, aride și greoaie, ca și documentația științifică solidă. De la strălucitul specialist în materie, în special în domeniul transilvan, Nicolae Drăganu ("lucrarea ... cea mai frumos scrisă și mai clară istorie a literaturii noastre vechi"³), la fostul său elev, devenit mai apoi coleg, Alexe Procopovici ("E meritul d-sale de a fi scos la iveală o comoară de amănunte și orientări nouă și de-a ne fi dat o imagine unitară a vieții noastre cărturărești din acele veacuri" sau, mai departe "D-l Pușcariu a adăugat însă operei sale o bibliografie foarte bogată, presărată cu observații și adausuri foarte prețioase ... alcătuită într-un mod folositor și pentru specialist", în sfîrșit, același laudă execuția tehnică și numeroasele ilustrații care completează în mod armonios expunerile autorului"⁴), apoi la exigentul Nicolae Iorga ("Informația bogată se simte pretutindeni fără a deveni vreodată o copleșire sau o pretenție"⁵) și la, să zicem, străinul Mario Roques, care nota în limba franceză: "Histoire sommaire, mais claire et vivante et qui marque bien les rapports des faites littéraires et du développement de la civilisation roumaine"⁶.

Cea de a doua ediție, apărută zece ani mai tîrziu, mult îmbunătățită în opinia autorului - și nu numai a lui ("Am încercat să-i întregesc lipsurile, prelucrînd mai ales unele capitole, care în ediția precedentă erau prea sumare ... Mai ales partea bibliografică apare întregită aproape la dublu"⁷), a stîrnit la rîndul ei un val de elogii, printre recenzenți revenind unii din cei citați mai înainte, de reținut mai ales Nicolae Iorga cu articolul său din *Revue historique du sud-est europeen* VII, 1930, dar și multe nume noi ca Emanuil Bucuța, Ion Breazu, Ion Chinezu, Tzigara Samurcaș, germanul Mathias Friedwagner și alții. În sfîrșit, ultima ediție din timpul vieții autorului, cea din 1936, constituie și ea un argument legat de calitatea acestei istorii, fiind retipărită, la solicitarea cititorilor, în limitele textului publicat anterior.

³ N. Drăganu, în *Decoromania*, I, 1920, p. 442.

⁴ Al. Procopovici, în *Glăsur Bucovinei* IV, 1921, nr. 614.

⁵ N. Iorga, *Revista istorică* VII, 1921, nr. 4-6, p. 150.

⁶ Mario Roques, *Romania* XLVII, 1921, p. 152.

⁷ Sextil Pușcariu, *lucr. cit.*, p. 5.

Cum se știe, în 1987 Magdalena Vulpe a dat o nouă ediție, cu un valoros *Cuvînt înainte* al celei ce a îngrijit-o și cu *Postfață* semnată de Dr. C. Mihăilescu.

Numeroșii cercetători care s-au apropiat cu bucuria celui ce descoperă ceva desăvârșit au semnalat cu consecvență un text cu certe calități literare, în care portretul evocator sau descrierea plastică a unei opere sau a unui eveniment cultural rețin și-l marchează pe cititor. Așa, de pildă, Udriște Năsturel este "învățatul cumnat al domnului Matei Basarab din Florești care îndeamnă pe cărturarii vremii să traducă în românește"⁸ iar Nicolae Milescu "e una din cele mai interesante figuri ale veacului al XVII-lea, reprezentînd un amestec bizar între cultura orientală și ideile Renașterii"⁹. Pe Miron Costin îl consideră "o simpatică figură a literaturii noastre vechi ... spiritul cel mai luminat, dotat cu un simț istoric remarcabil și cu un mare talent de scriitor" iar "din scrierile și din viața acestui boier de viță veche se desprind și astăzi pentru noi pilde frumoase de patriotism cald, de suflet nobil și drept, de minte luminată din scînteia poeziei"¹⁰. Tot așa, Neculce e "cel mai bun povestitor, care a scris "cele mai strălucite pagini literare"¹¹, stolnicul Constantin Cantacuzino "e învățatul elev al Universității din Padova ... cel mai învățat boier al țării sale"¹² dar "deasupra tuturor strălucește însă prin cunoștințele sale vaste și prin erudiția sa neobicinuită Dimitrie Cantemir ... cea mai importantă figură a epocii noastre literare vechi ... scriitor a căruia faimă a trecut granițele strîmtei sale țări"¹³. Radu Popescu "e un bun povestitor, căruia îi sînt dragi imaginile, care se oprește bucuos la partea anecdotică a istoriei, căruia îi place să facă din cînd în cînd cînd cîte o glumă ca să învioreze" iar cel ce-i citește *Istoriile* "numai ca o operă literară, le urmărește cu interes, căci temperamentul vioi al scriitorului te farmecă, sinceritatea tonului se propagă asupra lectorului și stilul capătă relief"¹⁴. O operă de început cum este *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* e "o scriere strabătută de atîta înțelepciune și de atîtea frumuseți poetice, e vrednică de a fi citită și în ziua de astăzi"¹⁵, iar cînd citim *Letopisețul* lui Grigore Ureche "simțim întîiași dată la temelia unei scrieri românești bătînd o inimă românească ... o iubire adîncă de neam, o durere sinceră pentru relele ce bîntuie țara și o mîndrie națională pentru faptele eroice din trecut tremură în glasul povestitorului"¹⁶. Independent de astfel de judecăți de valoare, atît de pertinente, ce demonstrează orientarea atît de sigură a unui mare specialist într-o epocă atît de întinsă, cu numeroasele ei fațete, lucrarea lui Sextil Pușcariu s-a impus și prin vastul material bibliografic ce-l pune la dispoziția celor interesați, dar și prin gustul rafinat în alegerea celor aproape 100 de ilustrații ce împodobesc (termenul ni se pare foarte potrivit !) cartea.

⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁹ *Ibidem*, p. 104..

¹⁰ *Ibidem*, p. 109.

¹¹ *Ibidem*, p.128.

¹² *Ibidem*, p. 114.

¹³ *Ibidem*, p. 135.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ *Ibidem*, p.101.

Sextil Pușcariu a creat o școală în primul rînd prin exemplul și imboldul date de propriile sale cercetări, dar și prin faptul că a știut să-i selecteze pe cei mai buni dintre cei mulți și buni care băteau la porțile Muzeului sau ale Universității. Între aceștia un loc de mare cinste îi revine profesorului Nicolae Drăganu, un excelent cunoscător al vechii literaturi transilvănene, care a adus și el contribuții deosebite în descifrarea tainelor literaturii romîne vechi. Atenția acordată de Nicolae Drăganu acestei epoci ni se pare absolut firească dacă ținem seama de formația de filolog în cel mai strict sens al cuvîntului celui ce a reprezentat cu atîta strălucire timp de mai bine de trei decenii Catedra de literatură română veche a Universității clujene. Recenzarea promptă a principalelor realizări referitoare la epoca veche din perioada interbelică reprezintă în chip firesc opțiunea clară a cercetătorului pentru fenomenul literar medieval. Astfel, sînt înregistrate pe rînd apariția *Istoriei literaturii române. Epoca veche*, așa cum menționam mai înainte, a lui Sextil Pușcariu (1921), a *Paginilor de veche scriere românească* ale lui Ioan Bianu și Nicolae Cartoian, a *Introducerii în studiul literaturii române vechi* a lui Alexe Procopovici (1922), apoi a *Albumului de paleografie românească* editat de cei ce tipăriseră "paginile de veche scriere românească", a volumului I al *Istoriei literaturii românești* de Nicolae Iorga, a binecunoscutului catalog cuprinzînd *manuscrisurile bibliotecii episcopiei greco-catolice din Oradea* al lui Iacob Radu (1927) sau a întîiului volum din *Cărțile populare în literatura românească* al lui Nicolae Cartoian ori a primului mare succes al lui Dan Simonescu prin publicarea lucrării *Sibilele în literatura română* (1930) - iată doar cîteva din lucrările asupra cărora Nicolae Drăganu a meditat în scris cu ocazia apariției lor¹⁷.

Marea sa vocație pentru epoca veche se verifică însă într-o măsură și mai mare, prin publicarea a numeroase texte vechi începînd cu *Două manuscrise vechi: Codicele Teodorescu și Codicele Marțian*, din 1914, continuînd cu bogata sa producție a anilor petrecuți la Muzeul limbii române și în Universitatea clujeană, cînd îi apar pe rînd *Cea mai veche carte rakoczyană*, *Un fragment din cel mai vechi Molitvenic românesc*, *Pagini de literatură veche*, *Manuscrisul Liceului grăniceresc George Coșbuc*, *Codicele pribeagului Gheorghe Ștefan*, *voevodul Moldovei*, *Un nou exemplar din Mărturisirea păcătoșilor*, *Un manuscris calvinoromân din veacul al XVII-lea*. Cartea de vizită pentru toate acestea o reprezintă prima din cele amintite, editată de Academia Română, după ce fusese recomandată cu multă căldură de exigetul Al. Philippide, ea rămînînd pînă astăzi un model în privința editării textelor vechi, începînd cu descrierea amănunțită, continuînd cu problemele localizării și datării, cu particularitățile de limbă, fonetice, morfologice, sintactice, ca și unele aspecte legate de transcrierea vechiului text, optînd inițial pentru metoda transliterației, iar mai apoi pentru transcrierea fonetică interpretativă. Întotdeauna aceste prețioase editări critice sînt însoțite de indice și glosar, facsimile edificatoare, precum și concludente filigrane ale hîrtiei pentru eludarea problemelor atît de dificile ale datării textelor vechi. Textele publicate și comentate de Nicolae Drăganu ridică nenumărate probleme științifice, utile și incitante nu numai pentru cercetătorii vechi noastre literaturi dar și pentru diversele

¹⁷ Pentru toate acestea cf. Pia Gradea și Iosif Pervain, *Bibliografia operelor lui Nicolae Drăganu*, în *Dacoromania*, X, P. I, p. 167-183.

domenii ale lingvisticii, ele constituind totodată o contribuție valoroasă la istoria culturii românești din Transilvania.

Sub acest aspect de o deosebită valoare ni se pare a fi amplul său studiu dedicat cărturarului Mihail Halici, nu întâmplător însoțit de subtitlul *Contribuție la istoria culturală românească din secolul al XVII-lea*, publicat în 1926, în volumul IV al *Dacoromaniei*. Extraordinara bogăție a acestuia e sugerată chiar și numai prin simpla menționare a celor șapte capitole ale acestei monografii: Mihail Halici tatăl și activitatea de scriitor a lui Mihail Halici fiul, prezentarea în paralel a lui Mihail Halici cu Valentin Franck von Franckenstei, respectiv cu Francisc Paris Papai, pentru a încheia cu ample referiri la *Dicționarul* acestuia din urmă și cu raportarea *Anonimului de la Caransebeș* la activitatea cărturarului român din Transilvania secolului al XVII-lea. De o mare valoare este publicarea ca *Anexă* la acest studiu a *Testamentului* lui Mihail Halici, el însuși aducând numeroase lumini pentru istoria culturii românești.

În chip firesc și absolut necesar studiului pasionat și competent al unor vechi texte transilvănene, ca și popasul îndelungat, însoțit de acriba-i filologică recunoscută, asupra activității unor cărturari, l-au dus la lucrarea sa de sinteză, publicată în limba franceză în 1928, *Histoire de la littérature Roumaine de la Transylvanie des origine à la fin du XVIII-e siècle*. Compartimentată în patru capitole (*Înainte de secolul al XVI-lea, Secolul al XVI-lea, Secolul al XVII-lea și Secolul al XVIII-lea*) lucrarea reprezintă o importantă contribuție la istoria culturii și literaturii românești, evidențiindu-se cu claritate contribuția Transilvaniei la patrimoniul cultural românesc. În felul acesta sînt puse în circulație nume omise de alte istorii literare ca ale lui Ioan Zoba din Vinț, Gheorghe Buitul, Ioan Caion, Gavril Ivul, Nicolae Petrovay, Mihail Halici, bineînțeles, Petcu Șoanul, Radu Tempea cronicarul *Istoriei Sfintei Biserici a Scheilor Brașovului*, Gherontie Cotorea, Dimitrie Eustatievici și atîtea altele. Este în mod incontestabil meritul lui Nicolae Drăgan că a atras atenția asupra activității acestora, completînd în chip fericit paginile aproape albe lăsate de majoritatea istoricilor literari ai epocii medievale de la Simion Ștefan la Școala Ardeleană, așa dar pentru o perioadă de un secol și jumătate, dovedind că mișcarea atît de complexă a Școlii Ardelene de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea a fost pregătită de acești harnici înaintași ai culturii românești transilvănene și că ea nu a apărut fără o serioasă acumulare prealabilă.

Coleg de generație cu Sextil Pușcariu a fost nu numai Nicolae Drăganu ci și alți doi mari filologi, pasionați și ei de aspectele vechii literaturi române. E vorba de Constantin Lacea și Alexe Procopovici. Cel dintîi abordează încă din tinerețe acest domeniu, prin teza sa de doctorat, susținută la Leipzig în 1898, sub îndrumarea lui Gustav Weigand, intitulată *Cercetări asupra limbii "Vieții și petrecerii svinților" a Mitropolitului Dosoftei*. "Muzeist" în 1920, în atmosfera atît de propice cercetărilor filologice, Constantin Lacea are merite deosebite în descoperirea și descrierea unor cărți vechi românești neînregistrate sau incomplet prezentate în *Bibliografia românească veche* a lui I. Bianu și Nerva Hodoș. Pe linia acestor preocupări se înscriu și lucrările *Cărțile vechi din Biblioteca Universității din Cluj (donația G. Sion)* din 1992, *Cel mai vechi Calendar românesc 1733* (1920), *Psaltirea în versuri a lui Dosoftei* (1923) exemplar deosebit față de cel publicat de Ion Bianu, *Cărțile vechi din Biblioteca bisericii Sf. Nicolae din Brașov* (1924,

Codicele Pușcașu (1927) ca și intervențiile sale în unele probleme controversate ale vechii noastre literaturi, cum este cea a copiștilor *Psaltire Scheine*.

Alexe Procopovici, ajuns ceva mai târziu "muzeist" și-a însușit spiritul acestei instituții prin contactul timpuriu ce l-a avut cu Sextil Pușcariu la Universitatea din Cernăuți, fiind unul din apreciații lui elevi. Preferințele sale pentru literatura veche se materializează mai ales în *Introducere în studiul literaturii române* (1922), ca și în amplul studiu *Arhetipul husit al catehismelor noastre luterane* (1927). A mai dat o bună ediție la *Cazania* lui Coresi, trei ediții succesive la *Letopisețul* lui Ion Neculce (1932, 1936 și 1942) și a avut intervenții pertinente în mult discutata problemă a începuturilor scrisului în limba română.

Am comite o mare greșeală în cele comunicate de noi dacă nu am adăuga alte câteva nume prestigioase de "muzeiști" care, urmînd exemplul mai vîrstnicilor lor colegi, au adus contribuții de seamă la cercetarea fenomenului literar medieval. Profesorul Ștefan Pașca a fost și el preocupat de studierea textelor vechi (cf. *O tipăritură munteană necunoscută din secolul al XVII-lea. Cel mai vechi ceaslov românesc. Studiu istoric, literar și de limbă* (1939), *Copii ale "Divanului" lui Dim. Cantemir în Transilvania* (1943) și, în mod special, de începutul scrisului la români (*Probleme în legătură cu începutul scrisului românesc - versiunile românești din secolul al XVII-lea ale Apostolului*, 1957), în care se aduc argumente pentru datarea primelor noastre texte în a doua jumătate a secolului al XV-lea și opțiunea sa pentru ideea traducerilor din necesități naționale, interne și nicidecum datorită unor influențe de ordin extern. Interesul acordat editării textelor de profesorul Liviu Onu (cf. *Critica textului și editarea literaturii române vechi. Cu aplicații la cronicarii moldoveni*, 1973) s-a materializat în îngrijirea unor ediții selective din opera cronicarilor moldoveni și munteni, în studierea unor vechi manuscrise românești (cf. *Observații pe marginea unui manuscris românesc de la Biblioteca Națională din Paris*, 1967). Preferințele sale pentru acest domeniu se datoresc cu certitudine anilor petrecuți la Cluj, mai întîi ca student, apoi preparator timp de cinci ani (1936-1941) la Muzeul Limbii Romane) și apoi cadru didactic al Universității clujene. Regretatul profesor Romulus Todoran, format și el în atmosfera atît de stimulative a Muzeului, își susține teza de doctorat în 1948 pe baza "Manuscrisului" lui Gherman Filip iar mai târziu se oprește cu meticulozitatea ce-l caracteriza (augmentată cu siguranță prin contactul cu marii săi dascăli) asupra unui alt manuscris transilvănean (cf. *Observații asupra grafiei chirlice a unui manuscris românesc din Transilvania de la începutul secolului al XVIII-lea*, 1960). Viorica Pamfil, doctorandă în tinerețe a instituției ce o sărbătorim, obține titlul de doctor în filologie cu lucrarea *Elemente maghiare în Pălia de la Orăștie* (1957) iar zece ani mai târziu va da valoroasa ediție a *Paliei*.

În sfîrșit, e momentul și locul să readuc într-o astfel de împrejurare în atenția noastră pe cel ce s-a format aici și a condus mai mulți ani Institutul de lingvistică (cărui i s-a furat numele din motive ce nu-și găsesc justificarea!), pe profesorul Dimitrie Macrea, al cărui curs de Istoria literaturii române vechi l-am frecventat în primul an al studenției (1949/1950). Lui îi datorez în primul rînd interesul manifestat de-a lungul întregii mele cariere universitare pentru epoca veche a literaturii noastre și prin aceasta să-mi fie permis să mă consider și eu modest urmaș al "muzeiștilor" evocați aici.

TROMPE L'ŒIL: SUBVERSION DE L'IMAGE ET DU TEXTE DANS LES ROMANS D'ÉRIC LAURENT

JEAN-FRANÇOIS DUCLOS¹

ABSTRACT. TROMPE L'ŒIL: *The Subversion of Image and Text in the Novels of 'Éric Laurent.* Éric Laurent's writing attempts to create a space in which cultural references become stereotypes and the rules of narrative are the instruments of a mere *Trompe l'œil*. In parodying well known and overused techniques from spy and mystery novels, this contemporary French writer, published by *Minuit*, creates the illusion of narrative tension and imagines a world of already known characters, hence giving a distant but illusory sentiment that reality is today seen through the eyes of preexisting images and knowledge. In doing so, he not only questions the means through which readers grasp reality, but he implies that literature must subvert the very essence of images.

Les deux derniers textes d'Éric Laurent, *Les Atomiques*² et *Liquider*³, jouent sur les effets empruntés aux règles simples de la physique. Dans l'un, dont la trame suit les conventions du roman d'espionnage, un personnage au nom prédestiné d'Atom Pexoto se trouve soumis à toutes les attaques qu'il est possible d'infliger à un homme, surtout lorsque celui-ci exerce la profession d'agent secret. Coups en tous genres lui sont ainsi destinés comme on bombarde le noyau d'un atome; il se dégage de cette accumulation de violence une forte énergie, qui est l'intrigue du texte - une intrigue qui prend justement pour point de départ un trafic de matériaux nucléaires. Dans l'autre roman, il est question, sur fond d'histoire policière, du délitement progressif d'un certain Artur Cleine, dans un monde où les êtres et les choses (en particulier un attaché-case rempli d'argent) circulent selon les modalités imposées par le libre-échange. L'argent passe ainsi d'une main à l'autre, les individus de rencontrent et se séparent selon, cette fois-ci, les règles de l'échangisme, les frontières se traversent en douce et le héros finit *liquidé* par l'homme dont il avait, au début de l'histoire, volé la femme et l'argent.

La violence qu'implique ces deux lois de la physique ne s'exerce pas seulement sur les personnages et leurs actions. Elle ne se contente pas de faire disparaître, par balle ou dans le souffle d'une explosion, tel ou tel homme de main. Qu'il s'agisse de liquéfaction ou de fission, il est toujours question d'essayer d'en finir avec les genres particuliers que constituent les romans policiers et d'espionnage. Éric Laurent procède par l'accumulation de tous les poncifs dont il

¹ jfduclos@codec.ro

² Éric Laurent : *Les Atomiques*, Paris : Minuit, 1996.

³ Éric Laurent : *Liquider*, Paris : Minuit, 1997.

est normalement fait usage. Le lecteur ne rencontrera que parrains et trafiquants, espions et manipulateurs, whisky et femmes fatales; il aura à assimiler - et le fera sans peine - l'ensemble des termes qui sont normalement rattachés aux modèles de ces genres-là. Ici, le roman ne procède pas par piques mais par assauts contre des références surexposées.

Les Atomiques comme *Liquider* se trouvent ainsi soumis au régime d'un modèle battu en brèche. D'une façon presque désinvolte, en tout cas d'une manière qui tient toujours compte du caractère ludique de l'exercice, Laurent, tout comme du reste Echenoz, dont l'influence est indéniable, utilisent l'ensemble des registres de la littérature populaire pour mieux fourbir leurs armes au niveau plus général encore, celui auquel ils prétendent - à raison - s'élever. En assimilant ces contraintes, ils ordonnent non seulement un suspens, mais ils rendent cette cohérence impossible à prendre au sérieux à force de rebonds et de retournements, de ruses à double registre. Ce faisant, ces deux auteurs qu'un même éditeur rassemble, tendent à redéfinir le roman qu'ils incarnent, celui qui depuis Beckett, lui même édité par les Editions de Minuit, ne peut avoir d'autre but que de s'interroger sur son existence. L'heure, en tout cas, n'est pas à un retour au vide, à la profération de plus en plus elliptique d'un moi introuvable, au laminage des conventions narratives à des fins métaphysiques, mais au contraire à une surabondance intelligemment mise en place de tous les moyens connus par la littérature pour affirmer le réel. Au lieu de la dénuder, les phrases répercutent l'allure folle et tout à fait improbable - même pour les personnages qui la vivent - de l'intrigue. Toute une poétique se met alors en place, tout un appareil de travestissement se dégage du surplus d'effets, de la profusion des méthodes.

Ce qui ressort alors, c'est la dénonciation paradoxale d'une duperie, celle de la représentation d'un monde où domine l'image démultipliée, dénaturée et rendue par des contours. Cette duperie, qui est l'arme et la cible de Laurent, prend le parti du rire. Aussi bien, on aurait tort de ne pas prendre à la légère ce qui n'a ni les moyens ni l'ambition de la profondeur. A contrario, il y a tout à gagner à en rajouter; à jouer le jeu des références que des miroirs réfléchissent et renvoient à l'infini. Ce dispositif, qui fait agir les ressorts les plus classiques, jusqu'à ceux mis en place par les aînés en littérature moderne, excelle à donner du texte son propre commentaire, mi-amusé, mi-désabusé par une conscience narratrice qui pourrait être celle de l'auteur. Le fait de la fiction devient celui de l'écriture, et par contamination celui de la lecture. Quel que soit le niveau auquel on veuille se placer, la convention ne cesse d'être visible à l'œil que tout pourtant contribue à leurrer.

Comme pour tout trompe-l'œil, il s'agit d'abord de donner du monde une image qui se charge de créer l'illusion parfaite de sa présence. Tout se passe, d'abord, comme convenu: le rendu des objets et des mouvements se situe au niveau de la représentation fidèle qu'on s'attend, dans un roman, à percevoir. Ce qu'on donne à voir n'est alors ni plus ni moins que l'image de la chose et non la chose elle-même, ce qu'on donne à croire n'est constitué que des opinions générales, paresseuses et déjà ressassées, ce qu'on voit finit par correspondre à ce à quoi on peut s'attendre. Le roman multiplie les moyens d'abonder dans ce sens pour en faire un décor, une toile de fond. Mais dans un mouvement inverse, il relève, par le moyen du burlesque, l'inanité d'un tel élan. Car l'œil, à un moment donné, découvre le caractère falsifié de ce qu'il a en face de lui et dont il suit le

déroulement. Rien ne se passe alors comme prévu: non seulement ce à quoi on s'attendait n'a pas lieu, mais cette illusion, au lieu de disparaître complètement, suspend la scène; l'effet persiste à jouer son rôle de leurre sans pour autant s'effacer devant la réalité. Au-delà des stades de l'illusion et de la surprise entretenue par l'humour de situation, le trompe-l'œil, par contraste avec le réel, dénonce alors, dans un dernier moment, son propre effet. Tout reprend sens dans l'absurde des images qui figent, induisent en erreur, créent en deux dimensions l'illusion d'une profondeur à laquelle on a, pour un moment seulement, mais pour un moment quand même, cru. En trois temps, donc, l'œil perd son innocence; en trois mouvements l'esprit acquiert la conviction qu'à l'illusion du romanesque correspond une illusion autrement plus complexe.

La scène initiale des *Atomiques* renvoie aux deux premiers moments de ce régime. Pexoto, le personnage principal, est décrit en train de se rendre dans une salle de sport, puis en discothèque, d'où il ressort en compagnie d'une femme, avec qui il rentre chez lui pour y passer la nuit. Il expulse cette femme au petit matin. Le mouvement de la description semble alors se figer, avant de se poursuivre à l'envers: la jeune femme rentre dans l'appartement de Pexoto, ils y passent la nuit, puis ressortent pour se rendre en discothèque, où ils se séparent, car déjà Pexoto, après quelques danses, sort et part soulever des haltères dans une club de musculation. Les scènes se poursuivent dans un mouvement accéléré et inverse, puis l'écran devient noir, et les lumières de la salle se rallument (14). Pexoto, qui a assisté à la projection du film de sa vie à partir d'une bobine enroulée dans le mauvais sens, se lève alors et se rend dans le bureau de son patron pour prendre connaissance de sa mission. L'histoire, à proprement parler, commence. Le lecteur est donc berné à deux reprises: une première fois lorsqu'il s'imagine que l'action suit un déroulement chronologique vers un point à venir - alors que tout se passe dans un mouvement inverse; une seconde fois lorsqu'il croit, en lisant le texte qu'il a sous les yeux, lire le début d'un roman dont le personnage principal est Pexoto, alors qu'il ne fait que lire, comme par dessus l'épaule du protagoniste devenu spectateur, le déroulement sur écran de son existence du point où commence l'histoire à celui de sa naissance. Ceci dit - et toute la logique du trompe-l'œil se résume dans ce paradoxe - le lecteur a bien commencé la lecture d'un roman dont le héros se nomme Pexoto, mais pas le roman qu'il imagine, puisque celui-ci va dans le mauvais sens, ni avec le bon personnage, puisqu'il s'agit de sa représentation sur écran. Difficile de distinguer le vrai du faux, le faux du vrai, la chose de sa représentation. L'effet de surprise se mêle, au fur et à mesure que l'illusion se lève, à celui de comique, qui, au fur et à mesure qu'il grandit, donne du monde l'allure d'un mauvais film.

Tout, en fait, contribue à entretenir jusqu'à l'étourdissement ces illusions. L'intrigue principale du livre se trouve contaminée dès les premières scènes: des trafiquants d'uranium mettent en place un faux réseau, qu'il s'agit, pour le personnage central, de suivre comme il s'agissait d'un vrai, tout en sachant qu'un autre, vrai cette fois-ci, s'organise en parallèle, et que des collègues feignent de prendre pour un faux. Cette situation de départ se retourne à plusieurs reprises au cours de l'histoire, jusqu'à désarmer celui qui s'y attendait le moins: ni Pexoto, qui sans le savoir tire à blanc tout au long du roman, de Paris à Las Vegas, ni les faux trafiquants, qui font semblant de mourir sous ses balles, mais bien le lecteur, qui

achève sa lecture tout à fait certain que l'intrigue ne souffre d'aucune faille, mais aussi sûr que sa logique inhérente est responsable de sa propre explosion. Les effets abondent jusque dans l'agencement surprenant des dialogues, où le style direct libre vient se mêler aux descriptions. La fraction de seconde que le lecteur met à penser la transition suffit à l'induire en une erreur entretenue jusqu'à la fin de la phrase ou du paragraphe: 'Pexoto abandonna l'hôtesse, je n'y manquerai pas, quitta le hall, je n'y manquerai pas, et s'engagea, connasse va, dans une large et longue galerie, habillée de noyer, décorée de toiles peintes, hérissées de candélabres (...) - une invitation à la mise à sac' (68). De même, Laurent n'hésite pas à jouer sur l'aspect absurde d'une situation en n'en dévoilant la logique que peu à peu. Une sonnerie de téléphone en pleine forêt interrompt la vie des bêtes, ainsi que le déroulement de sa description, avant qu'une explication raisonnée ne prenne le pas. Autre effet: celui de rapidité, que le montage intensifie davantage ou explique: 'L'image des deux mains étaient encore suspendue en l'air que les mains elles-mêmes extorquaient des deux poches la crosse d'un revolver et en pointaient le canon' (60).

Si l'illusion et la surprise de sa découverte sont maintenus pendant toute la durée de l'intrigue, c'est qu'elles semblent participer d'une vision du monde moderne contaminé par la multitude de ses représentations. Les personnages n'y échappent pas, ainsi que les espaces et les lieux au sein desquels ils se meuvent. Las Vegas, où se rend Pexoto, constitue la ville du faux-semblant par excellence: 'Des buildings aux maisons, plus rien ne subsistait que les tubes au néon pourtourant les façades (...) On eût dit que le monde s'était réduit au signifiant de lui-même' (86). Rien, dans cette ville, ne figure que ce qui figure déjà ailleurs, sous d'autres cieux, dans d'autres pays, comme les symboles de civilisations antiques qui soit dit en passant, ne survivent elle aussi bien souvent que grâce aux innombrables cartes postales qui les représentent et que les touristes achètent: le Palais de César, la Pagode de la Chine impériale et surtout Luxor, reconstitué dans la capitale mondiale du jeu sous forme d'une immense pyramide. Celle-ci rassemble, sous forme de pierres faussement anciennes, ou d'hologrammes de 300 000 watts, tous les lieux communs de l'Égypte ancienne: 'Le sphinx contourné, franchies les portes, salués les soldats égyptiens y montant la garde, ils pénétrèrent dans un gigantesque atrium (...) S'y tenaient, en son centre, la bande circulaire de la réception, surmontée d'un obélisque, et tout autour, un casino, des restaurants, un tombeau de pharaon, des bars, un quartier de Manhattan, des magasins, un cours d'eau où croisaient des felouques. Un ascenseur les emporta aux étages' (93). La description qui est ensuite faite semble reproduire mot pour mot les propos d'une brochure publicitaire, au reste écrite en anglais. Vantarde, multipliant à souhait les effets de style (Named after the ancient city in Upper Egypt Luxor Las Vegas is the most (...) exotic destination in the word (...) where you can expect a high level of comfort and service...' (91)), elle dénature l'idée même d'une représentation unique possible. Le signifiant n'a plus besoin de signifié pour être reconnu et le signifié peut se contenter d'une flamboyante imitation pour exister. Luxor, site idéal du touriste, n'a jamais été aussi bien servi que par le Luxor Hotel, en plein cœur du Nevada, de sorte que c'est sans doute grâce à l'image que donne la seconde que la première continue, par contamination, à attirer autant de visiteurs. Seule une idée diffuse, véhiculée par une vague culture universelle

(Egypte = pyramides et felouques), reproduisible à volonté, tient lieu de décor à une Histoire immédiate, dont on peut alors faire à peu près n'importe quoi. Las Vegas, non pas bâtie sur l'imitation de modèles, mais sur celle de ses contours, renvoie à un espace de la surabondance et celui de sa dénonciation.

La ville de Sarajevo fait elle aussi l'objet d'une contamination sémantique. Non à d'autres lieux à laquelle on pourrait l'associer, mais, paradoxalement, à elle-même, disparaissant sous le glacis des simulacres. A force d'être vue et revue sur tous les écrans de télévision des années durant, la capitale de la Bosnie finit en effet par ressembler à son image de ville en guerre (248). Celle-ci reproduite à l'infini, s'impose auprès de l'original jusqu'à le détrôner: il n'y a plus, à proprement parler, d'original, de sorte qu'on peut dire, en paraphrasant Baudrillard, qui lui-même s'inspirait de Giraudoux (lui-même empruntant son sujet à Homère), que la guerre de Bosnie n'a lieu qu'à travers les reportages diffusés sur les télévisions du monde. En arrivant au cœur d'un conflit que le lecteur du roman est en train de suivre ou dont il conserve le souvenir récent, les personnages des *Atomiques* ne sont pas plus conscients du danger qu'il ne l'étaient auparavant, lorsqu'ils se déplaçaient dans les espaces virtuels de leur représentation. Pourtant Sarajevo arrive à la fin du roman en contrepoint, comme pour mettre un terme à la description du monde selon ce mode illusoire. L'intrigue trouve une conclusion dans la brusque disparition du protagoniste, soudain devenu assez humain pour mourir: 'Voici qu'une balle, tirée par un sniper, vient d'atteindre Pexoto entre les deux yeux (...) A peine Pexoto prend-il conscience que l'image représente une balle que la balle elle-même s'y substitue, et vient se fiché dans le lobe occipital de son cerveau (250)'.

Finalement, dans le plain-pied du monde en guerre, la mort sanctionne moins le cours d'une vie que celui des choses. L'œil tout à coup dessoufflé prend conscience du caractère subversif du trompe-l'œil, qui a force de servir de norme à la représentation du monde, avait fini par ôter à celui-ci les traits les plus essentiels de son authenticité. Ce que le regard prenait pour pure illusion à force d'être dupé est redevenu réalité. La balle et non son image, remet les idées en place. Mais en faisant ce saut, le roman gagne soudain une dimension paradoxale supplémentaire: il se libère de l'espace parodique dans lequel il se mouvait sous l'effet le plus avéré du roman d'espionnage, à savoir la mort de son personnage principal.

Tout comme *Les Atomiques*, *Liquider* se construit d'emblée comme un récit dont les éléments constitutifs sont de seconde main, à commencer par les protagonistes, présentés comme déjà connus, tout droit sortis d'un film ou d'un roman de gare: 'Louis Yupiter et Carlo Kirnius, on voit sans peine qui c'est' (36); 'Szmul Zbytniewek (...) disons qu'on le connaît un peu' (31); 'Antoine Lorifer, encore un qu'on connaît' (121). De cette façon, l'écrivain s'accorde au paysage dont il se sert comme décor. Au reste, pas plus qu'aux hommes les situations n'échappent à la mainmise du référentiel policier. Premier lieu d'investissement du discours, ces situations se succèdent et s'associent afin de générer une tension propre au genre: filatures, poursuites, menaces et trahisons rythment l'intrigue selon un tempo et une logique déjà éprouvés, mais que le lecteur ne rechignera pas à suivre. Car par souci du burlesque, l'auteur en détourne rapidement les modalités. Soit en feignant de donner à son récit une dimension spéculaire qu'il ne

maîtrise pas plus que n'importe quel observateur extérieur: ('Personnellement, on verrait bien un de ces types, tenez, le troisième à gauche (...) lui proposer un verre (...). Or, contre toute attente, et à la grande déception de ces messieurs dont Friedrich, c'est une femme qui l'aborderait' (85)), soit en faisant échouer l'hypercorrection de ses phrases et des enchaînements des scènes qu'il brosse par l'usage d'expressions empruntées à la langue familière: 'et puis soudain, Artur Cleine bascule de son tabouret, on s'affaire autour de lui, un seau de glace est déversé sur son visage, aaaaah, il s'ébroue, postillonne, se relève, écarte qui veut l'y aider, paie, soulève son couvre-chef, buenas noches amigos, et sort de l'estanco - ratera l'éternelle et elpénoresque marche du seuil, trébuchera, se pétera la tronche' (45).

Ailleurs, à une simple association d'idées élaborée sur le mode le plus éculé se substitue deux d'entre elles, de sorte que, par effet de surcharge, toute lecture autre qu'au second degré devient impossible. 'Choisissez' (58), suggère le narrateur, en faisant semblant d'être incapable de décider si tel cheveu laissé sur un oreiller doit être associé à la thématique de la fleur ou celle du coquillage. 'Poétisons, poétisons'(38), invite-t-il auparavant, peu enclin sans doute à prendre ses propres développements pour argent comptant. Par de telles pratiques, la narration renvoie en miroir sa propre superficialité, que prolonge les nombreux 'voici que' et 'voilà que' rythmant le début des paragraphes comme autant d'incises qui, tout en introduisant de nouveaux éléments dans la narration, dénote un détachement par rapport à son propre discours. Ce détachement prend la tournure d'un morceau de bravoure lorsque une scène de torture, propre au genre, est décrite avec les moyens de la préciosité:

Que ne voudrait-on parfois ramener la terre à soi comme une houppe, s'y enfouir, y disparaître, y vivre comme une taupe, y creuser sa galerie, avoir pour ciel l'humus et ne plus suivre, parmi la nuit des mottes et les éclairs immobiles des racines, que le lent vol des lombrics, et attendre la mort, déjà dans son sépulcre. Ce qu'on voudrait aussi, c'est qu'on cesse de nous frapper sur le crâne. Je n'ai plus l'argent, argue-t-on, Pénélope est partie avec, étaye-t-on. On chancelle malgré tout sous la pergola du parc, chaque tangente à notre propre corps nous projette plus loin, ou plus bas; on sent parfois sa chair s'ouvrir comme un fruit blet qu'un pied aurait écrasé (75).

Ainsi, au lieu de faire rebondir le récit selon la seule logique interne du genre parodié, l'ironie de composition suit pas à pas le fil du récit, de sorte qu'à aucun moment il n'est vraiment possible d'y croire. Le second degré fait perdre toute caution au premier, il s'empare immédiatement du matériau narratif et, ainsi, déconnecte l'effet de banalité pour le remplacer par quelque chose qui s'apparente à la dérision. La maîtrise des procédés élémentaires du genre dynamise le texte; le rebond parodique le dynamite.

La description en creux faite d'Artur Cleine (deuxième lieu d'investissement du discours) permet de saturer l'ordre représentatif, et, ce faisant, de saboter tout processus possible d'identification. On ne reviendra pas sur le principe, somme toute classique, mettant en rapport l'auteur et son personnage. Notons cependant que le nom du héros constitue l'anagramme de celui qui l'a

inventé, et que la description 'des scènes de la vie quotidienne', ou 'des parcours d'existence' que traversent ce roman s'effectue sur un mode qui, s'il n'est autobiographique, possède à tout le moins une dimension générationnelle. De l'autre côté du spectre identificateur, l'auteur encourage, d'une manière connue depuis au moins Michel Butor, la mise en relation du personnage avec le lecteur: 'Vous êtes cet homme, c'est vous qui êtes parti avec la femme d'un autre et son argent; c'est vous qu'elle vient de quitter avec ce même argent. Vous êtes Artur Cleine et l'aube vous sera pénible' (14). Le rapport analogique du personnage avec le lecteur d'une part et l'auteur d'autre part n'est pas plus ni pas moins véridique que celui liant le personnage à ses attributs de malfrat. Car rapidement les procédés se multiplient, et en se multipliant, annulent toute attribution définitive. Au cours de la lecture de *Liquider*, nous sommes non seulement, par le biais du 'vous', Artur Cleine, mais encore ce lecteur du roman dont nous avons un exemplaire entre le main, et à qui le narrateur sert d'intermédiaire: 'A vous qui ne la voyez pas, je puis vous dire qu'Anémone est absolument ravissante quand elle s'éveille' (177); 'N'importe qui à la place d'Artur Cleine, vous ou moi par exemple, eût été sensible à cette perspective pyromaniaque (...) moi, c'est sûr et certain' (164). Tous ou presque tous les procédés littéraires utilisés dans ce roman, même ceux issus d'une tradition moderne, sont donc éclairés par un jour si violent et de façon si peu homogène qu'ils ne participent au texte qu'à un degré second. La fiction de l'écrivain est une fiction sans cœur, sans noyau qu'on pourrait, en dernière instance, mettre à nu. Elle accommode plus qu'elle ne radicalise⁴, multipliant les effets sans réellement les assumer, prenant un malin plaisir à s'appropriier toutes les conventions du roman, fussent-elles moderne, pour les retourner comme des gants.

Troisième lieu d'investissement du discours: le commentaire sur le texte lui-même, ou du moins sur un espace qui, au hasard des scènes, s'offre comme métaphore du langage. Mais de même que la circulation des êtres et des choses, d'un bout à l'autre de l'Europe, au rythme des fuites et des poursuites, est contaminée par la voix ironique, de même toute remarque sur la circulation du texte suit un mouvement qui empêche une appropriation par le lecteur. Les exemples se succèdent et le critique, peut-être moins tenté par l'identification au personnage principal que par le désir de comprendre les règles qui l'en empêchent, souligne au crayon les occurrences auto-référentielles:

Les camions qui circulent en contrebas de l'hôtel (...) portent sur leurs flancs le nom de leur société, acronymes dont on ignore ce qu'ils abrègent, si bien qu'ils en deviendraient des sortes de termes inédits, des barbarismes presque, un idiome, et du transit desquels pourrait naître un instant la pensée que ce ne sont pas des marchandises que les camions affrètent, mais tout simplement des lettres, qu'ils sont eux-mêmes des mots et le monde un caste texte - alors son mouvement ne consisterait qu'en la perpétuelle invention de lui-même et son temps ne serait que le temps de son écriture (183-4).

⁴ Bruno Blanckeman: 'Sans domicile de fiction: Echenoz SDF', *Critique* 607, p.909.

Avant de se raviser: le commentaire sur la fiction ne tarde pas non plus à se mouvoir dans l'espace du lieu commun. Rapidement, le discours sur le discours tourne, et tournant, le fait à vide: 'Ne parlons pas du somme, à jamais insituable, palimpseste attendant sa seconde et marquante écriture' (57) ni du jeu de Scrabble, s'érigeant soudain 'en métaphore du langage' (150). Ailleurs, c'est sur le corps, et plus particulièrement sur la pilosité du corps que le désir d'interprétation peut projeter - avant de perdre son sérieux - ses fantasmes (63). Les moyens offerts par le récit d'y reconnaître sa propre trace participent d'un mouvement ludique qui rendent tout commentaire inscrit dans le texte plus insaisissable encore que celui qui peut se lire entre ses lignes.

Quatrième type de discours dominé par une emprise référentielle parodique: celui de la circulation des biens et des sentiments dans un espace géographique et humain caractérisé par l'absence de frontière. La définition que Marx donne de l'échangisme mise en exergue au roman, s'applique à dresser un principe plus général encore que celui des marchandises. Tout bien ou toute personne n'acquiert de valeur que dans la mesure où il est convoité par autrui. Tout ou quiconque passe ainsi d'une main à l'autre sans apaisement ni assouvissement véritable du désir. C'est sur ce principe que 'les personnages' (le mot est de Marx lorsqu'il désigne les échangistes) évaluent la hauteur de l'échange et le prix à payer pour la transaction. Artur Cleine vole à César Reye et son argent - dont on ne sait du reste rien, si ce n'est qu'il est très probablement le fruit d'un trafic illicite - et sa nouvelle femme Pénélope, qui quitte rapidement Artur Cleine avec l'argent. Presque au même moment, Solange quitte son mari pour retrouver Artur Cleine, ami d'enfance perdu de vue pendant vingt ans, puis Pénélope, dont elle substitue l'argent dans l'espoir de refaire sa vie avec Artur, à qui l'on demande de rendre l'argent (qu'il n'a plus) et qui aimerait refaire sa vie avec Pénélope (qui ne veut plus de lui). D'une façon presque marginale, Pénélope (sans le savoir), séduit le mari de Solange, puis Edouard-Homère Malox, ennemi acharné de César Reye. L'intrigue se déploie ainsi selon un éventail dont seule la science statistique peut limiter l'ampleur. Tout circule: voitures, billets de banques et sécrétions diverses, selon les lois de l'intérêt et de la duplicité, jusqu'à former une histoire digne d'une telenovela. La distanciation par rapport à l'intrigue, a lieu, comme dans *Les Atomiques*, grâce à l'incroyable vitesse à laquelle elle se développe, et à l'improbable complexité qu'elle finit par générer.

Assimilation des éléments constitutifs d'un genre, exploitation parodique de ceux-ci, distanciation ironique des effets: ces trois principes prolongent celui du trompe-l'œil; ils pénètrent l'histoire racontée et lui donne une tonicité, une énergie dont aucun auteur de roman policier n'aurait pu rêver. Le récit de référence donne naissance, par la surcharge et l'humour, au récit proprement dit de la liquidation.

La projection d'un film auquel Artur Cleine assiste dans une salle obscure de Paris, dans *Liquider*, renvoie à l'intrigue et au principe d'écriture des *Atomiques*:

Le cinéma dans lequel Artur Cleine entra jouait en permanence un film d'espionnage oubliable. Le scénario en était particulièrement confus, et le fait qu'il s'endormît plusieurs fois au cours des trois séances auxquelles il assista acheva de le rendre incompréhensible; on avait tenté, semble-t-il, de

multiplier les rebondissements suivant le principe de la réaction nucléaire (rappelons que, sous l'action d'un neutron incident, la fission d'un noyau d'uranium 235 produit un énorme dégagement d'énergie et une émission d'autres neutrons créant un processus en chaîne), comme pour signifier le fonctionnement, le démystifier, et ce jusqu'à saturation, jusqu'à annulation des péripéties les unes par les autres, comme pour souligner cette fois le caractère factice et arbitraire, repousser l'intrigue au second plan et en dégager le champ de perception du spectateur pour y substituer la seule jouissance du style, la beauté de la forme pure: en faire une œuvre où chaque image eût pu tenir toute seule, indépendamment du corps général (172).

On aura reconnu, en filigrane, les mots de Flaubert à propos de *L'Education sentimentale*. Rappelons qu'alors, Flaubert n'avait eu pour toute ambition que de faire un roman ne reposant sur rien. Laurent, pour sa part, déploie une écriture qui ne pèse pas, qui ne s'appuie en tout cas, du moins explicitement, sur aucune base théorique. L'ordre poétique est ailleurs - peut-être dans l'immense virtualité du monde en circulation, et dans sa dénonciation. Comme Flaubert, Laurent s'astreint dans *Liquider* à mettre en place les éléments mobiles, sans cesse en mouvement, d'un monde perdu dans son inanité. Par petites touches, il balise aussi son texte de remarques d'ordre social ou politique, non pas à des fins de mise en cause directe, mais pour souligner encore davantage le caractère absurde du monde tel qu'il va: 'Les camions de la voirie chargeaient les détritiques partiellement allégés par des sans-domicile-fixe que des agents de police, appliquant des arrêtés estivaux interdisant la mendiciteés, poussaient dans leurs fourgons; balayeurs vivants noirs et balayeuses mécaniques vertes colonisaient l'asphalte, des jets pressurisés brumisaient les peaux' (133); 'Les roues du véhicule faisaient éclater de ces sacs en polyéthylène à inscriptions d'hypermarchés qui volettent partout où l'homme à posé le pied' (102); 'Des milliers de voitures vont dépassant une file ininterrompue de camions, les premières contenant des gens partant gagner de quoi se nourrir de ce que contiennent les seconds - que ne les pillent-ils!' (112). Ainsi, toute fictive qu'elle soit, l'intrigue prend-elle pour décor un espace facilement identifiable dans sa contemporanéité. Il ne s'agit pas ici de se déplacer au sein d'une ville comme Las Vegas ou Sarajevo, mais de trouver son chemin dans un nouveau quartier résidentiel dont les rues se ressemblent et ont toutes des noms de fleur; de traverser une ville dont le maire, nouvellement élu, se réclame des doctrines d'extrême droite; de longer une avenue aux abords desquels sont collées des dizaines d'affiches de messageries érotiques; de traverser Paris au moment de l'heure de pointe. Ainsi, en contraste avec *Les Atomiques*, avons-nous affaire dans *Liquider* à un renversement de perspective: l'espace urbain ancre l'intrigue dans la réalité. Il lui assigne, d'une façon discrète mais continue, un rôle de médiation entre le domaine pur de la parodie et celui tout aussi riche de l'époque moderne.

Si Pexoto constitue un personnage descriptible, 'dont la première chose que l'on remarquera de lui [est cette] descriptibilité' (suit une série de stéréotypes sur le physique de l'espion de charme, (9-10)), le personnage de Cleine échappe à toute tentative de reconnaissance: planté devant la glace, il ne se reconnaît plus. Le voilà, dès l'abord, victime de l'image de lui-même - non celle qu'il pensait avoir, non celle dont les conventions du genre policier devraient l'affubler, mais celle que lui propose le reflet actuel et véridique du miroir après une nuit difficile. Et c'est le reflet d'une surface métallique qui, de l'autre côté du roman, au moment où celui-ci prend fin, permet à Artur Cleine d'apercevoir son assassin tirer sur lui une seconde fois. A l'instant précis de sa mort, il prend conscience que toutes les forces de la vie convergent vers lui. Pexoto et Cleine prennent vie - et c'est là le paradoxe le plus révélateur des deux romans - au moment où la vie les quitte. À cet instant précis, ils l'incarnent au plus profond d'eux-mêmes.

RETHÉÂTRALISER LE THÉÂTRE

MONICA GHET

REZUMAT. Reteatrizarea teatrului. Împotriva suveranității textului dramatic, care fusese demult abandonată în cultura occidentală, însă menținută în scopuri ideologice în regimurile totalitare (Germania nazistă, Uniunea Sovietică și sateliții săi), oamenii de teatru din România deceniului cinci și șase impun privilegierea vizualului. Rațiunea acestei opțiuni era nu doar sincronizarea artei scenice românești cu mișcările estetice ale teatrului modern, ci deopotrivă expresia unui gest de contestare a politicului intrus și impus de conducerea comunistă a țării.

Le spectacle théâtral roumain a maintenu, dans l'après-guerre, son statut de refuge de la culture, bien que le répertoire en fût strictement imposé et contrôlé et que les membres des troupes fussent passés par les "fourches caudines" des départements de "cadres"¹. Malgré la jdanovisme des années 1948-1953, le public n'a pas abandonné les théâtres, et grâce à Lucia Sturza Bulandra, qui était alors la directrice du théâtre Municipal qui porte aujourd'hui son nom, celui-ci a connu, entre 1947 et 1949, un grand moment de création.

En ce temps-la, la scène roumaine réunissait trois générations qui comptaient des noms de tout premier ordre: c'était, tout d'abord, les hommes de théâtre qui s'étaient déjà affirmés dans l'entre deux guerres: des auteurs tels G.M. Zamfirescu, et Ion Sava, qui était aussi un metteur en scène renommé, de même que Victor Ion Popa et Ion Aurel Maican. Ceux qui s'imposaient maintenant s'appelaient Marietta Sadova, Ion Sahighian, Val Mugur, Ion Olteanu, des théoriciens tels Petru Comarnescu, Alice Voinescu, Aurora Nasta et des acteurs - Mihai Popescu, Nicolae Băltăteanu, Aura Buzescu, Ion Fintesteanu. Enfin, dans les années '50, ceux qui s'opposaient à toute tentative d'usurper l'art véritable, pour l'imposer en tant qu'Art du spectacle. Ces derniers faisaient partie du cénacle "Victor Ion Popa", des jeunes metteurs en scène: Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Lucian Giurchescu, Vlad Mugur, George Jora, Dan Nasta, Miron Niculescu, Horia Popescu, George Rafael, Mihai Raicu, Radu Stanca, George Teodorescu, Tony Gheorghiu, Dinu Cernescu et Mihai Dimiu. Plus tard, ils ont évolué de manière très diverse, en fonction de la qualité de leur talent, de leurs options, et fort peu à cause des barrières du programme idéologique².

¹ In *Rampa (La Rampe)* du 6 juin 1948: "La liste des acteurs ayant le droit de professer. Le résultat du second examen de révision du Syndicat des Artistes de Bucarest.

² Informations (orales) fournies par Sorana Coroamă.

Tel est donc le syntagme qui imposa cette jeune génération de metteurs en scène à l'opinion publique: la fameuse "rethéâtralisation du théâtre" lancée par Radu Stanca, qui dans un article ayant ce même titre, publié en 1956³, destiné à étoffer l'intervention de Liviu Ciulei concernant la peinture du théâtre, écrivait⁴: "... et voilà que le metteur en scène aussi oublie sa fonction consacrée et vient formuler la prétention rebelle de suprématie; si sa mission avait été de "rethéâtraliser le théâtre" c'est-à-dire de l'instaurer en tant qu'oeuvre collective, le voilà qu'il s'érige en promoteur de la "dé-théâtralisation" du théâtre, il invite la marionnette à la place de l'acteur (Craig), il réduit le texte à un prétexte (Meyerhold - voir la mise en scène du "Révisor") etc. - le metteur en scène réclame le spectacle pour soi, de manière exclusive, celui-ci devient, grâce à une telle idéologie, une modalité d'expression artistique qui exprime exclusivement l'art de la mise en scène."⁵

Ce texte "prétexte" pour le spectacle on le trouve déjà dans l'Allemagne de Hitler, où modifier les pièces de théâtre, même classiques, était une pratique courante en matière de propagande. Cette "stratégie" (technique) n'a pas été étrangère aux créateurs de l'époque stalinienne, ni plus tard, quand on misait sur l'attitude antitotalitaire. Mais dans les années dont nous nous occupons, le prétexte du texte servait encore la raison de l'idéologie imposée. Aussi Radu Stanca se voyait-il obligé de motiver sa démarche, solidaire avec celle des autres artistes de son temps:

"Le metteur en scène se doit de se résigner à ce qui fait la beauté de son art: son anonymat. Le manque de matérialité palpable de ses moyens /... / Le caractère théâtral du spectacle est déterminé par quatre facteurs, à mon avis: le poète, l'acteur, le metteur en scène et le public /.../ C'est le metteur en scène qui fixe la quantité de théâtralité d'un spectacle, c'est toujours lui celui qui a la possibilité de le "théâtraliser". Voilà pourquoi la responsabilité du metteur en scène moderne et si grande /.../ c'est à lui qu'incombe la mission de chercher, pour le spectacle, les formes d'expression les plus théâtrales; c'est à lui donc, de "rethéâtraliser le théâtre", perpétuellement.

Débattre la "théâtralité du théâtre" ou bien sa "rethéâtralisation" - ce fut le thème privilégié de la revue "Teatrul" (Le Théâtre) (1956-1957), mais aussi celui d'autres revues, de culture, telle "Contemporanul" (Le Contemporain), qui resta pour une certaine période l'écho des directives officielles. Les spectacles ayant inspiré ces discussions méritent bien notre attention. En tout premier lieu, "Apus de Soare" (Le couchant) de Barbu Ștefănescu Delavrancea - mise en scène par Marietta Sadova et M. Zirra au Théâtre National de Bucarest. La même année, 1953, est la période de gloire de Théâtre National de Cluj, où Marietta Sadova, jeune metteur en scène, et le scénographe Liviu Ciulei travaillaient depuis 1949. "Othello" de Shakespeare du Théâtre National de Cluj ce fut un spectacle-

³ In *Teatrul (Le Théâtre)* no. 2, septembre 1956, p. 52.

⁴ In *Teatrul (Le Théâtre)*, no.4, septembre 1956, p. 52.

⁵ *Ibidem*, p.56.

événement qui y a tenu l'affiche pendant plusieurs saisons. Après sa tournée à Bucarest en 1953, "la scénographie du jeune Ciulei pour "Othello" a été mise sous caution justement pour ce qui a fait sa vraie valeur, le long au fil des années à venir"⁶. "Intrigue et amour" de Schiller (1953) toujours à Cluj, mise en scène par Ion Dinescu et décors par Mircea Matcaboji, a été critiqué pour "les insuffisances de la mise en scène"⁷. Florian Potra, qui faisait à l'époque la chronique théâtrale, ne se référait pas notamment au metteur en scène en tant que facteur de synthèse des composants du spectacle, mais plutôt à son rôle de censeur. De toute façon, ce fut là un grand succès de public.

En fait, le débat sur la "théâtralisation du théâtre", source première de cette évolution qui a abouti, de nos jours, à l'autonomie de l'Art du Spectacle en Roumanie, s'est déroulé à deux niveaux: celui théorique, situé dans les publications de l'époque, celui de la praxis théâtrale - la création de spectacle programmatique - manifestes). Rappelons donc "Ioan Vodă cel Cumplit" (Ioan Vodă le Terrible) à l'Opéra Roumain de Bucarest - mise en scène par Ginel Teodorescu; "Inspectorul de politie" ("l'Inspecteur de Police") par Priestley au théâtre de Baia Mare - mise en scène signée par Horia Popescu, de même que "Domnisoara Nastasia" ("Mademoiselle Anasthasie) de G.M. Zamfirescu au théâtre bucarestois Giulesti; "Ultima oră" ("La dernière heure") de Mihail Sebastian - mise en scène par Mihai Dimiu; "Bărbierul din Sevilla" ("Le barbier de Séville") de Beaumarchais, spectacle réalisé par Vlad Mugur à l'Institut de Théâtre et de Cinématographie de Bucarest; "Peer Gynt" d'Ibsen, toujours sur la même scène - création de Dinu Cernescu; "Casa inimilor sfărîmate" ("La maison des coeurs brisés") de Bernard Shaw, "O scrisoare pierdută" ("Une lettre perdue") de Caragiale, "Steaua fără nume" (L'Étoile sans nom) de Mihail Sebastian, "Gaitele" () d'Al. Kiritescu et "Maria Stuart" de Schiller à Sibiu - mise en scène par Radu Stanca. Sorana Coroamă fait la mise en scène pour "Vrăjitoarele din Salem" ("Les sorcières de Salem") d'Arthur Miller à l'ancien théâtre Nottara, de même que pour "Hotel Astoria" d'Alexandre Stein et "Hagi Tudose" de Delavrancea; à l'assy, au théâtre National - "Pogoară iarna" ("Vient l'hiver") de Maxwell Anderson. "Jurnalul Anei Frank" ("Le journal d'Anne Frank"), mise en scène de Ginel Teodorescu au Théâtre Juif de Bucarest; "Omul care aduce ploaia" ("L'Homme qui fait venir la pluie") de R. Nash - mise en scène de Liviu Ciulei au Théâtre Municipal de Bucarest (aujourd'hui Bulandra); "Zile obisnuite" ("Journées quelconques"); signé par G. Harag à Baia Mare; "Învătătoarea" ("La maîtresse d'école") de Bródy Sándor mise en scène de M. Tompa à Tîrgu-Mures; "Preludiu" ("Préludes") par Ana Novac, à Galatzi, mise en scène - Crin Teodorescu, etc.

C'était là, autant sur la scène que dans les pages des revues, un véritable essor, une vigueur toute neuve. Telles, ses discussions sur la mise en scène - interventions signées par Val Mugur, Mihai Raicu, Sorana Coroamă, Ion Sahighian, Victor Eftimiu, Radu Stanca, Sică Alexandrescu, Lucian Giurchescu,

⁶ Teatrul Național din Cluj-Napoca (Le Théâtre National de Cluj-Napoca), monographie éditée par le Théâtre National Cluj-Napoca, 1994, p. 135.

⁷ In *Almanahul literar* (L'Almanach littéraire), le 11 novembre 1953, la chronique dramatique de Florian Potra.

même George Călinescu, un nom prestigieux, auteur de "l'Histoire de la littérature roumaine", suivi par le poète St. Aug. Doinas, le critique Petru Comarnescu, le dramaturge I.D. Sîrbu (pendant les années qui ont précédé son arrestation en 1959), le critique Florian Potra, le dramaturge et critique Ecaterina Oproiu. Souvents polémiques, les interventions de réalisateurs de spectacles ont réussi à imposé l'authenticité de l'acte théâtral: "Car qu'est-ce que le spectacle, en définitive? Une synthèse créatrice réalisée par le metteur en scène"⁸. "C'est l'authenticité qui fait naître le style, le style si haut clamé. Mais le style imposé à tout pris ne reflète pas l'authenticité."⁹

L'attaque des "iconoclastes" visait à la fois les vieilles tendances d'une primauté psychologique de l'art scénique et surtout l'infusion du dogmatisme stalinien qui s'était proposé de paralyser l'activité théâtrale à partir de 1948. Citons un fragment du discours prononcé lors de la Conférence de Hommes de Théâtre en 1957¹⁰:

"Comprendre de manière dogmatique les principes du réalisme socialiste et l'essence du système de Stanislavsky c'est là une des raisons principales de l'uniformisation que l'on remarque ces dernières années dans notre théâtre. C' est là, le spécifique des dogmes: désapprendre aux hommes à penser avec leur propres moyens et qu'ils se complaisent dans un conformisme doux et commode."

Sorana Coroamă écrivait déjà en 1956:¹¹

"Dans l'atmosphère douceâtre qui baignent certains de nos théâtres, le compromis artistique s'allie au conformisme. Il est bien difficile, dans ces conditions-là, de faire le départ entre le talent et le manque de talent; entre le metteur en scène qui, par bêtise et par incompetence, mutile le texte de l'auteur, pervertit le goût du public, rend faux le jeu de l'acteur, et celui qui se soumet aux conditions "objectives" du théâtre où il travaille."

En 1957, l'attention toute entière de la culture roumaine semblait se polariser autour du théâtre - fait normal, par ailleurs, vu l'existence d'une possible littérature "de tiroir", des oeuvres musicales ayant le même sort, même des oeuvres d'art plastique restées sous la poussière des ateliers... Tandis que le théâtre, lui, n'acceptait pas de sursis. C'est pourquoi on accuse la bureaucratie de freiner la création:

"La vérité propre à un certain théâtre c'est son *crêdo artistique*, son programme de perspective.. Nous ne pouvons pas créer des spectacles réalistes en général, partisans en général ou populaires en général, mais selon et seulement conformes aux solutions auxquelles nous croyons chacun de nous."¹²

C'est toujours en 1957 que la revue "Teatrul" (Le Théâtre) publie un débat sur le Théâtre National¹³, où participent: Radu Beligan, Sorana Coroamă et Horia

⁸ In *Contemporanul (Le Contemporain)*, le 1 juin 1956, p. 3.

⁹ *Ibidem*, p.5.

¹⁰ In *Teatrul (Le Théâtre)* no. 3, 1957, p.33.

¹¹ In *Contemporanul (Le Contemporain)*, le 23 mars 1956, p.3.

¹² In *Contemporanul (Le Contemporain)* le 25 janvier 1957, p.3.

¹³ In *Teatrul (Le Théâtre)*, no. 1, 1957, p.47.

Lovinescu. L'intervention de ce dernier, écrivain de renom, prend des accents pathétiques qui n'étaient pas monnaie courante en ces temps-là: "il existe, vraiment, des institutions qui, ayant assumé une fonction spirituelle le long des années, arrivent à s'intégrer à l'histoire même du peuple respectif et à en fixer la phisionomie dans la durée. La Comédie Française, le MHAT, la Scala, etc., etc., ne peuvent pas être séparés du profil moral des peuples respectifs. C'est là, la raison du culte qu'on leur rend. /.../ Conférer au Théâtre National son ancienne autorité représente non pas un simple devoir de piété, mais un acte nécessaire de politique culturelle, un geste de lucidité."

Les longs débats et poémiques, et même la Conférence des Hommes de Théâtre (1957) ont abouti, parmi d'autres "facilités", à l'enrichissement du répertoire universel, tel qu'il apparaît dans les "spectacles programmatiques" qu'on vient de nommer, mais aussi à une meilleure sélection des pièces roumaines - surtout inspirées de l'histoire nationale - en fonction de leur valeur esthétique, et enfin, à un essor extraordinaire de la création des metteurs en scène et des acteurs.

En 1957, Liviu Ciulei met en scène "Omul care aduce ploaia" ("L'homme qui amène la pluie") par Richard Nash. Les comptes rendus de l'époque en parle comme d'un événement, dont l'aura se maintient pendant quelques saisons au Théâtre Municipal.

"Ce qui nous surprend chez Liviu Ciulei, le metteur en scène, c'est l'harmonie, l'équilibre. Sa mise en scène est intelligente, mais la cérébralité n'y estompe pas la zone des émotions. (...) Sa mise en scène est romantique, mais jamais sentimentale, elle est raffinée, mais ce raffinement n'a rien d'ostentatoire et n'en étouffe pas l'atmosphère. Chose étrange! Un tel équilibre, c'est d'habitude l'apanage de l'âge mur."¹⁴

Arrêtons-nous sur les titres - et les sujets - choisis par Liviu Ciulei. Dans "L'homme qui amène la pluie" on mise sur l'espoir malgré les évidences, de la réalité "objective", le dénouement c'est... la pluie. En 1959 Ciulei fait la mise en scène de "Sfînta Ioana" (Sainte Jeanne) par G.B. Shaw, un spectacle qui a une grand succès, pendant plusieurs saisons.

"Liviu Ciulei nous a proposé, dans "Sainte Jeanne" une formule scénique moderne. L'ironie iconoclaste, les anachronismes fréquents, si caractéristique dans le discours des personnages de Shaw, sont devenus un véritable duel d'idées, une "discussion d'art dramatisée", dont les échos contemporains ont fidèlement servi les intentions de l'auteur." Et le commentaire de continuer avec prudence: "Il est trop tôt, sans aucun doute, pour tenter à définir certaines dominantes de sa mise en scène à propos de ces deux spectacles; ce n'est que grâce à ces derniers que Liviu Ciulei s'engage à servir la scène."¹⁵

Nous nous devons de souligner ici la contribution du scénographe de Ciulei aux spectacles signés par lui-même ou par d'autres (Othello à Cluj), vraiment à part en comparaison du style "poussierieux" de l'époque, et qui a provoqué, parmi d'autres facteurs, l'intérêt des spécialistes pour la "théâtralité" de

¹⁴ In *Teatrul (Le Théâtre)*, no. 6, 1957, pp.84-85.

¹⁵ In *Teatrul (Le Théâtre)*, no. 7, 1959, p. 38.

la scénographie. Le critique Petru Comarniescu a été un des combattans les plus fervents pour la "théâtralité" du théâtre. Ses remarques semblent être bine banales aujourd'hui. Mais, par malheur, c'était une prouesse, à l'époque, que de donner droit de cité à ce qui était bine normal; ses observations, donc, attiraient l'attention sur une nécessité artistique qui était minimalisée non pas pour des seules raisons financières.

"On voit souvent dans nos spectacles de décors inexpressifs, trois murs en angle droit avec leur plafond qui représentent un intérieur à tout faire, qui peut circuler d'une pièce à une autre, sans aucune modification, ou bien diverses reproductions de cartes postales illustrées. La copie plate de la réalité se substitue d'une manière désinvolte à l'expression d'art de la réalité, à l'image plastique suggestive. Il existe une poésie de la peinture, qui est absolument nécessaire en tant que peinture de théâtre, pour entrer en consonnance avec la poésie du texte dramatique."¹⁶ Le spectacle de Liviu Ciulei "Comme il vous plaira" par Shakespeare, dont il signait la mise en scène et la scénographie, en reste une illustration excellente, inscrite dans la mémoire du Théâtre Bulandra.

En 1960, nous retrouvons Liviu Ciulei au Théâtre Municipal avec Azilul de noapte (Les Bas-fonds) de Maxime Gorki - mise en scène, costumes et scénographie. Peu aimable, le critique dramatique de l'époque, Florian Potra en observe les dérogations d'ordre idéologique dans la mise en scène, mais l'homme de goût qu'il était exprime son admiration sincère, ce qui nous fait comprendre la vision sombre, pas du tout conforme "à la ligne", du metteur en scène:¹⁷

"Le spectacle récent du Municipal laisse l'impression que le metteur en scène Liviu Ciulei a été moins intéressé par le problème de la "récupérabilité" des personnages gorkiens mais plutôt par la réalité objective de la dégradation humaine inexorable (...) En se proposant cette limite, Ciulei a structuré un spectacle homogène et cohérent, d'une qualité élégante. C'est dommage, pourtant, qu'il se soit arrêté là (...) Il est vrai que le décor des actes I, II et IV (l'asile proprement-dit) est excellent, bien qu'il s'éloigne des indications de l'auteur (...) La métaphore plastique, sans être ostentatoire, est toujours expressive, en-haut - la fausse lumière - en-bas - la mort, la tombe; au milieu, les compartiments presque égaux, uniformes d'une existence de Troglodytes, c'est toujours un lieu du désespoir, où l'on étouffe sans pouvoir en échapper."

On a écrit de nombreuses pages sur l'activité artistique de Liviu Ciulei, mais l'intervention de l'acteur Ion Caramitru reste la plus tranchante à mon avis de celles, bien rares, à mettre en cause même les mutations subculturelles du système, qui ont obligé Ciulei de travailler pendant si longtemps à l'étranger:

"Le grand théâtre roumain moderne débute dans les années '60, sous la direction de Liviu Ciulei, au Théâtre Municipal, devenu par la suite Bulandra - c'est là un chemin qui commence, une grande victoire de durée de l'école théâtrale roumaine (...)

Sous la baguette de Liviu Ciulei, le spectacle devient quelque chose d'unique, une construction qui a non seulement quelque chose à dire, mais qui

¹⁶ In *Teatrul (Le Théâtre)* no. 3, 1959, p. 38. (Petru Comarniescu)

¹⁷ In *Teatrul (Le Théâtre)*, no. 3, 1960, p. 74.

aussi lutte contre quelque chose. Ses spectacles ont lutté, soit contre une tradition sclérosée dans sa forme, soit politiquement avec le temps écoulé. L'histoire du Théâtre "Bulandra", depuis l'interdiction du "Revizor" jusqu'à nos jours, l'histoire toute entière de ce théâtre a été l'histoire d'un combat permanent pour la vérité et pour la liberté spirituelle (...) La direction de Liviu Ciulei au Théâtre Bulandra a été, marquée, à par les grands spectacles qu'il y avait signés, par les grands spectacles de Pintilie, Penciulescu, Moisescu, Esrig ou Andrei Serban (...)

Ce fut un grand crime culturel, qu'on ne peut jamais prescrire, que la destination de Liviu Ciulei de la direction de Théâtre Bulandra, au début des années '70. Elle appartient à cette politique irresponsable mais d'une rare ténacité, qui a appauvri le théâtre roumain pendant presque deux décennies, en éloignant Pintilie, Esrig, Penciulescu ou Andrei Serban.¹⁸

La dévotion de jeunes, exempte de tout envie, vis-à-vis des "pionniers" nous apparaît aujourd'hui bien admirable. Par exemple, Lucian Pintilie, qui écrivait en 1960: "Nous, les jeunes metteurs en scène, nous avons encore beaucoup de choses à apprendre grâce aux maîtres de la scène roumaine."

La grande démonstration dramatique que la doyenne du théâtre roumain, Lucia Sturza Bulandra, nous a donnée pendant cette saison reste pour nous tout à fait mémorable.¹⁹

En 1957, afin de prouver que la vie théâtrale se déroulait "normalement", au-delà de toute "contrainte", les autorités ont permis au Théâtre National de Bucarest de faire une tournée à Paris. Cette illusion de liberté a été nourrie par la suite grâce aux spectacles donnés par de certaines compagnies théâtrales occidentales en Roumanie - événements que le public de ces temps-là n'oublie pas; ils ont été marqués, avec intelligence critique et même une dose de courage par Mircea Alexandrescu dans les pages de la revue *Teatrul (Le Théâtre)* - 1960²⁰: "le spectateur d'aujourd'hui découvre sa libération par rapport à l'humiliation avec la même intensité poétique qui lui a fait découvrir Beethoven, Tolstoï et Eisenstein." Le Théâtre du Vieux Colombier a joué à Bucarest *l'Allouette* de Jean Anouilh et *La guerre de Troie* n'aura pas lieu de Jean Giradoux, et le *Piccolo Teatre* de Milan - *Valet de deux maîtres* de Goldoni - mise en scène par Giorgio Strehler.

Et pourtant, quelques années plus tard, on va interdire à Lucian Pintilie d'achever sa mise en scène d'une pièce de Teodor Mazilu - *Les imbéciles au clair de lune*. Le plus rebel des créateurs liés à la scène, "l'enfant terrible" du théâtre et du cinéma roumain - Lucian Pintilie, conçoit des spectacles iconoclastes. C'est Mircea Danieluc qui va prendre la relève du cinéma, après '80. *La cerisaie* a réalisé en 1967 - (et qu'il allait reprendre dans une version "augmentée" en 1988 à Arena Stage de Washington) fait entrer Tchekhov dans l'actualité de la septième décennie de l'Est européen.

"La thème profond de *La Cerisaie* dans la mise en scène de Lucian Pintilie, imposé avec force et clarté, c'est l'"engloutissement", la domination du

¹⁸ In *România literară (La Roumanie littéraire)*, no. 26, 1993, pp. 16-17.

¹⁹ In *Teatrul (Le Théâtre)*, no. 7, 1960, p. 77, et no.8, 1960, p.66.

²⁰ *Ibidem*.

subjectif par l'objectif, l'impossibilité de rompre la chaîne des déterminations nécessaires; on paye très cher le fait d'être "coupé", et "séparé" de la réalité (...) Pintilie ne nous offre pas "la comédie des héros tristes", pour qu'on rie à son aise de leurs lamentations passéistes mais le drame réel et étrange, comique et troublant de certains suicidés joyeux, confortablement installés dans leur inconscience sans remède."²¹

C'est à juste titre que Matei Călinescu étiquettait *En carnaval* par I.L. Caragiale d'"essai théâtral": "L'essai de Lucian Pintilie correspond à une nouvelle lecture de Caragiale (...) Ce deuxième texte réalisé par Lucian Pintilie confère en fait à cette pièce ses résonnances humaines. Ce n'est guère un doubler ou bine une surcharge, mais un dépouillement. Ces marionnettes absorbées par l'automatisme des clichés de langage, descendues dans le décor sordide de la Mahala, acquièrent leur poids de souffrance. C'est que le vide peut couvrir, donc, une douleur authentique, pourtant. Et le rire devient coupable, peu à peu. C'est comme si une dérision de la dérision réussissait à nous ouvrir les yeux (...) David Esrig a été le premier que nous avons pu voir en Occident, avec Troïlus et Cressida. La regard qu'il jetait sur Shakespeare était moderne, mais il était difficile de faire le départ entre le sien et celui de Jan Kott (...) Lucian Pintilie, lui, n'a eu aucun appui dans sa tentative - réussie - de jeter un regard nouveau sur Caragiale. Il nous avait bien semblé, à regarder son premier film *Dimanche à six heures*, que, malgré un scénario souvent pénible, gauche, la caméra "regardait" pour de bon, pour la première fois, en Roumanie."²²

D'ailleurs, la période 1965-1970, la soie disant "détente" - telle que la critique admise et dirigée de la "décennie obsédante" en parle - a marqué une évolution sans précédent de la qualité des spectacles; le point culminant y sera, en 1972, *Le revizor de Gogol* - mise en scène par Lucian Pintilie, et portant la même signature, *La reconstitution*. Mais ce spectacle, de même que le film, n'ont pas pu être représentés en ce temps-là, pour pénétrer dans la conscience du public. C'est à juste titre que N.C. Munteanu remarquait que sur la scène roumaine l'authenticité et la contemporanéité gagnent droit de cité:

"Plus qu'autrefois, les spectacles tendent de nos jours vers une homogénéité de la création, l'idée théâtrale y est vivante, authentique, contemporaine. On aspire à présenter au spectateur une réalité qu'il connaît, et qui le préoccupe. Imprimer au spectacle un sens, une idée ferme, qu'on débat activement sur la scène - telle est la tendance du véritable animateur, du metteur en scène cultivé, sensible et intelligent: Liviu Ciulei, David Esrig, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Crin Teodorescu, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, Andrei Serban."²³

Ces hommes de théâtres nommés par N.C. Munteanu, avaient déjà pris possession, en fait, de la scène roumaine, ayant dépassé leurs maîtres. Pendant

²¹ In *Teatrul (Le Théâtre)* no. 1, 1968, p.37.

²² Monica Lovinescu, *Seismograme - unde scurte (Seismogrammes - ondes courtes)*, t. II, Humanitas, Bucarest, 1990, pp. 351-352.

²³ In *Teatrul (Le Théâtre)* no. 5, 1968, p.37.

cette même période, on remarque à Cluj Radu Stanca, Sorana Coroamă, Vlad Mugur, Gh. Harag.

En 1968, Teatrul Mic de Bucarest faisant figurer dans son répertoire Baltagul d'après le roman de Mihail Sadoveanu, adaptation par Radu Penciulescu, qui signait aussi la mise en scène de ce spectacle mémorable, dont la protagoniste était Olga Tudorache. Le même metteur en scène réalisait aussi, pour la première fois en Roumanie, la production de la pièce Tango par Slavomir Mrozek: "Cette tragique histoire par trop contemporaine, hélas, que Mrozek expose géométriquement, reçoit dans le spectacle de Teatrul Mic la qualité d'une flamme à blanc (...) C'est la vivisection de la "liberté" de l'intellectuel qui va son traîn, mais enfermé, en fait, irrémédiablement, dans la prison des mots sans vie qu'il s'est bâtie tout seul."²⁴

Ces années 1967-1971, et 1972, resont d'ailleurs les plus riches en spectacles de tout premier ordre. Nommons - en quelques-uns: Jules César de Shakespeare, mise en scène par Andrei Serban; et le Roi Lear - Radu Penciulescu - au Théâtre National de Bucarest, Le Procès de Kafka - Gh. Harag au Théâtre de Comedie; Le Neveu de Rameau de Diderot - David Esrig - au Théâtre Bulandra; Comme il vous plaira de Shakespeare - Liviu Ciulei - au Théâtre Bulandra; La cerisaie de Tchekhov - Lucian Pintilie - au Théâtre Bulandra; Le Long Voyage dans la Nuit de O'Neill - Liviu Ciulei - au Théâtre National de Bucarest et, à Cluj la même pièce dont la mise en scène est signée par Crin Teodorescu et la scénographie par Liviu Ciulei. L'obscurité de Iosif Naghiu - Valeriu Moisescu, en 1970, au Théâtre Bulandra; Caligula de Camus - Vlad Mugur - au Théâtre National de Cluj. Et enfin, un spectacle qui dépasse l'époque que nous nous proposons d'étudier - 1945-1973 - Le Revizor - de Gogol au Théâtre Bulandra, vision scénique par Lucian Pintilie. Ce dernier, bien que réalisé en 1972, mérite toute notre attention; il venait juste après les "thèses de juillet 1971" - lancées par le Parti Communiste Roumain.

C'était bien là l'apogée mais aussi la brusque fin d'une époque de renaissance culturelle qu'on avait tant désirée, mais qui n'avait été donnée qu'au théâtre, et dont on avait d'ailleurs limité les moyens et le prix... Liviu Ciulei lui même définissait ainsi le spectacle de Pintilie: "un spectacle carefour qui marque l'âge de raison pleine du théâtre roumain." Tandis que Matei Călinescu pense que ce metteur en scène avait surpris ce qu'il y a de diabolique dans la médiocrité: "La médiocrité infinie du mensonge et le secret de sa capacité infinie de prolifération." Et Monica Lovinescu d'ajouter à ces commentaires: "Lorsque Lucian Pintilie fait du dénouement de son Revizor une apocalypse, il ne respecte pas seulement le sens caché de la création de Gogol, mais il reste aussi fidèle à soi même. Nous l'avons bien vu aussi dans La Reconstitution et En carnaval: pour Lucian Pintilie, la bêtise, la médiocrité, la paresse de la pensée aboutissent au tragique, à une apocalypse plus ou moins circonscrite, selon la force du ridicule.

²⁴ In *Teatrul (Le Théâtre)* no. 1, 1965, p. 50 (Ana Maria Narti - Tango de Slavomir Mrozek).

Le grotesque existe aussi chez Caragiale: il était à la mesure de notre "mahala", triste, dérisoire, il se traînait mollement aussi dans La Reconstitution pour aboutir inévitablement au crime. Dans Le Revizor, il prend, enfin, les dimensions du fantastique.²⁵

Pour les grands hommes de théâtre roumain, rethéâtraliser le spectacle c'était aussi protester contre la sclérose idéologique; imposer une vérité qui n'était pas seulement celle de la scène.

²⁵ Monica Lovinescu, *Seismograme, unde scurte*, II, p. 33-34.

LA MUSIQUE – CONSTANTE THÉMATIQUE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE POURTALÉSIEENNE

ȘTEFAN - IOAN BODEA

ABSTRACT. Music - A Topic in the Novels of Pourtalès. The study presented here analyses an important topic of Guy de Pourtalès's work, which is music. The writer turns the field of sonorities into an operator of many transformations which his characters meet along their evolution. Music plays an important part, especially in the economy of the writings with an autobiographical character. It implies a certain kind of relationship with the world, establishes their affective sensitivity, practically creates their destinies. Finally, music is a creative principle of the Pourtalésian laboratory.

J'aime la musique pour la musique, celle qui tient du sortilège ou de la prière ... Je n'ai aucun besoin de la démontrer pour en jouir.

Paul, dans *La Pêche miraculeuse*

Au surplus, la musique est depuis toujours présente dans ma vie [...]

Portalès, *Mémoires de ma vie*

Interprète de talent autant de la musique que des parcours biographiques des grands romantiques, Guy de Pourtalès choisit l'art des sonorités comme expérience existentielle qui va l'initier au culte du langage intérieur d'une part, et comme thème majeur de son oeuvre romanesque, d'autre part.

En fait, selon l'excellente remarque de Françoise Fornerod: «Comme les romantiques, Schopenhauer et Nietzsche après lui, il voit en la musique le seul langage qui, échappant à la rationalité du verbe, soit apte à rendre les sentiments et à exprimer les mystères de la transcendance.»¹

Avant de traverser l'espace romanesque par l'intermédiaire de ce thème, nous aimerions offrir une lecture d'ensemble des biographies de certains musiciens tels Wagner, Liszt, Chopin, Berlioz, pour en tirer les significations les plus profondes que Pourtalès y trouve.

¹ F. Fornerod, *La musique dans les romans de Guy de Pourtalès*, in *Cahiers Guy de Pourtalès* 1, Fondation Guy de Pourtalès Etoy – Lausanne, 1995, p. 93.

Nous sommes d'avis que ces biographies jouent un rôle extrêmement important dans la démarche créatrice que l'écrivain va adopter pour son oeuvre, car il s'y exerce à maîtriser l'exaltation de l'âme, le cri de l'être humain qui cherche à donner un sens à l'existence. N'oublions pas, à ce propos, que Pourtalès explicite la définition que Wagner donne à la musique et qui va toujours dans ce sens-là: «C'est peut-être, comme disait Delacroix, qu'en art tout est affaire d'âme. On ne parvient pas encore à se mettre d'accord sur le sens et la valeur de ce petit mot. Mais s'il en fallait donner une idée sensible, rien ne la fournirait mieux que la musique, *un cri manifesté*, la dénommait Wagner. Cela signifie sans doute: l'expression la plus spontanée de soi. L'artiste est celui qui a besoin de donner forme à son cri.»²

La démarche du biographe s'avère être la seule manière possible pour s'approcher l'oeuvre d'art et son créateur. Evidemment, cela lui aurait été impossible s'il n'avait pas eu une formation technique de base en matière de musique, doublée, par ailleurs, d'une pratique soutenue de cet art.

Guy de Pourtalès évoque la vie de Liszt, celles de Wagner, de Chopin ou de Berlioz pour s'identifier à chaque fois à un être d'exception et se placer de la sorte dans le cadre de cette grande fresque qu'est **L'Europe romantique**, titre sous lequel l'écrivain réunit les livres qui constituent son oeuvre.

Dans **Chopin ou le poète** Pourtalès s'attarde un peu sur les effets du piano. C'est un instrument qu'il choisit dès son enfance, puisque celui-ci lui procure la joie de l'harmonie polyphone (on sait d'ailleurs qu'on peut considérer le piano comme un véritable orchestre de ce point de vue). Accompagner une ligne mélodique de diverses harmonies, c'est orchestrer une unité compositionnelle, c'est trouver un fond à une forme, soit-elle de nature auditive. Pourtalès rappelle quelques compositions de Chopin et entreprend d'étudier leur structure polyphonique et leurs messages. Il n'oublie pas d'associer à chaque effet musical un état d'esprit, en subordonnant de ce fait les mouvements de l'âme à une véritable thérapie. Ce n'est pas toujours de manière explicite qu'il le fait, mais on peut facilement le déduire en suivant les commentaires présents dans les autres biographies romancées.

La vie de Franz Liszt est présentée toujours sur le ton de l'exaltation de soi que la musique est censée produire. L'amour en est la source: «Je ne puis concevoir l'esprit de la musique résidant ailleurs qu'en l'amour»³ Wagner est ici invoqué pour son schopenhauerisme jailli de ses expériences douloureuses qui ont influencé son oeuvre musicale, mais c'est pour mettre son romantisme en rapport avec celui de Liszt qui, lui aussi, s'inspire de la tragédie des solitudes humaines. Liszt est l'auteur d'une oeuvre diverse: les douze **Poèmes symphoniques**, la **Sonate en si mineur**, la **Faust-Symphonie**, la **Dante-Symphonie**, les **Lieder**.

Dans le poème symphonique du début de cet ensemble magnifique, **Ce qu'on entend sur la montagne**, symbole à deux voix - «l'une disait Nature, et l'autre Humanité» - Pourtalès décèle une gamme sentimentale nuancée qui

² Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, Librairie Gallimard, Paris, 1925, p. 242.

³ Wagner, cité par Pourtalès in *La vie de Franz Liszt*, Librairie Gallimard, Paris, 1925, p.13.

échappe souvent, selon lui, aux chefs d'orchestre, aux pianistes.⁴ On remarque de nouveau l'intérêt de Pourtalès pour l'interprétation qui doit tenir compte des développements que le compositeur a envisagés; celle-ci est censée reconstituer les principes de la création.

Les Préludes de Liszt constituent un «paysage tout intérieur, une méditation sur ce thème de Lamartine: "Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note..."».⁵ L'artiste doit donner voix à des idées, autrement son oeuvre n'est qu'une improvisation sans fondement.

Les thèmes du désespoir et de l'incertitude sont traités dans une brève partition symphonique, évidemment d'inspiration shakespearienne: **Hamlet**. Ici les commentaires techniques de Pourtalès visent à décrire les moyens par lesquels Liszt a exposé la question *être* ou *ne pas être*: l'incertitude de l'esprit est suggérée par un solo du cor souligné par les timbales. L'orchestration, toujours plus dense, «culmine dans un *allegro appassionato* poussé jusqu'au désespoir.»⁶ Mais les structures rythmiques de 4/4 deviennent des 3/4 (ce qui signifie raccourcissement) à quatre reprises - comme dans l'oeuvre de Shakespeare - pour suggérer l'incertitude. Nous voici obligé de faire une remarque: le croisement de deux arts - en l'occurrence le théâtre et la musique - est fondé sur un traitement des sentiments à l'aide des techniques d'orchestration, ce qui n'est pas à la portée de n'importe qui, car on a besoin d'une sensibilité profonde pour trouver les meilleures correspondances entre les rythmes, la qualité du son des divers instruments, la progression dramatique d'une pièce comme **Hamlet** de Shakespeare. Les répliques théâtrales doivent être modulées par des intensités sonores différentes, ce qui exige de la part du compositeur une bonne connaissance en matière d'acoustique. Il y a, évidemment, d'autres exigences (par exemple celle qui concerne les changements de tonalité musicale), mais nous n'entrerons pas dans les détails; ce petit commentaire suffit, nous semble-t-il, pour justifier l'option de Pourtalès. Liszt, cet amateur de nouvelles combinaisons sonores, comme en témoignent d'autres oeuvres encore - **Idéals**, **Sonate en si mineur**, **Faust-Symphonie** - est, aux yeux de Pourtalès, le père de la musique moderne, ne fût-ce que pour avoir su traduire son romantisme en ce langage au second degré.

Ajoutons le wagnérisme de Pourtalès, cette maladie qui l'atteint lors de sa première audition de la **Tétralogie** comme il résulte d'une page de ses **Mémoires**.⁷ Cette expérience équivaut à une révélation: «C'était comme une entrée dans les profondeurs de la terre, un retour aux éléments, le contact subitement établi avec un univers et moi»⁸ Wagner intéresse Pourtalès en tant

⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁷ Guy de Pourtalès *Chaque mouche a son ombre. Mémoires de ma vie*, suivi de *Journal intime 1912-1919*, Paris, Gallimard, 1980, p. 97.

⁸ *Ibidem*.

qu'êtré qui a subi la douleur et qui a éprouvé le pathétisme, deux composantes indiscutablement repérables dans l'esprit romantique. Le grand compositeur allemand est examiné par Pourtalès du point de vue humain: «Je veux entendre par là non seulement l'homme à travers moi [...] Je ne puis traiter Wagner qu'à travers moi. Être objectif est impossible. Il faut rejoindre l'objectif à travers le subjectif. Il faut recréer l'homme, et pour l'expliquer, "l'inventer tel qu'il fut". Tel qu'en lui-même enfin l'éternité "le change"». ⁹ C'est une coïncidence ayant des conséquences multiples pour l'écriture pourtalésienne. Assumer le destin d'autrui, du point de vue d'une entreprise biographique, signifie non seulement re-création de ce destin – là, mais aussi de son propre destin. Autrement dit, **Wagner, histoire d'un artiste** c'est l'histoire d'un personnage qui s'appelle Pourtalès. ¹⁰

Essayons maintenant de parcourir un trajet thématique de la musique dans le contexte de la création romanesque de Pourtalès.

En introduisant ce thème dans ses romans, l'intention majeure de Pourtalès est de créer des sens nouveaux qui s'affranchissent de la chaîne événementielle. La musique donne naissance à un autre niveau de communication avec la réalité extérieure, à savoir, la sensibilité (explicitons le sens de ce mot dans ce nouveau contexte: être sensible c'est harmoniser intérieurement les divers angles de la perception du monde). Dans les trois romans **Marins d'eau douce** (1919), **Montclar** (1926) et **La Pêche miraculeuse** (1937) qui s'inscrivent dans un ensemble à forte composante autobiographique, la musique remplit, selon Françoise Fornerod, «une fonction à trois niveaux: à celui des personnages, en tant qu'expérience et émotion exprimées par leur discours, comme élément thématique et structural dans le discours narratif, et comme partie constitutive de la vision du monde de l'auteur.» ¹¹ Nous nous rangeons à cette opinion, en ajoutons que la musique fonctionne aussi au niveau trans-textuel comme technique de mise en abyme: Paul de Villars de **La Pêche miraculeuse**, en travaillant à sa *Symphonie lacustre*, rejoint l'expérience créatrice de Pourtalès qui fait de son roman une véritable structure symphonique, chose reflétée, entre autres, dans l'organisation de la matière romanesque en plusieurs parties, chacune ayant sa tension dans cette immense orchestration; les titres en sont extrêmement suggestifs: **Le pays des chimères, La dernière Héloïse, Les enfants de la rébellion, Louise, Le cheval roux, Antoinette, Un nouveau ciel et une nouvelle terre.**

Dans **Marins d'eau douce** la musique, portée au jeune héros par la cloche de l'angélus, entraîne cette harmonie intérieure et l'appel à la prière. Cette première association d'ordre religieux passe ensuite par des notations d'ordre physique, et traduit la fusion entre les sensations et l'esprit. Il s'agit d'une musique «naturelle» à valeur absolue qu'on trouve chez les romantiques ¹². On remarque

⁹ Apud J.J. Rapin, *Guy de Pourtalès et ses biographies de musiciens* in *Cahiers Guy de Pourtalès 1*, éd. cit., p.137.

¹⁰ Guy de Pourtalès, *Wagner, histoire d'un artiste*, Gallimard, 1932.

¹¹ F. Fornerod art. cit.

¹² *Ibidem*, p. 94.

très bien l'effet de cette musique: elle sert à créer un nouvel rapport entre le héros et le monde. Pourtalès le traduit en termes de métamorphose de la conscience de soi: «Je devenais moi-même écho, accord, harmonie, plénitude de forces: je devenais homme.»¹³ La musique supplée aux paroles comme tant de fois dans les romans de Pourtalès. Elle institue aussi des fentes dans la communication verbale, lesquelles ont une fonction rétrospective, à savoir qu'elles renvoient aux sonorités déjà écoutées et refont mentalement l'harmonie ressentie avant, ce qui fait qu'on puisse parler d'un ineffable de l'effet que la musique produit: «Nous demeurions sans rien dire [...] Pourtant ce silence me remua plus que des paroles.»¹⁴

La *Sonate en la bémol* de Beethoven, que l'oncle Paul joue au garçon, éveille un écho associé à une perception visuelle - la vision du crépuscule - et à une scène qui évoque la sensualité des rapports amoureux. Ensuite la marche funèbre déclenche des réflexions d'ordre métaphysique - «à la mesure de l'enfant» - sur la mort¹⁵. Il y a donc aussi une correspondance musique - concepts abstraits. L'oncle Paul exprime l'influence que la musique va avoir sur l'esprit de Jean, en termes d'expérience intérieure: «Tu y puiseras la joie, l'inspiration nécessaire aux jeunesse vigoureuses, les saines disciplines, parfois la mélancolie, plus tard les consolations, les résignations, la sagesse.»¹⁶

La *Neuvième Symphonie* de Beethoven conduit le héros dans les sphères du surnaturel mais aussi du sentiment; elle lui transmet «une gravité religieuse», «une énorme joie», «une béatitude pleine d'amour et de reconnaissance».

Dans *Marins d'eau douce* la musique accompagne les étapes essentielles du développement du héros en lui permettant de passer de l'individuel à l'universel. Jean découvre non seulement la mort et l'amour mais il se découvre lui-même. Dans le style du livre on repère des structures qui se répondent à la manière de motifs musicaux et il convient de constater à ce propos les grandes parties de cette *sonate* qu'est *Marins d'eau douce*; chacune se caractérisant par un style à part et alternant des mouvements légers et graves¹⁷: une première partie serait celle qui définit l'univers de l'enfant, un univers éminemment perceptif, soutenu par un style qui alterne des phrases simples, juxtaposées («Grand-père songeait; [...] Filion regardait vaguement dans le vide. Honoré rallumait sa cigarette calcinée.») et des phrases plus élaborées - appartenant au registre de l'adulte, («Et je devinais que chacun descendait en soi-même comme pour chercher au-delà de l'heure présente cette autre heure qui vient, après quoi il fait nuit»)¹⁸ Cette partie correspondrait à une sorte de prélude dominé par des mesures rythmiques précipitées - quand il s'agit de la voix de l'enfant et par des mesures plus lentes - quand c'est la voix de l'adulte qui intervient. Une deuxième

¹³ Guy de Pourtalès, *Marins d'eau douce*, La Guilde du livre, Lausanne, 1934, vol. I, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵ F. Fornerod, *art. cit.*, p. 96.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 99.

¹⁸ Guy de Pourtalès, *Marins d'eau douce - éd. cit.*, vol. I, p. 24.

partie serait l'initiation du héros au culte de la patience et de la solitude par l'intermédiaire de la lecture du **Parfait Guide - Manuel**, culte qui culmine dans la révélation de la cloche de l'angélus¹⁹. Le style est caractérisé par l'emploi des verbes de perception et d'action («je voyais, j'entendais, on l'aperçoit, j'attrapai, je pêchais, l'une ou l'autre sautait») pour exprimer une expérience pratique et la découverte d'un autre univers; par la reprise du verbe «attendre» pour suggérer la patience; par l'emploi des verbes dont le sens renvoie à la méditation et à la rêverie («je prenais, je songeais, je me souviens»). Le pronom «vous» - à valeur générique - suggère le désir du héros de partager la joie du pêcheur («La perchette vous observe de loin [...] Le voici; il examine votre ver») Une petite séquence dessine l'image d'un solitaire qui se met à l'écoute de l'univers: «Solitude ... Silence ... Chaleur ... Le tambour lointain d'un bateau à vapeur ... Une feuille se détachait, frôlait ma joue, se posait sur le lac. Une mouette traversait le ciel. Des songes ... Des heures ...»²⁰ Au niveau de l'orchestration on pourrait parler d'une modulation à sonorités multiples qui imitent «la voix de la nature».

Une autre partie s'associerait à l'expérience musicale du héros; c'est la partie de la plus forte intensité, qui réunit des thèmes tels que la tristesse, la joie, la béatitude, la souffrance, la solitude, la vocation créatrice. À ce niveau, la musique du style fonctionne comme un langage autoréférentiel. Aussi les méditations graves traduisent – elles les nuances graves. Prenons un exemple: «Ma plus grande souffrance - je le pressentais - serait de le quitter [le lac], arrachement plus difficile encore que les autres, parce que c'était m'arracher de moi-même, me diviser, laisser derrière moi mes chères heures de solitude et de repliements intérieurs[...].

Mais le courage me revint à la pensée que certains émois demeurent et recommencent.

O triste et grave musique, l'enfant sur lequel s'est penché ton visage en garde fidèlement le reflet!»²¹

Vient ensuite un morceau funèbre dont le motif musical pourrait être concentré dans les vers: «Matelots en voyage / Vers le bord éternel...»²²

La mort du grand-père du héros signifie la perte de son enfance, cette partie de lui-même qu'il cherchera tout au long de son existence; c'est le cantique d'une blessure intérieure sans autre remède que l'oubli. Le style est fondé sur l'alternance du discours descriptif (à la III-e personne), du discours subjectif (à la première personne) et du discours rapporté. Dans ce tissu narratif, la temporalité joue un rôle très important car du passé simple et de l'imparfait, Pourtalès passe au présent exprimant une vérité générale, voire au futur: «Ses pauvres mains vieilles, mains ridées, gardaient encore leur aspect affairé [...] Voici grand-père mort sur son lit et nous, ses petits enfants, nous allons continuer à vivre à sa

¹⁹ *Ibidem*, pp. 30-33.

²⁰ *Ibidem*, p. 33.

²¹ Guy de Pourtalès, *Marins d'eau douce - éd. cit.*, vol. II, p. 38.

²² *Ibidem*, p. 62.

place, comme il a vécu à la place de ses ancêtres. Une force nous pousse en avant vers cet avenir que personne ne devine [...]

Alors je compris subitement que c'était mon enfance qui venait de mourir avec ce cher mort; [...] Désormais nous sérions plus réellement orphelins [...]²³

Le finale de cette sonate donne une impression d'inachèvement. La souffrance continue son chemin «vers la joie»²⁴. Les traces du passé s'effacent tout comme les sillages d'un canot.²⁵

Dans **Montclar**, le héros n'est pas un musicien mais un homme des livres. Cependant il éprouve un vif bonheur à écouter des oeuvres musicales lui éveillant un plaisir physique de la musique: «J'ai un merveilleux penchant vers le plaisir physique de la musique, et c'est toujours par là qu'elle me gagne d'abord. Nous subissons la musique avant de la comprendre; elle nous habite et nous mène avant que nous ayons pu distinguer son propos.»²⁶ Montclar écoute avec ses amis, en Allemagne, une sonate de Liszt. Comme c'est lui qui «leur a fourré» cette sonate, on se trouve cette fois-ci en face d'une provocation. La musique devient ainsi «moyen d'action sur l'autre»²⁷ Il y a dans ce roman un autre niveau auquel fonctionne la musique: celui de la communion supposée. Montclar aspire au partage des émotions de Lola lors d'un concert: «Cette mélodie suffisait à nous rapprocher, à nous dépouiller de tout ce qui n'était pas simplement en nous l'homme et la femme.»²⁸

Une sonate de Mozart déclenche chez Montclar la jalousie dans la relation qu'il a avec Améline; la musique fonctionne ici comme élément de disjonction. Il en est de même pour la musique de Bach que Montclar interprète pour son amie Angélique qu'il n'aime pas. L'interprétation connote ici une perversion dont les rêveries érotiques sont responsables. La déviation du sens de la musique dans **Montclar** est due à la nature cynique du personnage central à l'égard des autres. C'est toujours le destinataire qui est responsable de cette déviation. Montclar fait de la musique un instrument de séduction, une arme de conquête, ce qui correspond parfaitement à son tempérament aristocratique.

Montclar n'est pas un roman de l'harmonie musicale parce qu'il n'est pas non plus un roman de la communion humaine authentique, ce qui explique l'abondance de textes cités, pages de journal, lettres. Les personnages s'atomisent de ce fait, et alors même qu'ils se trouvent face à face, ils se cherchent en êtres de papier (c'est l'épisode où Montclar et Améline lisent les lettres qu'ils se sont envoyées, en essayant de se reconstituer).

²³ *Ibidem*, p. 63.

²⁴ Allusion à une réflexion que Pourtalès emprunte à Beethoven dans *Marins d'eau douce*: «Par la souffrance vers la joie».

²⁵ Guy de Pourtalès, *Marins d'eau douce - éd. cit.*, vol II, p. 67.

²⁶ Guy de Pourtalès, *Montclar*, Gallimard, 1926, pp. 58-59.

²⁷ F. Fornerod, *art. cit.*, p. 100.

²⁸ Guy de Pourtalès, *Montclar*, éd. cit., p. 82.

En échange **La Pêche miraculeuse** retrouve une riche intertextualité associant la musique aux langages verbal et pictural. Le héros, Paul de Villars est un musicien. Il accomplit sa carrière de pianiste au milieu de gens qui «éprouvent et vivent la musique, chacun selon ses capacités et sa sensibilité». Ni le narrateur ni aucun des personnages ne se livre jamais à des considérations musicologiques ou esthétiques²⁹. C'est que les personnages sont dominés par leur intuition dont ils extraient le sens. Cela va dans le sens de l'aveu de Paul Villars, que nous avons choisi comme exergue. La musique ne doit pas être comprise qu'en elle-même, elle ne doit pas être expliquée parce qu'elle révèle des «vérités irrévélées»³⁰. Tout au plus les personnages émettent-ils des considérations générales qui témoignent de l'impossibilité de passer au-delà de l'intuition. Louise Landrizon n'aime pas la "musique verlainienne" qu'elle juge d'une sensualité un peu basse:

«-Une musique qui ne me plaît guère.
-Pourquoi?
-Je ne sais pas. Elle n'est pas pure; je veux dire ...»³¹

Le père de Paul n'aime pas Chopin; il «n'en jouait jamais et en critiquait les "molleses"³²».

C'est toujours au niveau des sentiments que la musique est ressentie; les premières oeuvres que son père, Armand de Villars, lui joue, sont les oeuvres de Schumann, parce qu'il «a le style de l'âme»³³.

Paul exprime ses sentiments amoureux en jouant à Louise **L'Oiseau prophète** de Schumann, «d'une tendresse si masculine»³⁴. Le héros exprime son moi et essaie d'établir une communion d'âme avec les autres. «La musique permet non seulement la prise de conscience et le sentiment du moi; elle l'élargit à la présence de l'autre»³⁵. Chaque étape de la maturation de l'enfant se traduit par un nouveau rapport à la musique. La trajectoire du héros aboutit à l'homme face à Dieu (on se rappelle que la **Passion selon saint Mathieu** de Bach, que Paul et Louise jouent ensemble à Neuchâtel, inspire les sentiments «les plus violents et les plus tendres que l'homme puisse éprouver.»³⁶

Dans **La Pêche miraculeuse** la musique apparaît comme une valeur qui donne un sens à la vie, comme unique langage qui permette d'accéder à la vérité. Elle traverse le roman comme un *leitmotiv*, soulignant par là l'orchestration de la matière romanesque. Le roman finit sur l'image de Bach dans son amour pour

²⁹ F. Fornerod, *art. cit.*, p. 103.

³⁰ Guy de Pourtalès, *La Pêche miraculeuse*, vol. I, Gallimard, 1980, p. 117.

³¹ *Ibidem*, p. 105.

³² *Ibidem*, p. 47.

³³ *Ibidem*, p. 32.

³⁴ *Ibidem*, p. 138.

³⁵ F. Fornerod, *art. cit.*, p. 98.

³⁶ Guy de Pourtalès, *La Pêche miraculeuse*, *éd. cit.*, vol II, pp. 149-150.

Anna Magdalena. Paul vient de se fiancer à Antoinette; c'est le *finale* de cette grande symphonie romanesque où le couple retrouve, après tant de sinuosités existentielles, l'harmonie.

La musique pour Pourtalès est en dernier ressort le moyen de transformer l'homme: «L'homme qui aime la musique n'est jamais tout à fait mauvais: et quant aux bons, elle les rend meilleurs.»³⁷ Il s'agit ici d'une véritable thérapie à même de récupérer les valeurs perdues, de donner une nouvelle dimension à l'être pourtalésien dont le moi réclame essentiellement une re-création, pour aboutir vraiment à se saisir lui-même.

³⁷ Guy de Pourtalès, *Marins d'eau douce*, éd. cit., vol I, p. 53 Guy de Pourtalès, *Marins d'eau douce*, éd. cit., vol I, p. 53.

THOMAS MANN ȘI PACTUL CU BOALA

CORIN BRAGA

ABSTRACT. *Thomas Mann's Doctor Faustus* follows the psychological dynamics called by C.G. Jung *enantiodromia*. In Jung's view, an inflation of the rational ego implies irrevocably a violent acting out of the unconscious material. Adrian Leverkühn, a character representative for the dual nature of modern man, undergoes a double process of intellectual mortification and demonic possession. His black humour and his emotional coldness are balanced by the primitive illness he is deliberately contracting and by the atavistic creativity that syphilis fosters in him.

Thomas Mann își subintitulează ultimul mare roman, *Doctor Faustus*, "Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten", prevenindu-și cititorii că romanul este conceput ca o biografie. În locul narațiunii impersonale din romanele realiste, Thomas Mann introduce un narator-personaj menit să deruleze biografia protagonistului la câțiva ani după moartea acestuia. Acest narator, Serenus Zeitblom, intră, ca și Settembrini din *Muntele vrăjit*, în tipologia umanistului. El este o natură solară, rațională, echilibrată, o "fire cu totul cumpătată, [...] sănătoasă, temperată, blîndă, înclinată către armonie și rațiune, un cărturar și un *conjuratus* al «armiei latine», nu lipsit de raporturi cu artele frumoase [...], un fiu al muzelor, în înțelesul academic al cuvîntului, care bucuros se consideră descendent al umaniștilor germani".

Serenus este prietenul devotat al lui Adrian Leverkühn, fiind distribuit de Thomas Mann în rolul lui *famulus*, al lui Wagner, discipolul doctorului Faust. Serenus este perfect opus prietenului său. Firea sa contrastantă joacă rolul de revelator fotografic, prin negativ (mai exact prin pozitiv), a caracterului lui Adrian. Cei doi sînt opuși conform dihotomiei simbolice serenitate/demonie, lumină/tenebre. "Demonicul, mărturisește Serenus, a fost întotdeauna categoric străin firii mele, l-am eliminat instinctiv din concepția mea despre lume, fără a simți vreodată nici cea mai mică înclinare către relații necugetate cu forțele întunericului, nici trufia de a le provoca să urce la mine".

În regimul ironiei moderne, pe figurile antitetice ale lui Serenus și Adrian Thomas Mann rulează un întreg joc de contraste: catolicul/ luteranul; umanistul clasic/ geniul romantic; Sudul mediteranea/ Nordul germanic; sănătatea/ boala; filologul/ muzicianul; apolinicul/ dionysiacul. În special ultima pereche de concepte modelează ideologia romanului, Thomas Mann construindu-și personajele după sistemul de categorii al lui Nietzsche. Ca narator, Serenus Zeitblom este un filtru

apolinic al tragediei dionysiace a lui Adrian Leverkühn. *Doctor Faustus* se vrea o îmbinare organică a celor două tendințe personificate de cei doi prieteni, așa cum tragedia era, în viziunea lui Nietzsche, rezultatul unui echilibru între componenta apolinică și cea dionysiacă. Ideea autorului *Nașterii tragediei* că arta greacă sublimează teroarele nocturne prin reprezentări diurne are ecou în meditațiile lui Serenus pe marginea unei călătorii la Eleusis: "În ținutul Eubuleus, pe marginea râpei plutonice căscată între stînci, [...] am simțit, am presimțit mai bine zis, plenitudinea sentimentului vital ce se degaja din zelul cu care elenismul olimpic celebrează divinitățile abisului, [...] că, în fond, cultura nu este decît integrarea prin pietate și ordine, așa spune mai adecvat, prin împlînzire, a monstruosului nocturn în cultul zeilor".

Pe de altă parte, Serenus și Adrian sînt văzuți de Thomas Mann drept cele două fețe ale tipului german, avînd asemeni lui Ianus două chipuri complementare: umanistul (Erasmus) și teologul (Luther), sau gînditorul clasic (Goethe) și filosoful iraționalist (Nietzsche). Prin Adrian Leverkühn, scriitorul tematizează biografia esențială a lui Nietzsche, ce a hipnotizat și a terorizat cultura modernă. Genialul muzician este construit ca o personalitate *mana*, adică o personalitate care exercită o fascinație numinoasă asupra celor din jur, precum și asupra cititorilor. "Exemplar excepțional al umanității", "model al tuturor destinelor", Adrian Leverkühn beneficiază din partea lui Serenus de o biografie exemplară, cartea fiind un *Bildungsroman* al unui destin tragic și genial.

Om fără însușiri. La fel cu Hans Castorp, tînărul Adrian Leverkühn intră în tipologia musiliană a omului fără însușiri. El are o inteligență uimitoare, o "suverană receptivitate, [o] putere de asimilare stranie", dar este stăpînit în același timp de o ciudată indiferență față de obiectele studiate, pe care le înțelege parcă *prea ușor*. Cîtă vreme este școlar și student, Adrian învață oarecum în joacă, cu o mare ușurință, fără să se arate însă cu adevărat pasionat de ceea ce face. Colegul și prietenul său Serenus mărturisește: "mă întrebam, la urma urmei, ce *nu-i* era indiferent, ce *nu-i* era accesoriu. *Esențialul* nu-l vedeam". Gratuitatea comportamentului lui Adrian trădează faptul că personajul nu a găsit nimic care să-l captiveze și că este în așteptarea a ceva necunoscut și doar bănuie. El își prelungește starea de gestație a geniului, încearcă parcă să-și amîne trezirea harului, pe care îl presimte sublim și distructiv în același timp.

Prin studiile sale, el ar putea deveni în egală măsură matematician, fizician și savant, dar și teolog sau muzician. Starea de latență și refuzul de a alege un destin se conjugă cu un topos faustic, și anume cu nemulțumirea pe care Faust o resimte față de știință, drept, medicină, teologie etc., insatisfacție care îi va cataliza aventura demonică. La Thomas Mann, înclinat să concretizeze maladiile spirituale în boli fizice, plictisul se manifestă în cazul lui Adrian sub forma unor migrene prelungite. Durerile de cap sînt corelate cu dezgustul și plictiseala protagonistului față de teoriile studiate, care nu reușesc să-i captiveze ființa profundă. Știința, filosofia, teologia au de-a face cu neantul, nu cu ființa (ne aflăm în epoca "morții lui Dumnezeu" proclamată de Nietzsche), și de aici întreața suită de sentimente specific moderne care îl invadează pe Leverkühn: răceala, inteligența "repede sătulă", simțul searbăduului, oboseala, tendința spre plictiseală, greața (în sens sartrian), lipsa sensului, absurdul, derizoriul.

Lipsite de punctul de reper divin, în urma "golirii" moderne a transcendenței, filosofia și teologia înseși se demonizează. Doi dintre profesorii lui Adrian ilustrează satanizarea pe care metafizica și psihologia modernă o suferă din cauza dispariției sensului absolutului și al sacrului. Primul este profesorul Kumpf, teolog "liberal" a cărui atitudine zeflemitoare față de diavol (în genul scenei celebre în care Luther aruncă după drac cu călimara de cerneală) devine, tocmai din cauza voalatului său scepticism religios, o formă de intimitate jovială cu necuratul. "Teologia, glosează Thomas Mann, pusă în contact cu sensul filosofiei vieții, cu iraționalismul, este, prin firea ei, în primejdie să devină demonologie". Al doilea este profesorul Schlepffuss, care predă o psihologie de coloratură jungiană. Dacă în *Muntele vrăjit*, prin figura doctorului Krovovski, Thomas Mann lua subtil în deridere psihanaliza lui Freud, în *Doctor Faustus* el reia una din criticile pe care teologii au adus-o psihologiei analitice a lui Jung. E vorba de legea ambivalenței pulsionilor libidinale și a complementarității psihologice a binelui și răului, Jung susținând că inconștientul nu face distincții valorice și că întunericul și lumina sunt în egală măsură componente ale psihicului uman. Or, susține biserica, prin această statuare a complementarității între imaginile paradisului și iadului, ale sfințeniei și nelegiurii, ce caracterizează toate arhetipurile umane, Jung ar legitima existența demonului și prezența lui în psihic. (Jung pledează într-adevăr pentru recunoașterea și conștientizarea umbrei din noi, dar nu și pentru acceptarea ei ca atare, ci tocmai în scopul controlării ei.) Făcînd aluzie la această polemică, Thomas Mann îi dă profesorului de psihologie abisală numele de Schlepffuss, ceea ce într-o etimologie populară ar însemna "Tîrîie picior", cu trimitere la șchiopătutul legendar al diavolului (în urma căderii din paradis).

Rîsul. Adrian Leverkühn este cuprins adeseori de izbucniri nestăpînite de ilaritate, care uneori au aspectul unor crize de rîs, altele se manifestă ca umor negru. Ele sînt reacția protagonistului în fața neantului; prin rîs, Adrian exorcizează sentimentul absurdului, al lipsei de sens a lumii și al inutilității cunoașterii umane. Rîsul este conceput de Thomas Mann ca un simptom al crizei omului modern și ca un răspuns la nihilism. Leverkühn își găsește chiar un "partener de rîs" în Rüdiger Schildknapp, un anglist "impostor" și histrionic, pe care, spre mirarea lui Serenus, singuraticul Adrian îl tolerează cu o anumită plăcere (amestecată însă cu un dispreț voalat) în preajma sa. Rüdiger este un "dublu-copie" al lui Adrian, acesta simțînd că, dincolo de diferența de valoare dintre ei, amîndoi se împărtășesc din aceeași condiție de parodiatori ai unei lumi lipsite de sens.

Adrian și Rüdiger au ochi identici, amănunt prin care Thomas Mann sugerează faptul că amîndoi văd în același fel lumea. Punctul de vedere asupra culturii moderne simbolizat de Leverkühn este cel al *ironiei*, concept care și-a găsit unul dintre cei mai subtili teoreticieni în filosoful danez Søren Kierkegaard. Modalitatea ironică de a privi lumea este pentru Adrian un "răspuns orgolios *sterilității* cu care scepticismul și pudoarea intelectuală, sentimentul unei ucigătoare expansiuni a banalului, amenințau un mare talent". Ironia modernă se corelează cu scepticismul și pierderea sentimentului sacralității existenței. Pentru protagonist, "imboldul la rîs e irezistibil, – parcă-i un blestem, dintotdeauna însă fenomenele cele mai bogate în mister, cele mai impresionante, mi-au stîrnit rîsul,

și din pricina simțului meu exagerat al comicului m-am refugiat în teologie, în speranța că ea va domoli, va pune capăt acestei slăbiciuni – pentru ca să dau aici peste un comic imens și înspăimântător. De ce aproape toate lucrurile trebuie să-mi pară propria lor parodie? De ce trebuie să mi se pară că aproape, nu aproape: toate mijloacele și artificiile artei nu mai sînt bune astăzi decît pentru parodie?" Acestei întrebări Thomas Mann îi dă indirect valoare de diagnostic cultural al modernității. În prezența absolutului și a sacrului, teologia sau arta generează un sentiment de sobrietate și devoțiune; criza absolutului, în schimb, atrage sentimentul derizoriului și al comicului.

Or, luarea în derîdere a creației este o manifestare demonică, diavolul fiind gîndit de părinții bisericii drept *maimuța* lui Dumnezeu. Sub influența teoriei lui Spengler conform căreia cultura europeană este o cultură faustică, Thomas Mann așază scepticismul modern sub semnul demoniei, al orgoliului luciferic și distructiv de a contesta creația divină. Ironia modernă pune între paranteze consistența ontologică și binele funciar al lumii, și lasă vizibilă doar latura coruptibilă a acesteia, deci păcatul originar și natura căzută a umanității. La naștere, arată scriitorul într-o parabolă, copilul plînge, ceea ce trădează regretul noului născut de a trebui să se nască într-o condiție decăzută, muritoare. În schimb, continuă parabola, Ham, fiul lui Noe, a rîs la naștere, "ceea ce nu s-ar fi putut întîmpla fără ajutorul diavolului". Rîsul este însemnul demoniei care îl stăpînește pe omul modern, ce și-a omorît divinitatea și s-a condamnat prin aceasta la anti-creație.

Răceala. O altă manifestare caracteristică lui Adrian este o uriașă răceală sufletească, o înspăimîntătoare glacialitate afectivă. Lipsa căldurii este simbolul intelectualismului radical al personajului, pe care autorul îl vede din nou emblematic pentru omul modern. Leverkühn este stăpînit de pasiunea pentru discipline abstracte și raționale, precum matematica, metafizica, astronomia și artele combinatorice. El sfîrșește prin a alege compoziția deoarece "muzica ar fi cea mai cerebrală dintre arte". Răceala este consecința unui antisenzualism radical, a unei tainice aplecări spre ascetism intelectual, a unui refuz al simțurilor și senzațiilor. Exacerbata sa luciditate îl face pe Adrian să își refuleze în mod programatic sentimentele, pe care nu le mai poate asuma cu ingenuitatea și spontaneitatea romanticilor, spre exemplu. Răceala este un simbol al autocenzurii sub care trăiește omul modern, al cărui intelectualism excesiv depreciază și ridiculizează trăirile sufletului.

Glacialitatea este și simbolul ordinii înghețate pe care gîndirea rațională, pozitivistă, o introduce în lume. Raționalismul modern provoacă, după Thomas Mann, o mineralizare a organicului, a viului din natură, știința contemporană fiind in-umană. În mod simptomatic, Leverkühn își propune o cristalizare a sufletului într-o rețea logică. Modelul concret al unei asemenea geometrii interioare îi este oferit de experiențele cvasi-alchimice pe care le întreprinde tatăl său. Jonathan Leverkühn face "speculații asupra elementelor" în cadrul unor experiențe de laborator ciudate, care, altădată, ar fi fost catalogate drept vrăjitorești. Experimentul care îl hipnotizează pe Adrian este cel al cristalelor osmotice, constînd în precipitarea aproape instantanee, aproape miraculoasă, a unei soluții de sare în suspensie într-o rețea cristalină, asemeni unei flori anorganice. Pe

marginea acestui fenomen, el va visa la un suflet organizat geometric, alcătuit nu din plante vii, ci din cristale osmotice. Imaginile organicului în opoziție cu cele ale mineralului trimit la cele două regimuri ale psihicului uman teoretizate de Bergson, cel al sentimentelor (ce alcătuiesc o adevărată floră inconștientă vie și în continuă transformare), și cel al ideilor (ce alcătuiesc o rețea înghețată și moartă).

Tendința spre lege și spre ordine perfectă este o metodă de sublimare a pulsionilor și fantasmelor inconștiente, pe care Leverkühn o va pune în aplicare în primul rînd în arta sa. "Legea, spune el, orice lege, are un efect refrigerent, și în muzică e cuprinsă atîta căldură de grajd, căldură bovină aș zice, încît poate că are nevoie de tot felul de legi refrigerente". Aristotel susținea că creierul este un aparat de răcire a sîngelui prea încălzit al trupului. Cerebralitatea este pentru Adrian Leverkühn garanția desprinderii artei de trupesc și materialitate, de sublimare a ei în spirit și Logos. Pentru a se purifica, muzica are și ea nevoie de o disciplină afectivă. Din cauza aceasta, Adrian admiră sistemul muzical imaginat de pastorul Beissel, constînd într-o simplificare radicală a sistemului tonal și armonic. În muzica inventată de acest (fictiv) pastor, nu există decît două feluri de sunete: sunetele stăpîni (corespunzînd silabelor accentuate ale versurilor cîntate) și sunetele slugi (corespunzînd silabelor neaccentuate). În ciuda primitivismului, Adrian apreciază în această concepție faptul că "avea cel puțin un simț al ordinii și mai bine o ordine absurdă, decît nici una".

De altfel, sistemul lui Beissel este văzut de Thomas Mann ca emblematic pentru o anumită tendință a muzicii secolului nostru, genial întrupată de un Igor Stravinski, și anume primitivismul, "tendința de a se recufunda în elemente, de a se admira în propriile sale principii originare". Pe de altă parte, în descrierea sistemului lui Adrian Leverkühn însuși, scriitorul folosește elementele unei alte mari școli muzicale contemporane, dodecafonismul. Thomas Mann mărturisește a fi folosit pentru a imagina muzica lui Adrian teoriile lui Arnold Schönberg, în care vede un exemplu extraordinar pentru dorința modernă de ordine absolută, de cuantificare a creației. Adrian inventează un sistem în care concepția structurii premerge creația propriu-zisă, în care compozitorul își definește întîi o gamă proprie și abia apoi o umple cu materie muzicală. Cu alte cuvinte, întîi este creată forma și abia apoi substanța, ca în cazul unei broderii unde întîi este țesută pînza și abia pe aceasta sînt țesute motivele decorative. Compoziția arată astfel ca o creație în care nici un sunet nu evoluează la împlinire, în care compozitorul deține un control absolut asupra materialului muzical. Melodia este echivalentă unui pătrat magic, reversibil, iar creatorul este un cabalist care manipulează Logosul. Muzica lui Adrian Leverkühn se împărtășește din aceeași obsesie a creației totale ca și "Cartea" lui Mallarmé.

În sfîrșit, răceala afectivă este văzută de Thomas Mann și ca un simbol al neantului demonic ce îl bîntuie pe Adrian. Mizantropia protagonistului, "expresie a lipsei de căldură, de simpatie, de dragoste" față de cei din jur, este consecința simbolică a "morții lui Dumnezeu". Frigul interior trădează lipsa iubirii, pierderea contactului cu ființa, cu divinitatea, de la care emană harul. Rupt de Dumnezeu, omul modern repetă soarta lui Lucifer, izolat în ne-ființă, în întuneric și frig, prins în infern în gheața Cocytului. Adrian Leverkühn stă sub semnul acestui *nihil* modern, resimțit de Thomas Mann ca fiind de natură diavolească. Dacă ființa și căldura

iradiază de la Dumnezeu, neființa și frigul provin de la Celălalt. De aceea, întâlnirea lui Adrian cu diavolul este *glacială*, în încăpere lăsându-se un îngheț neuman.

Muzica. După cum spuneam, muzica imaginată de Thomas Mann pentru personajul său îmbină dodecafonsimul lui Schönberg cu "primitivismul" lui Stravinski. Or, dialectica ordine sistemică/ primitivism exploziv este semnificativă în cel mai înalt grad pentru psihologia lui Adrian.

Pe de o parte, muzica sa are o dimensiune hiperrațională. Arta, spune personajul, are nevoie de o structură riguroasă, de un "necontestat și neîntrecut autor de sistem, de-un magistru al obiectivității și al organizării, de ajuns de genial ca să poată stabili o coeziune între ceea ce se reconstituie, între arhaic dacă vrei, și ceea ce este revoluționar". Componistica preia preocupările matematice ale lui Adrian, ea devine o mistică a notelor, a combinațiilor muzicale, generând melodii pitagoreice și astrale. Muzica de tip cabalistic este un simptom al inflației intelectualiste a lui Leverkühn, care aspiră să subordoneze rațiunii sistematice toate resursele afective și izvoarele inspirației inconștiente. Operele sale sunt guvernate de "năzuința de a sesiza și încadra într-o ordine oarecare esența magică a muzicii și a o topi în rațiunea omenească".

De cealaltă parte, muzica sa are o dimensiune dionysiacă. În mod paradoxal, constată Adrian, sistemul cel mai riguros și mai constrângător duce la o izbucnire a energiei primitive, nediferențiate, haotice, vitale. Operele sale au o sălbăticie arhaică, "o asemenea muzică este energia în sine, este energia însăși, dar nu ca idee, ci în stare reală. Te obligă să reflectezi, e aproape o definiție a lui Dumnezeu". Rigoarea componistică provoacă, prin contrast, epifania unui *numinosum*, a unui fond sacru, resimțit ca un *mysterium tremendum*.

Prin aceasta, muzica, așa cum o concepe Adrian Leverkühn, devine un substitut al teologiei. Thomas Mann valorifică prin personajul său tema modernă a artei ca moștenitor al religiei, în același sens în care abatele Bremond apropia, într-un celebru studiu, rugăciunea și poezia (*Prière et poésie*). Amîndouă sînt niște forme de credință într-o entitate supranaturală, fie ea imanentă sau transcendentă, fie subterană sau celestă, în opoziție cu scepticismul și ateismul modern. Muzica preia funcția religiei, Adrian Leverkühn dezvoltînd o adevărată mistică muzicală. Dacă teologia nu supraviețuiește "morții lui Dumnezeu", muzica devine un mijloc de combatere a neantului. Adrian opune creația nihilismului, opune explozia dionysiacă vidului intelectual. Ea este o încercare de regăsire a sensului existenței, a ființei.

Pe de altă parte, muzica se află la antipodul teologiei, deoarece cele două cultivă principii divine simetric opuse. Comportamentul religios presupune umilința în fața lui Dumnezeu, smerenia, pietatea, recunoașterea propriilor limite și a faptului că adevărul se dobîndește prin revelație divină. Creația muzicală, în schimb, presupune o trufie luciferică, revolta, apostazia, autodivinizarea artistului, care pretinde a-l concura pe Dumnezeu. În concepția aceasta de sorginte romantică, geniul nu depinde de har, ci de autorevelarea umană, fiind o formă de demonie. De aceea, muzica lui Adrian este demoniacă, inspirată de un principiu tenebros și infernal.

Așa cum caracterul sistemic era un simptom al inflației raționale a protagonistului, la fel barbaria dionysiacă este un simptom al luării sale în posesie de către conținuturile inconștiente. Cu cât rigoarea muzicii sale este mai mare, cu atât aceasta se demonizează și devine vehiculul unor fantasma primitive. "Sistemul tău, observă Serenus, mi se pare făcut mai curînd să topească rațiunea omenească în magie"; "Raționalismul la care faci apel are în el multă superstiție – o credință într-un demonism vag și insesizabil". Muzica apare ca manifestarea umbrei refulate ce iese victorioasă la suprafață. Teama de demonie explică îndelunga ezitare a lui Leverkühn de a se dedica muzicii, personajul avînd parte de același avertisment pe care îl primise și Faust: *O homo fuge!*

Muzica joacă în cazul lui Adrian Leverkühn același rol cu magia, necromanția și toate artele demonice în care se inițiază Faust în urma pactului cu Mefisto. "Eu personal, mărturisește protagonistul, am considerat totdeauna muzica o legătură magică între teologie și atât de amuzantele matematici. De asemenea, muzica înglobează multe dintre operațiile și cercetările asidui, meticuloase ale alchimistilor și necromanților de pe vremuri, tot sub semnul teologiei și ele, dar în același timp și al emancipării și al apostaziei – muzica era apostazia, dar nu de la credință, asta n-ar fi fost posibil, ci înlăuntrul credinței; apostazia este un act de credință și totul este și se petrece întru Domnul, mai ales răzvrătirea împotriva lui." Mihail Bulgakov sugerează și el, în *Maestrul și Margareta*, că pactul cu diavolul este o modalitate, paradoxală, de salvare din pericolul mult mai mare al ateismului.

Și în cazul lui Adrian Leverkühn (asemănător cu cel al lui Gustav Aschenbach din *Moartea la Veneția*), Thomas Mann dezvoltă așadar imaginea artistului care creează în virtutea dialecticii inflație rațională/ posesie demoniacă, a principiului enantiodromiei psihice. Protagonistul îmbină în muzica sa dodecafoniismul lui Schönberg și primitivismul lui Stravinski, fiind un "magistru revoluționar-arhaic", care exprimă tendințele profunde ale epocii: nevoia de ordine (ce stă la baza mentalității totalitare) și dorința de spargere (aflată la baza instinctelor războinice și barbare ale secolului nostru). O asemenea artă se vrea o soluție la criza culturii moderne, o "remediere într-o epocă de convenții năruite și de dizolvare a tuturor obligațiilor".

Boala. Tema bolii își găsește în acest ultim roman al lui Thomas Mann deplina înflorire. Scriitorul german dezvoltă toate latențele temei într-o ecuație complexă cu trei termeni: demonie – genialitate – boală.

Relația genialitate – demonie este de sorginte romantică. Arta era concepută de romantici ca o revoltă titanică în fața canoanelor raționale, ca un pact cu diavolul în vederea obținerii accesului la resursele abisale din propriul inconștient. "În splendoarea reflectată de genialitate, spune Thomas Mann, simțim o teamă, ceva irațional și demonic, ca și cum între geniu și forțele întunericului ar exista legături malefice." Relația genialitate – boală este și ea de natură romantică, boala fiind înțeleasă în primul rînd ca maladie mentală, ca nebunie. Reluînd meditațiile din *Muntele vrăjit*, scriitorul susține că sănătatea "n-a avut niciodată prea mult de-a face cu intelectul și cu arta; e mai curînd într-un anume

contrast cu ele"; "geniul este o formă de forță vitală profund înrădăcinată și încercată în boală, din boală creînd și prin ea devenind creatoare". Adrian Leverkühn este creat pe modelul unor mari creatori, bolnavi de sifilis, Hölderlin, Leopardi, Nietzsche, la care maladia a provocat, înainte de prăbușirea finală, perioade de intense revelații.

Ceea ce aduce nou Thomas Mann în această tipologie este relația demonie – boală (nebunie). Folosind geniul ca termen intermediar, el corelează extremele și face din sifilis un instrument demonic. Prin aceasta, el reactivează o asociație simbolică de natură arhaică, gândirea magică și cea mitică percepînd boala ca o luare în posesie de către duhuri necurate, ce trebuie exorcizate în vederea vindecării. Sifilisul, în special, ca boală venerică, a fost văzut în epoca medievală ca o pedeapsă pentru păcatul desfrînării (asemenea satanizării ale unor boli sînt active și în ziua de azi, cînd SIDA a fost resimțită ca o pedeapsă pentru homosexualitate).

Pentru cerebralul Adrian Leverkühn, al cărui intelectualism ia valențe mortificatoare și ascetice, Erosul trebuia să apară ca un păcat capital. Scena în care protagonistul are contact sexual cu o prostituată bolnavă de sifilis este intenționat scrisă de Thomas Mann într-un stil arhaizant, de carte populară, în decor și atmosferă medievală, în care tentația simțurilor este culpabilizată și văzută ca o cedare la păcat. Demonizată, lumea cărnii este privită printr-un filtru negativ, care face ca bordelul să pară o cloacă infernală; Esmeralda, supranumită Hetaera (hetaira, curtezana) de Adrian, să apară ca o "tartoriță"; proxenetul, "prietenul și peștele Esmeraldei", să fie numit "diavolul"; iar sifilisul ("dragostea și otrava") să fie echivalat, pe modelul săgeții de iubire trase de Cupidon, cu o "săgeată care îndrăgostește și ucide" aruncată de arhidemonul Sammael, "îngerul otrăvii".

"Căderea în păcat" a lui Adrian este o metaforă pentru luarea în posesie a conștiinței sale hiperlucide de către simțuri. "Cea mai trufașă cerebralitate, comentează Thomas Mann în spirit jungian, este mult mai expusă să se pomenească absolut dezarmată în fața instinctului gol-goluț, să-i cadă pradă în condiții pur și simplu rușinoase". După cum o demonstraseră și personajele din *Muntele vrăjit* și *Moartea la Veneția*, rațiunea cea mai trufașă este cea mai predispusă la fenomenele de posesie (hipnoză, spiritism etc.); în cazul lui Leverkühn se adeverește că "niciodată sîngele tinereții nu s-aprinde cu-afta desfrînată nesăbuițată ca seriozitatea lovită de sminteală".

Totuși, cazul acestui Faust muzician este mai complex, deoarece Adrian nu cedează pur și simplu unei dorințe irezistibile, ci se contaminează în mod voluntar, în cunoștință de cauză. "Ce poftă smintită, se întrebă Serenus, ce voință de sfidare temerară a lui Dumnezeu, ce pornire de a îmbrățișa, în sfîrșit, ce năzuință adîncă și tainică spre zămislire demoniacă, spre o modificare chimică a ființei sale, care ar fi putut aduce moartea, s-a manifestat atunci, de l-a făcut pe cel prevent să nesocotească prevenirea și să stăruie în dorința de a poseda acest trup?" Contaminarea nu este atît un act necugetat, cît o revoltă luciferică, o apostazie. Leverkühn alege boala și moartea în locul sănătății și al vieții pentru a cîștiga inspirația, pentru a ieși din sterilitate și paralizie creatoare, din imensul plictis

intelectual ce îl macină, pentru "a birui dificultățile paralizante ale timpului, a câștiga cutezanța barbariei înnoitoare".

Karl Jaspers a demonstrat că nebuniei (în particular celei de natură sifilitică) îi premerge o perioadă de potențare extraordinară a capacităților cerebrale. Spirocheții care urcă în creier îi provoacă lui Adrian iluminarea, elevația spirituală. Creierul îi așteaptă, îi atrage, îi dorește, scrie Thomas Mann, așa cum Leverkühn așteaptă vizita diavolului, care să pună capăt plictisului și dezabuzării și să permită spargerea limitelor mediocrității. Infecția are și ea un efect ambivalent enantiodromic. Pe de o parte, ea provoacă o "cristalizare osmotică" a creierului, o mineralizare a florei mentale, o înghețare a "căldurii de grajd" a sufletului. De cealaltă parte, ea are efectul opus, de "foc sub cazan", care determină ieșirea din amorțeală, timiditate și oboseală creatoare. Nu întâmplător, artistul este comparat cu Ioan Mucenicul, martirizat prin fierbere într-un cazan cu ulei, imaginea trimițând și la trepidul delfic din *Faustul* lui Goethe, obiect magic pe care pythia urcă pentru a profeti inspirată de Apolo la fel cum apa din ceainic fierbe sub efectul focului de dedesubt. Infecția este văzută așadar ca o formă de inspirație infernală: "o atare inspirație nu-i de la Dumnezeu, care prea lasă multe în seama rațiunii, e numai de la diavol, adevăratul domn și stăpîn al entuziasmului". În registrul medievalizant ales de Thomas Mann, arta dionysiacă apare ca o artă diabolică, pe care noul Doctor Faust o dobîndește printr-un contract simbolic.

Pactul cu diavolul. Scena pactului este înfățișată în capitolul al XXV-lea, constituind o axă de simetrie a romanului, ce desparte perioada de formație a protagonistului de cea de creație demonică. În virtutea ecuației tripartite descrise mai sus, pactul faustic se pune la Thomas Mann în următorii termeni: geniul asumă în mod deliberat boala (nebunia), în schimbul descătușării inspirației dionysiace, clarvizionare. La fel ca în legendă, pactul este semnat cu *sînge* (în sensul adaptat la epoca modernă de *seropozitivitate* contractată de protagonist) pentru o perioadă de 24 de ani, "timp măreț, o nebunie de timp, timp îndrăcit, în care-ți merge strălucit și arhistrălucit", "timp diabolic și genial".

În baza pactului, Faust este purtat de Mefisto prin univers, pentru a i se dezvălui tainele creației. În urma infestării, Adrian Leverkühn cucerește o acuitate și profunzime sporită a spiritului, devine sensibil la dimensiuni inaccesibile lui pînă atunci, ca și cum în minte i s-ar fi deschis ferestre spre regnuri stranii și exotice. El explorează infinitul astral, se lasă vrăjit de speculațiile cosmologiei contemporane, neuculdiene și relativiste. Prin "cristalizarea osmotică" a creierului, compozitorul intră în rezonanță cu lumi necunoscute umanismului antropocentric, pe care, pentru a sugera dezumanizarea presupusă de abstracțiunile științifice moderne, Thomas Mann le așază sub semnul neantului demonic: "Incomensurabilul extrauman nu duce la pietate, e o răutate satanică, o blasfemie, o nelegiuire nihilistă". În egală măsură, Adrian studiază nu doar spațiul cosmic, simbol al intelectului transcendent, ci și adîncul marin, simbol al inconștientului. Despre formele și făpturile acestor abisuri el le vorbește prietenilor cu o intimitate de inițiat, ca și cum aceste cunoștințe i-ar fi fost predate și demonstrate de cineva din interior, de un daimon.

Cum se întâmplă și în *Frații Karamazov*, diavolul nu mai are o necondiționată realitate obiectivă, el este tratat de scriitor ca o halucinație a protagonistului, ca un complex psihic, mai exact ca o personificare a umbrei. Scena întâlnirii cu diavolul evoluează pe granița dificilă și labilă dintre realitate și delir, surprinzând mecanismele prin care umbra este proiectată asupra unei figuri mitice și clivată de conștiința eroului. Câtă vreme va reuși să vadă în diavol o fantasmă proprie, Adrian va rămâne în limitele normalității; atunci când, spre finalul romanului, va începe să vorbească despre diavol ca despre o prezență reală, acest comportament va fi un simptom al evoluției sale spre demența finală.

Thomas Mann își pune permanent eroul între două oglinzi paralele de interpretare, una psihologică și alta metafizică, ce se reflectează și se luminează reciproc. Procesele psihologice ale inflației raționale și ale posesiei de către umbră sînt simultan decodate ca procese metafizice, ca îndepărtare de Dumnezeu și ca pact cu diavolul. Răceala intelectuală, sugerează scriitorul, se datorează izolării orgolioase (luciferice) a protagonistului în sine însuși, ceea ce duce la pierderea iubirii, a căldurii, a harului divin. Entuziasmul demonic cucerit în compensație nu poate fi păstrat decît cu prețul radicalizării acestei izolări. "A iubi nu-ți e îngăduit", "te vei lepăda de tot ce-i făptură vie", îl previne diavolul în cadrul pactului.

Și, într-adevăr, în virtutea acestui contract simbolic, care descrie de fapt procesele alchimiei psihice prin care trece personajul, Adrian se va îndepărta tot mai mult de lume. El părăsește societatea citadină și își alege ca reședință un conac la țară, greu accesibil, unde creează în singurătate (din nou este transparentă trimiterea la Nietzsche, care fugea de marile orașe și prefera stațiunile alpine). Apoi, printr-un plan "diabolic", respinge simultan prietenia și iubirea din viața sa, atunci când simte că acestea ar putea să-l scoată din singurătatea infernală în care trăiește. Spre deosebire de Faustul lui Goethe, aflat în permanentă căutare a eternului feminin, care îl va și salva, Leverkühn se sperie de iubirea pe cale de a înflori între el și Marie Godeau. Pentru a o înlătura, el îl manipulează pe Rudi Schwerdtfeger, prietenul său cel mai apropiat și mai incomod, trimițându-l să o pețescă pe Marie în numele său. Compozitorul reconstruiește prin aceasta scenariul Marc – Tristan – Isolda și al poșionii magic-otrăvite, știind că filizonul Rudi nu va rezista să nu îi facă avansuri femeii pețite. Într-adevăr, Rudi se îndrăgostește de Marie Godeau, lucru care se va dovedi fatal, amanta sa ucigîndu-l într-un acces de gelozie.

Dar pierderea cea mai tragică pe care trebuie să o suporte Leverkühn în schimbul geniului creator este cea a nepotului său Nepomuk. Dacă înlăturarea iubitei și a prietenului fusese oarecum tainic dorită, moartea copilului este resimțită ca un preț blestemat. Protagonistul are impresia că influența sa malefică este cea care îl ucide pe Nepomuk, în virtutea condiției de singurătate absolută impuse de diavol. Lui Adrian Leverkühn, demon al rîsului, îi este interzisă orice apropiere de Nepomuk, adevărat înger al bucuriei și al iubirii. Ca și în cazul lui Tadzio din *Moartea la Veneția*, în figura angelicului nepot transpare arhetipul copilului divin. Întîlnirea cu Nepomuk îi provoacă lui Adrian impresia unui *numinosum*, senzația "aparității *copilului* pe pămînt, sentimentul c-a fost «pogorît de sus» și, repet, acela de purtător de solie, legănîndu-ți rațiunea într-o lume de vis, alogică, cu sclipiri de

teologie creștină". Mesajul pe care îl primește compozitorul prin făptura nepotului său este cel al mîntuirii, așa cum Faust era chemat la pocăință de un bătrîn înțelept. În baza asociațiilor mitice provocate în el de figura iradiantă a copilului, Adrian îl compară cu Echo, cu Ariel, dar mai ales cu Iisus pruncul, cu mîntuitorul venit să se roage pentru toți cei pierduți.

Nepomuk ar trebui să joace același rol soteriologic ca și Euphorion pentru Faust, oferindu-i protagonistului sentimentul renașterii într-o nouă ipostază, pură, nemuritoare. Or, moartea lui Nepomuk spulberă orice speranță a lui Adrian de a ieși din cercul demonic al creației. Ca și în cazul lui Aschenbach, arta nu îi aduce lui Leverkühn sentimentul împlinirii și al plenitudinii interioare. Dispariția copilului consfințește eșecul compozitorului în realizarea sinelui. Calea demonică nu duce spre împlinirea de sine, spre ființă, ci spre distrugere, spre nebunie și neant. Răsturnînd sensul goethean al apoteozei într-unul al eșecului, Thomas Mann sugerează condiția tragică a omului modern, al cărui raționalism ateu are aceeași semnificație ca o damnare demonică. Disperarea absolută și totală, fără speranță, a lui Leverkühn după moartea lui Nepomuk este emblematică pentru pesimismul dramatic, criza iremediabilă și angoasa ce stăpînesc sufletul modern.

Pierderea intuiției sacralului, a divinului din om, a adus umanitatea contemporană la nimicul metafizic. De aceea, ca exponent al paradigmei moderne, Leverkühn simte nevoia să fie un anti-Beethoven, așa cum Thomas Mann scrie un *Faust* anti-Goethe. Dacă *Simfonia a IX-a* beethoveniană se încheia, la fel cu poemul lui Goethe, cu un mesaj al speranței și al bucuriei, ultima compoziție a lui Adrian Leverkühn este o *Lamentație a doctorului Faust*, un strigăt de spaimă al omului modern. "Ce-i bun și nobil, ceea ce e omenesc", notează compozitorul într-un act de luciditate, "nu-i dat să fie. Trebuie luat înapoi. Eu voi lua înapoi". Arta sa genială, prin opere precum *Apocalipsis cum figuris* și *Lamentația doctorului Faust*, exprimă sentimentul prăbușirii iremediabile în abis. La cina cea din urmă, la care, asemeni lui Faust, Adrian își convoacă prietenii înainte de a cădea în demența sifilitică finală, ultimele sale cuvinte exprimă un mesaj de disperare. În timp ce, înaintea morții, Iisus le cerea discipolilor "Vegheați cu mine!", aducînd prin aceasta promisiunea vieții veșnice, noul doctor Faust le urează prietenilor "Dormiți în pace!", ca o chemare a neantului etern.

Leverkühn și Germania. Thomas Mann a gîndit destinul eroului său într-un "paralelism simbolic" cu evoluția Germaniei din prima jumătate a acestui secol. Structural, romanul se desfășoară pe două planuri temporale paralele: timpul narat (viața lui Leverkühn) și timpul narării acesteia de către Zeitblom (cel de-al doilea război mondial). Între cele două planuri se țes corespondențe continue, astfel încît Serenus ajunge să povestească prăbușirea lui Adrian în momentul în care Germania nazistă este înfrîntă. Prin intermediul personajului, scriitorul întreprinde o extraordinară analiză a sufletului german și a mecanismelor mentalității colective. Ceea ce i se întîmplă compozitorului are un corespondent în istoria națională. Inflația rațională, exprimată în cazul lui Adrian prin sistemul muzical dodecafonic, corespunde în cazul Germaniei ideologiei totalitariste a național-socialismului. Posesia demoniacă, manifestată prin componenta arhaic-primitivă a muzicii lui Adrian, are corespondent în tendințele agresiv-războinice ale regimului.

Iar nebunia protagonistului își găsește oglinda în catastrofa cu care se încheie războiul nazist.

Prin Adrian Leverkühn, Thomas Mann demontează identificarea de tip eric a Germaniei învinse în primul război mondial cu figura Faustului învingător al lui Goethe, propusă de Spengler, în *Declinul Occidentului*. Comentînd tipologia omului faustic spenglerian, André Dabeziès observă că "cuplul format de Faust și de omul faustic [le] permite [germanilor] o identificare la un dublu nivel: pe de o parte cu omul faustic învins, dar și, prin intermediul acestuia, cu Faustul învingător al lui Goethe. Țara trecuse prin patru ani de eforturi în așteptarea victoriei. Înfrîngerea din 1918 ruinează această mare speranță, provoacă o cădere a tensiunii psihologice, o prăbușire morală insuportabilă. Printr-un proces compensatoriu binecunoscut, victoria devenită imposibilă este proiectată asupra eroului; idealul devenit de neîmplinit continuă să miște inimile, împins la infinit și în același timp fixat și consacrat prin această proiecție mitologică. În totul, Germania proiectează în itinerarul omului faustic din *Declinul Occidentului* întreaga istorie (chiar și geneza) înfrîngerii sale eroice. Procesul de identificare mitică este evident și îi vom găsi numeroase manifestări în anii ce vor urma: *Germania începe să caute cheia istoriei sale nefericite în destinul lui Faust*. În felul acesta, folosind alibiul acestei «consolări pe care epoca noastră o aștepta», în mentalitatea colectivă se aclimatizează un refuz al realității, un vis de revanșă ce poate conduce la cele mai îngrozitoare întîmplări". Romanul lui Thomas Mann deconspiră tocmai acest mit compensatoriu cu efecte nocive; iată de ce Adrian Leverkühn compune un *Imn al disperării* opus beethovenianului *Imn al bucuriei*, iar *Doctor Faustus* este o retractare a *Faustului* goethean. Construit pe modelul lui Nietzsche, personajul ridică destinul acestuia, sfîșiat între entuziasm genial (vezi elogiul muzicii lui Wagner ca triumf al vitalității germane din *Nașterea tragediei*) și prăbușire psihotică, la rangul de emblemă a germanității.

În perioada de după război, aflat în Statele Unite, Thomas Mann și-a propus să înțeleagă și să explice mentalitatea care a făcut posibilă ascensiunea și explozia fascismului nu doar prin *Doctor Faustus*, ci și prin jurnalul *Cum am scris Doctor Faustus* sau eseul intitulat *Germania și germanii*. Diavolul, notează el, este o figură specific germană: Reichul a făcut în fond prin nazism un pact diabolic prin care și-a vîndut sufletul pentru a cîștiga puterea asupra lumii, fapt care i-a atras damnarea. În observațiile sale, romancierul se întîlnește cu analizele lui Jung pe aceeași temă din *Wotan* și *După catastrofă*, pactul cu demonul fiind înțeles de psihologul elvețian ca o izbucnire agresivă a umbrei colective. Cum s-a ajuns la această decompensare a umbrei?

Originea problemei se află în pozitivismul secolului al XIX-lea. Raționalismul excesiv și orgolios a provocat "moartea lui Dumnezeu" și instalarea mentalității atee. Prin demitizarea religiei, canalele de comunicare cu inconștientul colectiv au fost închise, ceea ce a determinat o refulare tot mai masivă a fantasmelor iraționale, o creștere a umbrei. Această presiune crescîndă a refulatului genera "pofta de-a ne smulge din constrîngere, din claustrarea în urîțenie", nevoia de străpungere a normelor opresive ale realității înguste. Conștiința inflată a Europei a început să fie bîntuită de fenomene de posesie colectivă: basme, himere, năluciri, în care Thomas Mann identifică elemente de fixație și de manipulare a

maselor. Religia refulată se întoarce sub forma unor mitologii atee, puse în slujba ideologiei și politiciii: mitul rasei alese, mitul supraomului, sentimente și speranțe mesianice legate de figura eliberatorului (Führerul) etc. Național-socialismul este un fenomen de posesie națională, o "stare sufletească generată de amenințarea încătușării, de otrava solitudinii, de timida stîngăcie provincială, de o nevroză sufocantă, de un satanism mut".

Or, frustrarea și refularea au sfîrșit printr-o decompensare colectivă incontrollabilă. Transpuse în codul mitului faustic, războiul mondial îi apare lui Thomas Mann ca o uriașă noapte valpurgică, în care Europa este spațiul sabatului, fascismul este posesia demonică, Führerul este Marele Țap, Germania este "închisoarea noastră", "balamucul nostru", iar înfrîngerea și distrugerea țării este asimilată damnării și prăbușirii în infern a lui Faust. Obsedat de personaje care urmează dialectica inflație-decompensare, Thomas Mann a făcut din Adrian Leverkühn omul faustic prin excelență, care ilustrează măreția și decăderea orgoliului uman. Romanul se încheie în tenebrele umbrei, cu speranța unei renașteri purificate de rău: "Germania, cu roșul ofticii în obraji, se clatină amețită pe culmile triumfurilor sale sălbaticе, pe cale de a cucerі lumea mulțumită unui pact semnat cu sîngele ei, pe care era hotărîtă să-l țină. Astăzi se prăbușește, sugrumată de demoni, acoperindu-și un ochi cu palma, iar cu celălalt privind, rătăcită, ororile, rostogolindu-se din deznădejde în deznădejde. Cînd va ajunge oare în fundul abisului? Cînd oare, din paroxismul unei disperări fără scăpare, vor miji – miracol incredibil – zorile speranței? [...] Fie-i Domnului milă de sărmanele voastre suflete, *prietenul meu, patria mea*".

THE SINGULARITY OF *DOCTOR FAUSTUS*

ADRIAN PAPAHAĞI

Among Marlowe's plays, *Doctor Faustus* cuts a very peculiar figure. The most immediate reason of this is certainly its controversial textual tradition: more than with Hamlet's good and bad quartos, critics have to cope with the embarrassing co-existence of two extensively different texts. No wonder, therefore, that any critic writing on *Doctor Faustus* is obliged to state or even fight for his textual preference. Since the purpose of this essay is not to account for the problems connected to authorship and the fortune of the text, I will be brief at this point. I do not deny my preference for the so-called A-text the earlier text dating back to 1604, which has been used by Roma Gill for her recent Oxford edition. My main arguments will appear more clearly in the course of this discussion, but I would fain mention a few decisive ones beforehand. The additions made in the B-text are, with one single exception, irrelevant for the main dramatic conflict, and of minor literary value. These added scenes all show some further tricks of the damned magician, mainly taken from the popular book: the episode of the anti-pope Bruno, and especially a continuation of the conflict between Faustus and Benvolio. Its addition of 14 lines to the Chorus preceding Act III is, to my mind, absurd and useless. The only spot I prefer the B-text for occurs in the second scene of the last act, where Lucifer and the devils enter to see Faustus despair and die. The last scene, featuring the entrance of the scholars to see Faustus dead diminishes the dramatic tension of the preceding scene, adding yet another moral note to the play. Conversely, essential spots are absent, like the second entrance of the Old Man in the penultimate scene.

Further arguments that have been invoked in favour of the A-text, and some that I find pertinent to this survey will be tackled as the course of the discussion requires them.¹ I will also eschew dwelling on the question of authorship at any length. The play is rather faithful to the popular book it draws from, and the scenes where it is not are most easily recognisable as Marlowe's. Mention of the sources will be made repeatedly, without any in-depth consideration of this argument.

Marlowe's text shapes its constellations of meanings at the cross-roads of several streams of culture and ideology, and it is this very poliphony that I embark to study. *Doctor Faustus* stands not alone as a 'magian play' at the end of the sixteenth century. It is narrowly preceded by Greene's *Friar Bacon and Friar*

¹ For a brief survey of the critical debate about the precedence of one text over the other, see William Tydeman, Vivien Thomas, *State of the Art. Christopher Marlowe*, Bristol Press, Bedminster: 1989, p. 36 ff.

Bungay, and followed, in the seventeenth century, by *The Tempest* and *The Alchemist*. But the distant response to this play is to be found in Calderón's *El mágico prodigioso*, its perfect Baroque counterpart. At the same time, its medieval antipodes is the morality play, and *Everyman* could serve our purpose, yielding interesting elements of contrast to Marlowe's text. These plays surrounding *Doctor Faustus* all seem to say the same thing, although with different voices, and they highlight the disturbing singularity of Marlowe's text. No extensive comparative study has as yet been written, whose aim should be to consider *Doctor Faustus* in its cultural environment, both theatrical and philosophical². A brief survey of Renaissance doctrines concerning free will, the excellence of man, the immortality of the soul, or magic, would not, I hope, be out of place. Thus, we may attempt to show how really idiosyncratic Marlowe's play is: for it is contrary both to Renaissance culture, and to the medieval morality tradition. It seems to beckon to the Baroque *auto sacramental*, but it finally turns its back to it. After all arguments have been summoned, there is only one thing left to say: this most controversial and eccentric Marlovian text shuns all parentage. It is relevant for no ideology whatsoever, nor of its time, nor of any hence to be born, but of one single mind, which is that of its author.

This is not to say that we have already been trapped by the alluring Romantic interpretation. For, indeed, the most dangerous pitfall is to read Marlowe's *Doctor Faustus* with the other *Faust* in mind, that namely of Goethe. Due to the prominence and completeness of the masterpiece of Romantic literature, many critics read Faustus and say Faust. Nothing more reprehensible: for one is a fulguration of genius, the sharp cry of distress of the strangest Elizabethan of them all, a man with a secret life far overwhelming the public one, who died as clamorously as he had lived. The other is the greatest saga of an individual mind, a considerate creation in which every single word fulfills a well conceived purpose, the most eloquent example of the growth of human mind from youthful rebellion to octogenary all-embracing classicism. The fragmentary play written by a young man in his twenties shortly before his death cannot stand any comparison with the work started by a young man in 1774 and ended by the most revered intellectual of Europe a few months before his death, in 1832. In order to understand however little of Marlowe's *Doctor Faustus*, we have to forget having ever read Goethe's *Faust*. The desperate "O lente, lente currite noctis equi" of a man who was soon to die of a violent death (like Marlowe) cannot be compared to the utterance of classical harmony "Verweile doch, du bist so schön", which was to end the life of the redeemed Doctor Marianus (and of godly Goethe).

² The illuminating books of Frances Yates (*The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Routledge & Kegan Paul, London: 1979) and John S. Mebane (*Renaissance Magic and the Return of the Golden Age. The Occult Tradition in Marlowe, Jonson, and Shakespeare*, Nebraska UP: 1989) are rather concerned with occult philosophy, using the literary texts to illustrate the influence of Christian Cabala upon the Elizabethan writers. Mebane's study offers extensive discussions of Elizabethan plays, but its conclusions do not concentrate on Marlowe, so that it does not fully serve the purpose of my *démarche*.

What the present study aims at is, consequently, to read *Doctor Faustus* in its context, and to shed new light on what Thomas Healy has called, in a recent book, 'the Marlowe effect'.³ The ebullient and unprecedented extravagance of Marlowe's works forms, according to this critic, the Marlowe effect. Healy, however, sees the extravagance at a level touching showmanship, circus, eccentricism alone⁴; I shall try to extend this view to the core of the problem, to doctrine, philosophy, and religion. And I hope to demonstrate that *Doctor Faustus* escapes all ideology, being a work so singular, that any critical attempt of circumscribing it is doomed to fail.

We are used to reading *Doctor Faustus* as one of the greatest Elizabethan tragedies, and a humanistic work. We see the man of infinite desires thirsting for knowledge of heaven and hell, of creation and damnation, at the price of his own soul. We read in Faustus' harrowing speeches the philosophy of Renaissance: man's divine nature, his infinite powers, his inquisitive nature, his great intellect, all seem to have met here. We are almost prone to condemning God because he allowed Faustus to be damned. Byron and Goethe are too intimate to our minds to allow us to be objective. Clifford Leech wrote, in a passionate eulogy of Faustus the Man:

Was it necessary that a mere creature should be reduced to crying out for the earth to bury him, to give him some precarious refuge from the justice of his creator? If Faustus becomes an insect about to be crushed by the stretched-out arm of God, that arm seems over weighty for the task.⁵

Of course, the text is devious, and its verse, reaching supreme beauty at the paroxysmic moments the Helen soliloquy, for example induces a certain sympathy with Faustus, precisely when we should most radically condemn him. His poetry saves his theatrical soul, and grants him eternity; but his deeds, in the dramatic fabric of the play, univocally damn him. We should avoid Romantic sympathies at all price, for they are of no help at interpreting Marlowe's text. New historicist critics like Jonathan Dollimore and Stephen Greenblatt also tend to interpret the damnation of Faustus as a 'transgressive' act, and we know but all too well that 'transgression' is one of the privileged terms of this school of criticism. Moreover, unless I am fully mistaken, 'transgression' bears positive connotations for the new historicists: indeed, it is the attempt of the deviant to put his own culture through, by means liable to escape official censure or repression. The deviant is the key character of the new historicists, as is the marginal, and generally whoever is

³ Thomas Healy, *Christopher Marlowe*, Northcote House, Plymouth: 1994

⁴ Healy thinks that "for Marlowe, all the world is a circus. His theatre of excess is one where playing roles as extravagantly as possible often appears the desired end. His characters like theatricality for the showmanship. [...] This extravagance forms the Marlowe effect." (p. 2)

⁵ Clifford Leech, *Christopher Marlowe Poet for the Stage*, ed. by Anne Lancashire, AMS Press, New York: 1986, pp. 118-119.

different from mainstream ideology. It is understandable that new schools of criticism be tuned to aspects of literature *other* than those of classical, post-Romantic criticism the very word 'other' has become a key-concept of the new historicists. Otherness is what they search for, and this leads to excesses many a time. That Marlowe was indeed transgressive ideologically, religiously, sexually, aesthetically, etc. few would feel able to confute. But this is not always to say that ***Doctor Faustus*** was throughout subversive and transgressive. Jonathan Dollimore is rather final in saying that "***Dr Faustus*** is best understood as: not an affirmation of Divine Law, or conversely of Renaissance Man, but an exploration of subversion through transgression."⁶ Nonetheless, the play's message is orthodox, and so is its dénouement. Divine Law is infringed only to offer a model, and this is the intent of the play, at a liminary level. Faustus transgresses this Law, but does not subvert it: the more his poetry becomes beautiful and intense, the more the audience should realise that his genius is being ill spent. Faustus is a noble mind that's overthrown: and we cannot but realise that this is owed to Faustus' inability for what reasons, we shall inquire later ahead to allow Christ's blood streaming in the firmament to wash his blood which had sealed the dooming bill. Transgression there is in both Marlowe's and Faustus' lives; but there is a long way to subversion, and much must be said before arriving there.

Stephen Greenblatt pushes the argument of subversion a step further, in a reading where the poet and his characters almost overlap, to subvert the dominant culture in a reckless act of courage. An atheist Marlowe is revived, such a one that a modern man is maybe closest to understanding. However, in denying Marlowe's faith in God, the spiritual turmoil of Faustus becomes a mere stage shaker and nothing more. I think that atheism is inconceivable at Marlowe's time, and that even the violent denial of Divine Law and Justice is sound evidence that Marlowe was a believer⁷. A deviant, sure a believer still. War is never fared with such ardour and commitment against a fiction. If Marlowe felt the urge to fight with God and His Laws, it is only because he felt he could never abide by such laws. His tragedy as that of Faustus lies precisely in his impossibility to come to good terms with God: with any God or religion. As Cipriano discovers the Christian God in Calderón's ***El mágico prodigioso*** and is saved, so Faustus fails to discover any coherent set of moral values which could save him. His despair has hardly ever been equalled in

⁶ Jonathan Dollimore chooses 'Subversion through Transgression' as a subtitle of his essay dedicated to Faustus in his *Radical Tragedy*, Harvester, Brighton: 1984. This quotation, p. 109.

⁷ This is not to say that Marlowe was not charged with atheism by Elizabethan justice. We know that this had been a chief imputation to the group of Raleigh, Harriot and Marlowe. In 1593 the Privy Council investigated into Marlowe's beliefs, and we know the issue of that. One year later, Raleigh's atheism was investigated, and Harriot, the philosopher of the group was questioned about his denial of the resurrection of the body. In the 1603 trial of Raleigh-for treason, this time-, the latter was admonished by the Chief Justice: "And lett not Heriott nor any such Doctor persuade you there is no eternity." For more details, see John S. Mebane, p. 78 ff.

world literature, *Hamlet* included⁸. I can therefore not agree with the conclusion of Greenblatt's brilliant essay on *Doctor Faustus*, where it is stated that for Marlowe there is only a void, for both good and ill⁹. Two or more conflicting systems of thought yes. The puzzlement of the man who is unable to choose maybe. But certainly not the void.

It is equally erroneous, to my mind, to see Faustus as the lonely man of Protestantism, facing spiritual forces stronger than himself, and having no help from God. This is a Romantically atheistic *Weltanschauung*, and shows a tendency to ignore the text itself. Clifford Leech and Una Ellis-Fermor both favour this reading, which might fit Byron's *Cain* rather than our play. Here are Leech's words:

Marlowe has put into this play the essential loneliness of the Protestant Christian, with neither saint as intermediary nor priest as fully authoritative minister of God's grace through the sacraments. Faustus [...] must come to terms with an invisible God.¹⁰

Una Ellis-Fermor pushes this a step further, reading *Doctor Faustus* not as a play where practical jokes are being performed all the time, where gluttony and lechery are in their hey-day, but as a psychological drama, where the conflict is interiorised, like in Aeschylus' *Eumenides*:

In Marlowe's great tragic fragment the conflict is not between man and man for the domination of one character over another, or in the interaction of a group of characters. But, as in Aeschylus's *Eumenides*, the protagonists are men and the spiritual powers that surround him, the scene is set in no spot upon the physical earth, but in the limitless

⁸ This, Dollimore states full right: "Tamburlaine's will to power leads to liberation through transgression. Faustus' pact with the devil, because an act of transgression without hope of liberation, is at once rebellious, masochistic and despairing." (p. 114)

⁹ "In his turbulent life and, more important, in his writing, Marlowe is deeply implicated in his heroes, though he is far more intelligent and self-aware than any of them. Cutting himself off the comforting doctrine of repetition, he writes plays that spurn and subvert his culture's metaphysical and ethical certainties. We who have lived after Nietzsche and Flaubert may find it difficult to grasp how strong, how recklessly courageous Marlowe must have been: to write as if the admonitory purpose of literature were a lie, to invent fictions only to create and not to serve God or the state, to fashion lines that echo in the void, that echo more powerfully because there is nothing but a void. Hence Marlowe's implication in the lives of his protagonists and hence too his surmounting of this implication in the creation of enduring works of art. For the one true goal of all these heroes is to be characters in Marlowe's plays; it is only for this, ultimately, that they manifest both their playful energy and their haunting sense of unsatisfied longing." (Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago UP: 1980, pp. 220-221)

¹⁰ Leech, p. 112

regions of the mind, and the battle is fought, not for kingdoms or crowns, but upon the questions of man's ultimate fate. Before him lies the possibility of escape to spiritual freedom or a doom of slavery to demonic powers. Thus and in such terms is staged the greatest conflict that drama has ever undertaken to present.¹¹

To this statement, and to similar ones, it may be answered that the play recurs to several dramatic characters and devices bearing an admonitory message to Faustus. The Old Man is certainly no allegory taking place in the limitless regions of Faustus' mind, but a man like him, subject in his material body to the torments Faustus is so anxious to avoid. But all the more a messenger from God, since he shows Faustus on the verge of definitive damnation that the devils have no power over man's soul, whether that has been bequeathed them in bloody writ or not. Mephostophiles himself who is throughout surprisingly honest confesses about the Old Man:

His faith is great. I cannot touch his soul.
But what I may afflict his body with
I will attempt, which is but little worth. (5.1)¹²

No ambiguity whatsoever is left by Marlowe about the salvation of the Old Man and the model that had thus been offered Faustus in the most dramatic moment of the play. This is the last attempt to save Faustus, and we are certain that Faustus still had a chance to be saved, against Lucifer's lie that God being just

¹¹ Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe*, Archon Books, Hamden, Connecticut: 1967, p. 87. Far more than the circumscribed tragedy of early Protestant man, Una Ellis-Fermor sees the mirroring of the tragedy of Everyman in the case of Faustus: "The character of Faustus, it cannot be too often repeated, is not that of one man, but of man himself, of Everyman. There are no details, no personal traits, no eccentricities or habits, nothing that is intimate or individual. Marlowe could not have told us where, or in what way, Faustus differed from any other man. He was concerned only with that part of him which is common to all men, his mind. And that mind we have met it already in an earlier play-is Marlowe's." (p. 84). In a more recent study, Pierre Spriet, follows in Fermor's footsteps on this issue, stating that: "Qu'on lise dans le *Docteur Faust* un message chrétien ou qu'on y perçoive un long cri de révolte, la pièce reste une tragédie et celle d'un homme finalement forcé de se soumettre à une puissance qui le dépasse. [...] La pièce ne présente aucune dimension collective: c'est la tragédie de l'individu dans sa solitude essentielle." (*Le Docteur Faust de Marlowe: Moralité médiévale ou tragédie blasphématoire?*, in *Cahiers de l'Hermétisme: Faust*, directeurs: Antoine Faivre et Frédéric Tristan, Albin Michel, Paris: 1977, p. 83)

¹² All quotations are according to the A-Text (unless specified otherwise) of the edition: Christopher Marlowe, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. by David Bevington and Eric Rasmussen, World's Classics, Oxford UP: 1995.

cannot pardon him, he being the only one to have interest in his soul¹³. This is infirmed by all the other messengers and revelations God sends Faustus: the Good Angel, the Scholars, the 'homo fuge' inscription on his arm, and the splendid vision of Christ's blood streaming in the firmament, to recall the main ones.

We can therefore under no circumstances speak about the loneliness of Protestant man having to fight against invisible spiritual forces, nor can we reckon with a *Deus absconditus* who deserts Faustus in his direst need. I strongly believe that the main facet of the soterological problem of this play is Faustus' inability to abandon materiality and attain spirituality. He is thus the most atypical embodiment of Renaissance Man, of that white Magician, Christian Cabalist, or Wise Man we can find so unadulterately in Greene's *Friar Bacon and Friar Bungay*. Faustus cannot be saved because he is the slave of his body's desires which he needs incessantly to 'glut'. Like Barabas, Tamburlaine and Edward II, he cannot purify his desire, as all Renaissance thinkers were preaching. Although his is at times not always, thought a lofty *libido sciendi*, and not merely the call of the flesh, he cannot subject it to the powers of good, choosing instead to debase it in an unrewarding service of the devil.

All critics have discussed the pettiness of Faustus' magic, remarking the bad deal he had made with the devil. The Questioner of Lawrence Danson¹⁴ and the Overreacher of Harry Levin¹⁵ becomes, as William Godshalk well puts it, 'a rather pitiful sensualist'¹⁶. Faustus himself acknowledges several times that 'the god thy servest is thine own appetite' (2.1), or that 'I am wanton and lascivious and cannot live without a wife' (2.1). Moreover, even his sensual delights are illusory, or, yet worse, diabolic the scene where, instead of a wife he is presented with 'a Devil dressed like a woman, with fireworks' (2.1), which he dismisses instantly, should be borne in mind. Even the *summum* of the gifts offered by Mephostophiles, the company of Helen of Troy, can only cheat Faustus. Both the popular book, and the

¹³ "Lucifer: Christ cannot save thy soul, for he is just./ There's none but I have int'rest in the same." (2.3)

¹⁴ Lawrence Danson, *The Questioner*, in Harold Bloom (ed.), *Christopher Marlowe: Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, New York: 1986, pp. 183-205

¹⁵ Harry Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, Faber & Faber, London: 1953

¹⁶ Godshalk wrote that: "[...] it is very difficult to see Faustus as a successful aspirer to universal power. He is a rather pitiful sensualist, caught in the toils of pleasure, and showing quickly the signs of his degeneration. As a master of shadows, Faustus commits himself to the uncreative, destructive elements of the universe, and in the end, he is destroyed by the very powers he has served. He has created nothing that survives, and leaves nothing behind but a mangled corpse." (W.L. Godshalk, *The Marlovian World Picture*, Studies in English Literature, vol. 93, Mouton, The Hague-Paris: 1974, p. 201)

play itself warn us that Helen is only an illusion, or even a succuba¹⁷. She is the last step of damnation, the final one, after which there is no return. Once again, we must imperatively forget Goethe's scheme of salvation through transcendental Beauty impersonated in 'das Ewig-Weibliche'; Marlowe's Helen, inherited with no changes from the popular book, is not Goethe's Helena, royal epiphany of the 'Ewig-Weibliches', an intermediate step between human perfection (Gretchen) and divine perfection (the Holy Virgin) in a chain of redemption. I can fully understand that the most beautiful lines Marlowe has ever written give a special aura to this scene. Is it difficult not to read in such lines as:

Was this the face that launched a thousand ships
And burnt the topless tower of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.
Her lips suck forth my soul. See where it flies!
Come, Helen, come, give me my soul again.
Here will I dwell, for heaven be in these lips,
And all is dross that is not Helena. (5.1)

Marlowe's sympathy with Faustus' choice. If this be the price of damnation, damnation is cheap. The gloomy study where Faustus had perused many a book of holy lore is naught when compared to Helen's beauty or so we may be lulled into believing. Poetry alone is redemptory, and what else than the recognition of beauty inspires Faustus' supreme poetry in this scene? Or so Clifford Leech believes, once again using Romantic terms, like 'irony' and 'freedom'¹⁸. The critic accepts that what we are suggested here is 'diabolic intercourse' as the popular book had

¹⁷ Thus, in the *Volksbuch* of 1587, we may read the eloquent episode about the instant disparition of Helen and Faustus' son—a detail Marlowe made no use of:

"[59] Von der Helena auß Griechenland, so dem Fausto Beywohnung gethan in seinem letzten Jahre.

Darmit nun der elende Faustus seines Fleisches Luesten genugsam raum gebe, faellt jm zu Mitternacht, als er erwachte, in seinem 23. verloffenen Jar, die Helena auß Grecia, so er vormals den Studenten am Weissen Sonntag erweckt hatt, in Sinn. Derhalben er Morgens seinen Geist anmanet, er solte jm die Helenam darstellen, die seine Concubina seyn moechte, welches auch geschahe, vnd diese Helena war ebenmaessiger Gestalt, wie er sie den Studenten erweckt hatt, mit lieblichem vnnnd holdeseligem Anblicken. Als nun Doct. Faustus solches sahe, hat sie ihm sein Herz dermassen gefangen, daß er mit ihr anhube zu Bulen, und fuer sein Schlawfweib bey sich behielt, die er so lieb gewann, daß er schier kein Augenblick von jr seyn konnte. Ward also in dem letzten jar Schwangers Leibs von jme, gebar jm einen Son, dessen sich Faustus hefftig frewete, und jhn lustum Faustum nennete. Diß Kind erzehlt D. Fausto vil zukuenfftige ding, so in allen Laendern solten geschehen. Als er aber hernach umb sein Leben kame, verschwanden zugleich mit jm Mutter und Kindt." (*Historia von D. Johann Fausten*, Text des Druckes von 1587, Kritische Ausgabe, hg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer, Reclam, Stuttgart: 1996, p. 110)

¹⁸ "Yet, there is a deeper and more splendid irony: Faustus's moment of highest authority, the moment when he is nearest to freedom, is not when he signs the bond but when he addresses the shape of Helen and puts himself into hell. Moreover, when he gets to his point of anagnorisis, there is, along with his despair, a sense of growth in him." (Leech, p. 98)

made clear without any touch of poetry, but he sees it only as a dramatic device meant to accentuate Faustus' heroic fight with God:

Marlowe makes this moment of choosing damnation the most poetically impressive in the play. He has utilized the medieval notion of diabolic intercourse and, by engaging our senses and our reason on Faustus's behalf, has implied a revolt against the scheme of things of which it is a part. We can hardly credit that Marlowe, outside the dramatic context, adhered intellectually to the idea that demoniality could take place, but it was part of the total system within which he showed a human being ambitiously at war with God.¹⁹

The heroism of Faustus, his war against God and the powers of Good, his subversion of a Law which restrains man and limits his freedom have to be abandoned once and for good as clearly Romantic and therefore inadequate. Of course, I do not mean to say that *Doctor Faustus* can be read as a piece of official propaganda against Renaissance philosophy and especially Christian Cabala as Frances Yates argued in *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. That the diametrically opposite interpretation of this text can exist is only to prove how eccentric and hardly circumscribable to any coherent system of thought Marlowe's play really is. Interpreting correctly Faustus' famous renunciation of all learning except for black magic! as a direct allusion to Agrippa's *De vanitate scientiarum*, Yates remarks that Faustus draws a moral that runs counter to Agrippa's teachings, choosing Satanism instead of the 'heavenly matters of theology'²⁰. Indeed, the Prologue plays with Faustus' perversity, using the same adjective ('sweet') that had qualified 'scholarism graced' to qualify 'cursed necromancy' in Faustus' mind:

So soon he profits in divinity,
The fruitful plot of scholarism graced,
That shortly he was graced with doctor's name,
Excelling all whose sweet delight disputes
In heavenly matters of theology;
Till, swoll'n with cunning of a self-conceit,
His waxen wings did mount above his reach,
And melting heavens conspired his overthrow.
For, falling to a devilish exercise,

¹⁹ Leech, p. 97

²⁰ "This survey of all human learning, and the dismissal of it as vain, sounds like an echo of Agrippa's *De vanitate*. The moral which Marlowe draws from the 'all is vanity' text is, however, very different from that of Agrippa. For Agrippa, the only learning which was not vain was to know Jesus. Marlowe fills the void left by the vanity of learning with bad magic, with the magic taught in Agrippa's other work, the *De occulta philosophia* interpreted, not as Christian Cabala, but as wholly bad, a summoning of diabolical powers." (Yates, p. 117)

And glutted more with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursed necromancy;
*Nothing so **sweet** as magic is to him,*
Which he prefers before his chiefest bliss.
(Prologue; my italics and bolds)

This is indeed, the most difficult problem criticism has to cope with in the case of **Doctor Faustus**. Why is Faustus unable to grasp God's hand stretched out to save him I do not insist on the Good Angel, the Old Man or the signs revealed to Faustus anymore, but accepts instead the deplorable tricks Mephostophiles entertains him with? Salvation is so easy, so accessible, so obvious throughout the play, to the last syllable of Faustus' allotted time. This absurdity leads Frances Yates to deny the previous type of interpretation, that namely positing Faustus' courageous rebellion against God, reading **Doctor Faustus** as nothing more than an attack on the values of Renaissance thought:

It begins to look less like the thought of an heroic individual soul, struggling with problems of science and magic versus religion, and more like a piece of propaganda constructed in view of a current situation. [...] We are in fact witnessing in this play the reaction against the Renaissance. Cornelius Agrippa's occult philosophy was, as we know, compounded of Renaissance Magia and Cabala, out of Marsilio Ficino and Pico della Mirandola. The dismissal of Agrippa as a black magician is a dismissal of the traditions of Renaissance magic and science.²¹

This is certainly a harsh statement, and much in Faustus' misappropriation of Renaissance philosophy seems to confirm it. Any superficial leafing of the treatises of the Italian thinkers of the fifteenth century who were the first and main promoters of this cultural renewal proves that, in all his actions, Faustus runs against the mainstream of Renaissance ideology. In choosing bad magic, to answer to Yates' chief imputation, he proves to be anything but a Renaissance Magus. The examples of Friar Bacon, Prospero, or Alcandre (in Corneille's *Illusion comique*) should convince anyone of the singularity of Faustus. Anxious not to pass for a black magician, Ficino added an apology to his *De vita*, in which he entreats Guicciardini, the great historian, to defend him of such calumny:

²¹ Yates, p. 119. And, a few pages after this: "Marlowe is modern; he belongs to the modern mood of rigidity and reaction which was sweeping Europe. Elizabethan England was in a curious position in which its late Renaissance was overtaken, almost immediately, by reaction. Spenser's *Faerie Queene* is a magical, fully Renaissance poem, coming so late in time that it is overtaken almost immediately, or simultaneously, by the reaction. For surely Marlowe's chief target was the Fairy Queen, and all that conception implied of white magic, imperial reform, and Christian Cabala." (pp. 124-125).

Dopo questo, fatti avanti anche tu, Guicciardini pieno di ardore, e rispondi agli ingegni curiosi che la magia e le immagini Marsilio non le approva, ma ne parla solamente, mentre espone il testo di Plotino. [...] Né qui si fa parola della magia profana, che si fonda sul culto dei démoni, ma si fa menzione della magia naturale, che per mezzo di cose naturali raccoglie benefici celesti per la buona salute dei corpi.²²

The same in Pico della Mirandola's famous *Oratio*, surnamed 'De dignitate hominis':

Meminit et Plotinus, ubi naturā ministrum esse et non artificem magum demonstrat: hanc magiam probat asseveratque vir sapientissimus, alteram ita abhorrens ut, cum ad malorum demonium sacra vocaretur, rectius esse, dixerit, ad se illos quam se ad illos accedere, et merito quidem.²³

The same anxiety is present in King James' *Dämonologie*, where he tries to explain magic and witchcraft without seeming to know too much of it and thus to be suspected of being a witch himself. Although we know he had delved into secret studies, the King denies this with all his forces, cutting short the inquiries of Philomathes with these words:

For because the ground of this conference of ours, proceeded of your speering at me at our meeting, if there was such a thing as Witches or spiritues: And if they had any power: I therefore haue framed my whole discours, only to prove that such things are and may be, by such number of examples as I show to be possible by reason: & keepes me from dipping any further in playing the part of a Dictionarie, to tell what euer I haue read or harde in that purpose, which both would excede fayth, and rather would seeme to teach such un lawful arts, nor to disallow and condemne them, as it is the duetie of all Christians to do.²⁴

Doubtless, all Renaissance thinkers condemned those magicians who commerced with devils, and abhorred black magic. But, for Faustus, there is only one magic, and that is Satanism. What tricked one group of critics into considering Faustus a typical Renaissance magician is his initial speech in the first scene, where he proposes to use magic in order to ennoble his faculties and become 'a mighty god':

²² Marsilio Ficino, *De vita [Sulla vita]*, introd., trad., note e appar. di Alessandra Tarabochia Canavero, Rusconi: 1995, Apologia, p. 298

²³ Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio [Discorso sulla Dignità dell'Uomo]*, ed. con testo latino a fronte a cura di Giuseppe Tognon, pref. di Eugenio Garin, Editrice La Scuola, Brescia: 1987, p. 48

²⁴ King James I, *Dämonologie*, in *Minor Prose Works of King James VI and I*, ed. by James Craigie, Scottish Text Society, Edinburgh: 1982, p. 53

All things that move between the quiet poles
 Shall be at my command. Emperors and kings
 Are but obeyed in their several provinces,
 Nor can they raise the wind or rend the clouds;
 But his dominion that exceeds in this
 Stretches as far as doth the mind of man.
 A sound magician is a mighty god.
 Here, Faustus, try thy brains to gain a deity. (1.1)

If we are inclined to recognise in this passage the most famous concept of the Renaissance, i.e. the dual nature of Man, enabling him to choose his nature on a scale ranging from the animals to God, and if we are tempted to say that Faustus chooses divine nature, and is crushed by a jealous God, we will not be able to support such a reading too far away into the evolution of Faustus' character. Rather than a deity, Faustus becomes what Renaissance thinkers most scorned, an animal bound to the longing of his desires. If the above-quoted lines lead us to think of Pico's *Oratio*, or of Gelli's *Circe* which is here astonishingly similar to Faustus' conclusion: "[l'uomo] si farà quasi un Iddio"; without coinciding on the means of attaining divine nature: "[se l'uomo,] sprezzati tutti gli impedimenti del corpo, attenderà a contemplare le cose divine"²⁵, or of Campanella's *Del senso delle cose e della magia*²⁶, nothing in the play continues this noble intellectual drive. Faustus develops into an animal, like the comrades of Ulysses in Gelli's

²⁵ Giovan Batista Gelli, *La Circe, Dialogo decimo*, in *Dialoghi*, a cura di Roberto Tissoni, Scrittori d'Italia n. 240, Giuseppe Laterza Editore, Bari: 1967, p. 286)

²⁶ Pico's conception, expressed at the beginning of his speech, has become one of the landmarks of Renaissance thought. Based on man's free will and indefinite nature-as both created and creative, mortal and immortal, divine and terrestrial-, this theory predicates man's possibility to become anything he chooses, by adhering to the noble practices of the mind, or by abandoning himself to his brutish nature: "Statuit tandem optimus opifex, ut cui dari nihil proprium poterat commune esset quicquid privatum singulis fuerat. Igitur hominem accepit indiscretum opus imaginis atque in mundi positum meditullio sic est alloquutus: 'Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, O Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis leges cohercetur. Tu, nullis angustiis cohercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam/malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari.'". (p. 6) Gelli wrote, in the dedicacy to the *Circe*, that only man can "farsi o terreno o divino, e a quello stato trapassare che a la elezione de il libero voler suo piacerà piu." (p. 145). It is useless to look for further examples, for this philosophy was definitely common-sensical in High Italian Renaissance. The pertinence of this philosophy for *Doctor Faustus* has been observed by many critics. Here is a clear formulation of the dilemma, belonging to A. Bartlett Giamatti: "The problem in this attitude, a problem crystallized by the Faust story, is this: Given man's basic urge and potential for transformation, would man reform himself in a good sense and be one of the blest, or would he de-form himself and be a monster? What shape would he fashion for himself? Would he be Hyperion or a satyr? Both were in him. Finally, once he unleashed the process of transformation, could he stop it? This was the most haunting question of all, and is the issue in Doctor Faustus." (A. Bartlett Giamatti, *The Arts of Illusion*, in Harold Bloom (ed.), p. 110.

Circe, and would not be redeemed from his brutish state. For he is unable to understand Christ and the mystery of redemption, which understanding is the greatest quality of human intellect²⁷. Here is Campanella:

Or da questi esempi io ne cavo l'eccellenza e divinitá dell'uomo, vinto da tutti gli animali di vista acuta e odorato e sentimento corporeo, perché sono nati a quello e, lá solo badando, indovinano; ma l'uomo ha indovinazione assai piu alta, ché ha odorato e presentito Dio, gli angeli e l'altra vita.²⁸

and here is Faustus, foolish in contrast to a far more tragical Mephostophiles:

MEPH.: Why, this is hell, nor am I out of it.
 Think'st thou that I, who saw the face of God
 And tasted the eternal joys of heaven,
 Am not tormented with ten thousand hells
 In being deprived of everlasting bliss?
 O Faustus, leave these frivolous demands,
 Which strike a terror to my fainting soul!

FAUST.: What, is great Mephostophilis so passionate
 For being deprived of the joys of heaven?
 Learn thou of Faustus manly fortitude,
 And scorn those joys thou never shalt possess. (1.3)

Strange enough, if one were to consider anyone a true Renaissance character in this play, that choice would touch Mephostophiles. He is the tragic double of Faustus, who has the awareness of sin and the full consciousness of its eternity. At the same time he realises that Faustus is far happier than him, because he could still repent. But his fallen nature cannot allow him more than glimpses of generosity towards Faustus. He warns him about the terror of everlasting damnation, but, on the other hand "solamen miseris socios habuisse doloris". He tells him that hell is ubiquitous, and makes him aware that each man carries a hell in himself, which can outgrow him if he gives it power over himself:

Hell hath no limits, nor is circumscribed
 In one self place, for where we are is hell,
 And where hell is must we ever be.
 And, to conclude, when all the world dissolves,
 And every creature should be purified,
 All places shall be hell that is not heaven. (2.1)

²⁷ Una Ellis-Fermor is right to wonder "that the sound sense, the clarity, the reasonableness of the ideas of Christ never seem to have called a response from similar qualities in Marlowe's own mind." (p. 76)

²⁸ Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, in *Opere di Giordano Bruno e di -*, a cura di Augusto Guzzo e di Romano Amerio, La letteratura italiana: storia e testi, vol. 33, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli: 1956, p. 1049

To this, Faustus answers with a foolishness scarcely concilable to his presumed wisdom. He thinks that 'hell's a fable'²⁹, and cuts short the attempt of Mephostophiles to convince him of the contrary. In a weird swap of roles, Faustus becomes the advocate of hell, and Mephostophiles summons up deterring arguments:

FAUST.: Come, I think hell's a fable.
MEPH.: Ay, think so still, till experience change thy mind.
FAUST.: Why, think'st thou then that Faustus should be damned?
MEPH.: Ay, of necessity, for here's the scroll
Wherein thou hast given thy soul to Lucifer.
FAUST.: Ay, and body too. But what of that?
Think'st thou that Faustus is so fond
To imagine that after this life there is any pain?
Tush, these are trifles and mere old wives' tales.
MEPH.: But, Faustus, I am an instance to prove the contrary,
For I am damnéd and am now in hell.
FAUST.: How? Now in hell? Nay, an this be hell, I'll willingly be damned here. What? Walking, disputing, etc.? But leaving off this, let me have a wife, the fairest maid in Germany, for I am wanton and lascivious and cannot leave without a wife. (2.1)

Faustus defies Mephostophiles' knowledge of both heaven and hell, dismissing it as 'trifles'. He denies in a wink the essential theory of the immortality of the souls that Renaissance philosophy had so painstakingly striven to put through (it is owing to Ficino's capital *Platonica theologia de immortalitate*

²⁹ Such a belief is scarcely characteristic of Marlowe's age, and we cannot extrapolate to see it as belonging to Marlowe: after all, the play ends with Faustus' univocal dismemberment, and hell is proved to be as real as earthly life, and this Faustus was supposed to know. Even when hell is denied and the devil is mocked in Renaissance literature, there is no evidence that it was really the belief of the people. As Barry Reay concluded, after a minute examination of popular religion in the sixteenth and seventeenth centuries, "There is of course literary evidence for the early modern period-ballads, plays, epigrams and proverbs-of mockery and flippancy on the subject of the Devil and Hellfire, though this humour may merely mask more deep-seated fears." (Barry Reay (ed.), *Popular Culture in Seventeenth-Century England*, Croom Helm, London & Sydney: 1985, p. 101)

*animorum*³⁰ and to the debate stirred by the Florentines that the Lateran council of 1512 declared the immortality of the soul dogma of the Catholic Church³¹). His belief that there is no pain after life is once again, like his choice of black magic, contrary to Renaissance thought. Ficino wrote hundreds of pages on the immortality of the soul, and not even Saint Augustine, deriving his thought from the same source (Plato, and Plotinus) had a more far-ranging contribution to the philosophical demonstration of this major theological problem. Even more sceptical philosophers of Aristotelian convictions, like Pietro Pomponazzi, after putting forth arguments about the unsolvability of the question³², recurred to the final argument: it is an article of faith to believe that the soul is eternal, and that there is punishment and reward thereafter: "Sed animam esse immortalem est articulus fidei, ut patet per *Symbolum apostolorum* et *Athanasii*; ergo probari debet per propria fidei."³³

The third great deviation of Faustus from Renaissance thought concerns his misappropriation of the Scriptures, on which he builds a kind of simplist fatalism ('che será, será') which leads him to despair and an unexplainable reluctance to repent. It has been noticed that Faustus quotes fragmentarily from the Bible when he decides that 'we must sin':

[He reads] 'Stipendium peccati mors est.' Ha!
 'Stipendium', etc.
 The reward of sin is death. That's hard.
 [He reads] 'Si peccasse negamus, fallimur
 Et nulla est in nobis veritas.'
 If we say that we have no sin,
 We deceive ourselves, and there's no truth in us.
 Why then belike we must sin,
 And so consequently die.
 Ay, we must die an everlasting death. (1.1)

In the fifth act, when the Old Man tries to convince Faustus to renounce magic, the doctor still persists to believe that it is too late to be saved, although the Good Angel had told him that it was never too late. Step by step, with each hellish deed, Faustus reasserts his belief that he is finished ('consummatum est', as he

³⁰ Marsilio Ficino, *Platonica theologia de immortalitate animorum [Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes]*, ed. et trad. par Raymond Marcel, Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris: 1964-1970

³¹ For more on this argument, see Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Concepts of Man*, Harper Torchbooks, New York: 1972, Chapter III, p. 43 ff.

³² "[...] questio de immortalitate anima est neutrum problema sicut etiam de mundi aeternitate. Mihi namque videtur, quod nulla rationes naturales adduci possunt cogentes animam esse mortalem, sicut quam plures doctores tenentes eam immortalem declarant." (Pietro Pomponazzi, *Tractatus de immortalitate animæ, [Abhandlung Über die Unsterblichkeit der Seele]*, Üb. u. mit Einleitung hg. von Burkhard Mojsisch, Lateinisch-Deutsch, Felix Meiner Verlag, Hamburg: 1990, p. 228)

³³ Pomponazzi, p. 232

had blasphemed Jesus' last words). In the very last moment, he rejects the possibility of salvation, with these words:

Damned art thou, Faustus, damned! Despair and die!
Hell calls for right, and with a roaring voice
Says, 'Faustus, come! Thine hour is come.' (5.1)

trapped in what Cleanth Brooks called his 'legalism' towards the bond.³⁴ Nothing is more surprising than watching Faustus contradict himself so grossly in this essential matter: he first states that 'belike we must sin', thus denying man's free will and the possibility of choice between good and evil, and now recurs to his free will to fulfil to the last syllable the clauses of the bond. It is certainly not God who damns Faustus, but he himself. For Erasmus, to cite just the foremost humanist who wrote in defense of free will, this human faculty had no sense outside the obtention of salvation³⁵.

But with Faustus, his free will is at work throughout the play, and this is made obvious in all the conscious rejections of repentance, and the persistence to sin. The main hindrance in the way to repentance is Faustus' physical frailty, I believe. He becomes submissive as soon as he is threatened to be torn to pieces, out of a cowardly concern for his body (which will however be dismembered in the end):

FAUST.: Accurséd Faustus, where is mercy now?
I do repent, and yet I do despair.
Hell strives with grace for conquest in my breast.
What shall I do to shun the snares of death?
MEPH.: Thou traitor, Faustus, I arrest thy soul
For disobedience to my sovereign lord.
Revolt, or I'll in piecemeal tear thy flesh.
FAUST.: Sweet Mephostophiles, entreat thy lord
To pardon my unjust presumption,
And with my blood again I will confirm
My former vow I made to Lucifer. (5.1)

³⁴ "Most of all, however, Faustus is the prisoner of his own conceptions and indeed preconceptions. It is not so much that God has damned him as that he has damned himself. Faustus is trapped in his own legalism." (Cleanth Brooks, *The Unity of Marlowe's Doctor Faustus*, in Bloom (ed.), p. 105)

³⁵ "Porro liberum arbitrium hoc loco sentimus vim humanæ voluntatis, qua se possit homo applicare ad ea, quæ perducunt ad æternam salutem, aut ab iisdem avertere." (Desiderius Erasmus Roterodamus, *De libero arbitrio διατριβη sive collatio*, in *Werke*, 4. Bd., 7b., eing. und mit Anm. von Winfried Lesowski, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1969, p. 36). Erasmus entered a famous polemic with Luther on this issue, trying rather successfully, I think, to prove his theory 'de servo arbitrio' wrong. For Erasmus, the two instruments which help to attain salvation are the grace of God and man's free will, "sic tamen ut gratia sit causa principalis, voluntas secundaria" (p. 172). But grace is not manifested in the case of Faustus, because Faustus himself does not manifest his will to obtain it, nay, even seems to strive to avoid it.

Faustus' progressive debasement has been widely interpreted in criticism, and it is indeed the only dramatic development of the tragedy, if tragedy it be. As becomes a true Elizabethan play, the main conflict is echoed and caricatured by a secondary one, which features the servants in the role of their masters. Wagner, as an apprentice of the Doctor, hires the soul of Robin, the Fool. The two degrees of folly echoing Faustus are there in order to enhance the deplorable effect of the pact with the devil. It would be a great mistake to deny the authenticity of the central scenes and Marlowe's paternity. If here and there, as in the episodes of the practical jokes performed at Rome or at the court of Charles V, we may feel that they are just a filling lacking matter although nothing can prove that they are not by Marlowe, in the episodes featuring Robin, that threatens the unity and conception of the play. William Godshalk sees Faustus' tragedy in this very contrast, and against the background of the lesser or would-be magicians. Faustus thus becomes "only one member in a series of fools" as Godshalk so cogently puts it.

The comic scenes are an integral part of the play. The comedy offers a perspective in which to see Faustus's actions, and when he is seen in this perspective, his accomplishments in diabolism may be evaluated for what they truly are. In reality, Faustus stands on the same ladder as Wagner, Robin, and Dick. [E] He is an entertainer and a cheater of incompetents. His tragedy is that he sells his soul to become less than he was a clown. In the end, Faustus reaches tragic reality through the comic mask.³⁶

Robin is ready to sell his soul for a shoulder of raw mutton, but has the wit to demand it "well roasted, and good sauce to it, if I pay so dear" (1.4): Faustus sells his soul for knowledge, but lacks the wit to demand it boundless and far-reaching³⁷. For the spirits he traffics with cannot offer him more than a theatre of illusions and fireworks, whereas the true answer comes from the Good Angel and from the Old Man but Faustus turns a deaf ear to them. He even refuses to believe Mephostophiles when he is unexplainably honest about hell. Consequently, instead

³⁶ Godshalk, p. 200. Virginia M. Meehan, remarks that "The contrast between Faustus' and Valdes' words is almost an epitome of the tragedy. Valdes' boast is a prophecy that material power, flight, and grapes in January, not omniscience or omnipotence, will be what Faustus achieves." (*Christopher Marlowe Poet and Playwright. Studies in poetical method*, Mouton, The Hague-Paris: 1974, p. 75). Similarly, Harry Levin writes: "We might have expected more from the price he is paying, after the terrible renunciation, than the jaunty hocus-pocus that produces grapes out of season for a pregnant duchess or defrauds a horse dealer and fobs him off with a leg-pulling practical joke." (p. 143). And the list could continue.

³⁷ François Laroque compares the 'greeds' of the two: "Ainsi l'insatiable libido sciendi de Faustus est-elle transposée sur le mode burlesque par l'appétit physique de ce pauvre diable qu'est Robin." (François Laroque, *En marge de l'idéologie: antimasque et grotesque dans le Dr Faustus et La Tempte*, in *Théâtre et idéologies: Marlowe Shakespeare*, Directeur de la publ.: M.T. Jones-Davies, Jean Touzot, Paris: 1982, p.101)

of acquiring knowledge, Faustus flounders in a bog of sensual delights. No wonder that some critics even expressed their doubts about Faustus' interest for knowledge in itself³⁸; and how else could these lines be read:

O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence
Is promised to the studious artisan! (1.1)

It is clear that Faustus aims at worldly delights by the practice of magic, and this is as remote from the predicaments of Renaissance magic as possible. We may certainly blame the pettiness of his magical exploits on the text of the popular book, and it may make us feel comfortable enough excusing Faustus through Marlowe's faithfulness to his source. But this is not a fully convincing argument, for Marlowe left away several episodes, introduced the Robin-Wagner-Dick scenes, and gave Faustus and Mephostophiles speeches which have nothing to do with the popular book. It so happens that the myth of Faustus coagulated around practically nothing: some gossip about a German braggart and charlatan, and the historians who studied its origins assure us. Faustus is a literary fraud, and it is only thanks to Spies and Marlowe that he gained his everlasting aura as a key figure of European literature (and even mythology). E.M. Butler or André Dabiezies are convincing in arguing that there is nothing or close to nothing behind the myth³⁹. Butler

³⁸ For example, Roger Sales wrote in a recent book, that "Faustus is represented as displaying a sensual attitude to all forms of knowledge. He has gluttoned, or surfeited, himself on sacred as well as profane texts. He desires knowledge because it will in turn allow him to feed other desires." (*Christopher Marlowe*, Macmillan, London: 1991, p.139).

³⁹ Dabiezies wrote: "En somme, nul document valable ne nous montre Faust, durant sa vie, adonné réellement à la magie, encore moins alchimiste et pas davantage auteur d'écrits sur ces matières. Il est illusoire de vouloir rattacher à ce Georges Faust de l'histoire le brillant avenir qui attend Jean Faust dans la légende future." (André Dabiezies, *Faust magicien et ses livres de magie*, in *Cahiers de l'Hermétisme: Faust*, directeurs: Antoine Faivre et Frédéric Tristan, Albin Michel, Paris: 1977, p. 74). E.M. Butler does not spare Faustus the least criticism: "In fact, tales of magic wrought reach their lowest level in the biography of Faust. Had this been the only element in the book, its hero could not long have survived the sixteenth century. But the strong religious fervour in the biographical portions gave a cosmic nature to the conflict and reality to the sorcerer and his familiar. It was this which carried them both with breath-taking speed into Elizabethan drama, and thence down the centuries to us." (E.M. Butler, *The Myth of the Magus*, Cambridge UP: 1979 (1948), p. 142). Indeed, the reader who has the patience to read the documents which preceded the popular book, will have no difficulty observing how gossip and superstition piled up to create a myth around a very base character, whose only real qualifications were as a drunkard, a sodomite, and a braggart. See the second chapter (*The Historical Faust*) of Philip Mason Palmer, Robert Pattison More, *The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing*, Octagon Books, New York: 1978, pp. 81-126. Faustus was generally characterised by the humanists who met him as "gyrovagus, battologus, et circuncellio" (a letter of Johannes Trithem to Johannes Virdung, p.83 ff.), who "vane gloriabatur de se omnes victorias, quas habuerunt Cæsariani exercitus in Italia, esse partas per ipsum sua magia." (from the *Locorum communium collectanea* of Johannes Manlius, p. 101 ff.).

concludes her study, characterised by an undissimulated hatred for Faustus, saying that "Elizabethan prose and Elizabethan verse were the two portals through which he passed on his way to immortality; and never surely did any human being deserve it less."⁴⁰

In the light of all these facts, I think it hard to support the reading of a great tragic Renaissance scientist who is damned because he sought to obtain divine powers by the exercise of magic. This magic was not the magic we meet in the case of other Renaissance and Baroque magicians. And, moreover, it is not magic which damns Faustus, but his unexplainable reluctance to accept Christ's blood and to repent. In this astonishing counterpart to *Doctor Faustus* astonishing because Calderón did certainly no intent to respond to Faustus, which he is not likely to have known, *El mágico prodigioso*, we see what Faustus was expected to do. Realising that the devil had no power over Justina (because she was just, like the Old Man), that all he could offer him was a panoply of illusions, Cipriano declared the nullity of the bill:

Y así, pues que no has cumplido
las condiciones que puso
mi amor, solo de tí quiero,
ya que de tu vista huyo,
que mi cédula me vuelvas,
pues es el contrato nulo. (2631 ff.)⁴¹

There follows the renunciation of magic ('vanitas scientiarum' overtones are welcome), the sacrifice of his mortal life, and the acknowledgement of God as the 'mágico prodigioso':

Yo soy Cipriano; yo
por mi estudio y por mi ingenio
fuí asombro de las escuelas,
fuí de las ciencias portento.
Lo que de todas saqué
fué una duda, no saliendo
jamás de una duda sola
confuso mi entendimiento.
[...] Venga
El verdugo, y de mi cuello
la cabeza me divida,
o con extraños tormentos
acrisolar mi constancia;
que yo rendido y resuelto
a padecer dos mil muertes

⁴⁰ Butler, p. 131

⁴¹ Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce M. Wardropper, Ediciones Cátedra, Madrid: 1996, p. 153

estoy, porque á saber llego
que, sin el gran Dios que busco,
que adoro y que reverencio,
las humanas glorias son
polvo, humo, ceniza y viento. (2881-8; 2933-44)

One may object that this is clearly an *auto sacramental*, that it is Baroque and Catholic, that it comes some forty-five years later. I do not intend to say that Marlowe was supposed to write in these terms, and it may be objected that he had to follow a story about damnation, not salvation. But this is the very peculiarity we try to approach: that Marlowe's play is orthodox in its moral and tone (the Prologue, the Choruses and the Epilogue, not to mention Faustus' own imputations and the contribution of the positive characters we have spoken of), but heretic in its general *Anschauung*⁴². It seems to run against Renaissance thought, in a way going back into the '*tenebrae*' of the Middle Ages, whence it comes back with sonorities borrowed from the morality plays, but doesn't loop this with the Baroque rediscovery of God.

The most disturbing facet of the play is Faustus' damnation. It is absurd because avoidable, and we see no reason why Faustus should wish to incur it. Bacon and Prospero renounce magic. If the case of Prospero is much more complicated than that of the other magicians, Bacon is as close to Faustus as possible: he "held devils in such obedient awe" (9, l. 146)⁴³, he had "dived into hell/ And sought the darkest palaces of fiends" (10, ll. 7-8), and all in order "to compass England with a wall of brass" (2, l. 30), as Faustus intended in Wittenberg. But his renunciation of magic is majestic and salutary, although we do not know its outcome:

I tell thee Bungay, it repents me sore
That ever Bacon meddled in this art.
The hours I have spent in pyromantic spells,

⁴² As John S. Mebane sensed, the poetry of the play and what we know about Marlowe's life "tend to intensify one's feelings that orthodox theology, although undeniably present in the play, is only one of its facets." (p. 117) How he arrives at the surprising idea that a play presenting the doom of a sensual magician wasting his time in foolish tricks "leads us to appreciate the values of human nature, and the assault upon dogmatic authoritarianism has contributed to modern science as well as to the forces of intellectual, social, and political liberation" (p. 136) is hard to say. Once again, I think this is the reading of the lay or atheist intellectual of the second half of twentieth century, and not one compatible with what both the elite (including Marlowe and Shakespeare) and the groundlings would hold about Faustus' damnation. It is only to Romantic or Marxist readers that Faustus' pitiful story can induce a feeling of the values of human nature. I hope it has become clear enough that the Renaissance values of human nature were systematically besmeared by Faustus' beastly appetites and decadence.

⁴³ Quotations taken from Robert Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, ed. by Daniel Seltzer, Regents Renaissance Drama Series, Edward Arnold, London: 1963.

The fearful tossing in the latest night
 Of papers full of nigromantic charms,
 Conjuring and adjuring devils and fiends, [...]
 Are instances that Bacon must be damn'd
 For using devils to countervail his God.
 Yet, Bacon, cheer thee; down not in despair.
 Sins have their salves. Repentance can do much.
 Think Mercy sits where Justice holds her seat,
 And from those wounds those bloody Jews did pierce,
 Which by thy magic oft did bleed afresh,
 From thence the dew of mercy drops
 To wash the wrath of high Jehova's ire,
 And make thee as a new-borb babe from sin.
 Bungay, I'll spend the remnant of my life
 In pure devotion, praying to my God
 That he would save what Bacon vainly lost.
 (13, 85-90; 96-108)⁴⁴

I feel that that these words would have fit *Faustus* perfectly. But then ***Doctor Faustus*** would have become a clear-cut morality play: its concision, its episodic structure, its plot, the conflict between Good and Evil with man in-between and so much more would push it towards an unambiguous theatrical construction. But this is not Marlowe's interest, and we are led back to the beginning of this essay. The eccentricity of Marlowe consists precisely in the refusal of any dominant structure, and in the inability to decide for one mode or another. This play is open to all interpretations, but favours none in particular.

I tried to suggest that neither Renaissance philosophy, nor Catholic orthodoxy, nor Protestantism are able to supply a coherent context for *Faustus*' damnation. The play consequently oscillates between several theatrical genres. Many critics, at a loss in front of the play's absurdity, attempted to read it as a tragedy born from the clash of two theatrical modes. ***Doctor Faustus*** would seem then to become a kind of meta-theatre, in which morality and Elizabethan tragedy dispute their primacy. Jan Kott sees *Faustus* torn between two hells of theatricality, like Marlowe the writer that's where this critic's reading promises to arrive, and, why not, Marlowe the man. On the one side there was the medieval mood of rigidity, which

⁴⁴ It may, incidentally, be reminded, with no comment, that Prospero, abjuring his rough magic, envisages to lead a stern life, where every third thought should be his grave. His intent to be relieved by prayer is rather singular in Shakespeare. Nonetheless, Prospero was, like Corneille's *Adraste*, a white magician, and did not employ magic to any bad purposes. Here are Prospero's arch-famous words: "Now I want/ Spirits to enforce, Art to enchant;/ And my ending is despair,/ Unless I be reliev'd by prayer,/ Which pierces so, that it assaults/ Mercy itself and frees all faults./ As you from crimes would pardon'd be,/ Let your indulgence set me free." (Epilogue, ll. 13-20, quoted from William Shakespeare, *The Tempest*, ed. by Frank Kermode, The Arden Shakespeare, Routledge, London: 1994).

Frances Yates perceives with such extreme apprehension, on the other there was the moral looseness of the Elizabethan theatre which was received with the same apprehension by the Puritans⁴⁵. But the two moods, one peculiar to Reformation, the other characterising lay intellectual movements, are both represented in *Doctor Faustus*, in a very strange and equivocal way, as I see it. For, if anyone is the true embodiment of a Renaissance thinker, that person is Mephostophiles, not Faustus, who neglects the precepts of Pico or Ficino about the excellence of human nature and its tendency towards God through learning and wisdom, as I strove to demonstrate. Mephostophiles is indeed a tragical character, for he does not have the possibility to choose between good and evil any more; and his evil nature is all the more a burden to him as he had seen the face of God and tasted the eternal joys of heaven. He is the one who appreciates man more than Faustus does in his 'che será, será' fatalism. While Faustus, unaware of his potential, bewails his human nature "Yet art thou still but Faustus, and a man" (1.1); "What art thou, Faustus, but a man condemned to die?" (4.1), Mephostophiles almost paraphrases Pico: "Think'st thou heaven is such a glorious thing?/ I tell thee, 'tis not half so fair as thou/ Or any man that breathes on earth" (2.3).

Faustus cannot be a true Renaissance man, and thus the character of a tragedy like *Tamburlaine*, where it is excess of vitality and will to power which lead to the tragic effect of confinement the climax being, I think, Tamburlaine's despair that he should die and leave so much unconquer'd; he cannot be the man of Baroque drama already present in Greene's and Shakespeare's texts, whose *desenga-o* should redeem him, either; and is thus reduced to a counter-example of medieval Everyman, demanding a delay of twenty-four years to be damned, and not twelve, like Everyman, to be saved. Here is Everyman, begging death to allow him to get his book of reckoning ready:

⁴⁵ "The two hells of *Doctor Faustus* are two different theatres. The first hell, with its soliloquies and rhetorical and poetic tropes, marks the beginning of a tense and mature Elizabethan drama. The second is, at the same time, a parody and ingenious repetition of the medieval interludes, during which the folk devils tear the crown off Herod's head and drag him away. The first hell is discourse, the second is only a spectacle. The first hell is tragic, the second is farce, or, in terms closer to Marlowe's age, a burlesque 'mummery'." (Jan Kott, *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, transl. by Daniela Miedzyrzecka and Lillian Vallee, Northwestern UP, Evanston (Illinois): 1987, pp. 9-10). Kott develops this idea, seeing *Doctor Faustus* as a 'polytheatrical drama', and raising the conflict between dramatic modes to the main conflict of the play: "[...] Marlowe's *Faustus* is a great 'polytheatrical' drama. Theaters and spectacles appear in it as dramatis personae, who speak with their own, various and independent 'voices': tragic discourse in blank verse; the anachronistic morality of the Middle Ages; interludes with ribald jokes and coarse humour; Italian *lazzi* from the *commedia dell'arte*; the parody of liturgical rites and exorcisms; and even metaphysical poetry, as in Faustus' last soliloquy [...]." (p. 21). Similarly, John. S. Mebane thought that "*Doctor Faustus* is neither a morality play nor an unambivalent celebration of radical humanism; it is a tragedy between two irreconcilable systems of values, each of which, we may feel, has at least a partial validity and a genuine claim to our allegiance." (p. 118)

THE SINGULARITY OF *DOCTOR FAUSTUS*

To think on thee it maketh my heart sick,
For all unready is my book of reckoning.
But twelve year and I might have abiding,
My counting-book I would make so clear
That my reckoning I should not need to fear.
Wherefore, Death, I pray thee, for God's mercy,
Spare me till I be provided of remedy. (Ll. 133-139) ⁴⁶

In a similar, very dramatic time-crisis, Everyman does not despair, and tries to make the most of his few hours:

I would to God I had never be get!
To my soul a full great profit it had be;
For now I fear pains huge and great.
The time passeth. Lord, help, that all wrought!
For though I mourn it availeth nought.
The day passeth and is almost ago;
I wot not well what for to do. (ll. 189-195)

Faustus is not Everyman, and he is so singular, so hard to understand, that he escapes all generalisation and assimilation to a coherent system of values. Far from the unsophisticated Faustus of the popular book who never has such intense moral crises as Marlowe's hero expresses in his soliloquies, but is rather the fool Marlowe presents in the middle scenes about practical jokes and trickery, we find here a character that is not a hardened Satanist (as Una Ellis-Fermor believed⁴⁷), but at the same time is unable to repent. He belongs neither to the morality tradition although the play's brevity, its *exemplum* tone, especially achieved through the prologue, epilogue and choruses, and the other features which we have mentioned seem to show a certain degree of parentage to it, nor to the Elizabethan tradition though the beginning shows the mood of unbridled humanity fighting against the entire universe, nor to the drama of disenchantment of which Bacon's and Prospero's renunciation of magic give us an idea, by the very peculiarity that it sketches all three of them.

It is impossible to know whether Marlowe intended to develop his play, in order to give it more coherence; but the play, as it is, bears faithful witness of the poet's mind. The young deviant accused of atheism writes a moral play, which expounds only immorality. But we feel the awe of the young man schooled in scholarship graced, frightened of his own incompatibility with it, hesitating between a

⁴⁶ *Everyman*, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed. by A.C. Cawley, Dent, London: 1979, p. 211

⁴⁷ She sees *Doctor Faustus* as Satanic tragedy, but realises that Satanism cannot coexist with tragedy, as cannot the morality plays—indeed, almost none of these stages the damnation of its hero, but his salvation—: "Thus, even in the extreme case of *Faustus*, the most nearly Satanic tragedy that can be found, it would appear that in so far as drama is Satanic it loses tragic balance and in so far as it is tragic it is not Satanic." (Una Ellis-Fermor, *The Equilibrium of Tragedy*, in Clifford Leech, (ed.) *Marlowe. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey: 1964, pp. 110-111).

code of values he instinctively resented as oppressive, yet knew was the good one. **Doctor Faustus** cannot be read as a morality play, because it features damnation of course, a further hindrance is its profusion of thought and its Elizabethan richness in both language and action; but it cannot be read as a true tragedy, because Divine Justice cannot be tragic and Faustus is an unabashed perpetrator against God, and his punishment must therefore be exemplary. No sympathy should be felt for Doctor Faustus, and I do not think that many Elizabethans felt any, as do people living after Byron and Nietzsche. It cannot be read as a play of Magic, because the magic we see here is not the harmonising, nuptial Art of Prospero or Adraste, but gross down-to-earth trickery. Of course, although the play teaches the illusory 'dream-fabric'd' nature of magic as opposed to the true miracle of redemption, it does not so uncompromisingly like Calderon's plays, for there is no final apotheosis. It attempts, maybe instinctively, to be all these, but is none. **Doctor Faustus** is the most singular play one can meet in world literature, and it unveils the most weird character one can come across. In the anamorphic pattern of Faustus' damnation, we see a disorientated Christopher Marlowe, living a tragedy none of his characters, nor any to have been invented thereafter could equal: a man so ec-centric, that even his heroes can only palely approximate him.

REFERENCES

1. Christopher MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. by David Bevington and Eric Rasmussen, World's Classics, Oxford UP: 1995
2. *Everyman*, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed. by A.C. Cawley, Dent, London: 1979
3. *Historia von D. Johann Fausten*, Text des Druckes von 1587, Kritische Ausgabe, hg. v. Stephan Fÿssel u. Hans Joachim Kreutzer, Reclam, Stuttgart: 1996
4. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce M. Wardropper, Ediciones Cátedra, Madrid: 1996
5. Tommaso CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, in *Opere di Giordano Bruno e di*, a cura di Augusto Guzzo e di Romano Amerio, La letteratura italiana: storia e testi, vol. 33, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli: 1956
6. Desiderius ERASMUS Roterodamus, *De libero arbitrio διατριβη sive collatio*, in *Werke*, 4. Bd., 1917, eing. und mit Anm. von Winfried Lesowski, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1969
7. Marsilio FICINO, *De vita [Sulla vita]*, introd., trad., note e appar. di Alessandra Tarabochia Canavero, Rusconi: 1995
8. Marsilio FICINO, *Platonica theologia de immortalitate animorum [Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes]*, ed. et trad. par Raymond Marcel, Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris: 1964-1970

THE SINGULARITY OF *DOCTOR FAUSTUS*

9. Giovan Batista GELLI, *La Circe*, in *Dialoghi*, a cura di Roberto Tissoni, Scrittori d'Italia n. 240, Giuseppe Laterza Editore, Bari: 1967
10. Robert GREENE, *Friar Bacon and Friar Bungay*, ed. by Daniel Seltzer, Regents Renaissance Drama Series, Edward Arnold, London: 1963
11. King JAMES I, *Dämonologie*, in *Minor Prose Works of King James VI and I*, ed. by James Craigie, Scottish Text Society, Edinburgh: 1982
12. Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio [Discorso sulla Dignità dell'Uomo]*, ed. con testo latino a fronte a cura di Giuseppe Tognon, pref. di Eugenio Garin, Editrice La Scuola, Brescia: 1987
13. Pietro POMPONAZZI, *Tractatus de immortalitate animä*, [Abhandlung Über die Unsterblichkeit der Seele], Üb. u. mit Einleitung hg. von Burkhard Mojsisch, Lateinisch-Deutsch, Felix Meiner Verlag, Hamburg: 1990
14. William SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. by Frank Kermode, The Arden Shakespeare, Routledge, London: 1994

*

1. A. BARTLETT GIAMATTI, *The Arts of Illusion*, in Bloom (ed.), pp. 109-120
2. Harold BLOOM (ed.), *Christopher Marlowe: Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, New York: 1986
3. Cleanth BROOKS, *The Unity of Marlowe's Doctor Faustus*, in Bloom (ed.), pp.97-108
4. E.M. BUTLER, *The Myth of the Magus*, Cambridge UP: 1979 (1948)
5. André DABEZIES, *Faust magicien et ses Œuvres de magie*, in *Cahiers de l'Hermétisme: Faust*, directeurs: Antoine Faivre et Frédérick Tristan, Albin Michel, Paris: 1977, pp. 67-76
6. Lawrence DANSON, *The Questioner*, in Bloom (ed.), pp. 183-205
7. Jonathan DOLLIMORE, *Radical Tragedy*, Harvester, Brighton: 1984
8. Una ELLIS-FERMOR, *The Equilibrium of Tragedy*, in Clifford Leech, (ed.), pp. 108-111
9. U.M. ELLIS-FERMOR, *Christopher Marlowe*, Archon Books, Hamden, Connecticut: 1967
10. W.L. GODSHALK, *The Marlovian World Picture*, Studies in English Literature, vol. 93, Mouton, The Hague-Paris: 1974
11. Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago UP: 1980
12. Thomas HEALY, *Christopher Marlowe*, Northcote House, Plymouth: 1994
13. Jan KOTT, *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, transl. by Daniela Miedzyrzecka and Lillian Vallee, Northwestern UP, Evanston (Illinois): 1987
14. Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Concepts of Man*, Harper Torchbooks, New York: 1972

15. François LAROCUE, *En marge de l'idéologie: antimasque et grotesque dans le Dr Faustus et La Tempte*, in *Théâtre et idéologies: Marlowe Shakespeare*, Directeur de la publ.: M.T. Jones-Davies, Jean Touzot, Paris: 1982
16. Clifford LEECH, (ed.), *Marlowe. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey: 1964
17. Clifford LEECH, *Christopher Marlowe Poet for the Stage*, ed. by Anne Lancashire, AMS Press, New York: 1986
18. Harry LEVIN, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, Faber & Faber, London: 1953
19. Philip MASON PALMER, Robert PATTISON MORE, *The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing*, Octagon Books, New York: 1978
20. John S. MEBANE, *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age. The Occult Tradition in Marlowe, Jonson, and Shakespeare*, Nebraska UP: 1989
21. Virginia M. MEEHAN, *Christopher Marlowe Poet and Playwright. Studies in poetical method*, Mouton, The Hague-Paris: 1974
22. Barry REAY (ed.), *Popular Culture in Seventeenth-Century England*, Croom Helm, London & Sydney: 1985
23. Roger SALES, *Christopher Marlowe*, Macmillan, London: 1991
24. Pierre SPRIET, *Le Docteur Faust de Marlowe: Moralité médiévale ou tragédie blasphématoire?*, in *Cahiers de l'Hermétisme: Faust*, directeurs: Antoine Faivre et Frédérick Tristan, Albin Michel, Paris: 1977
25. William TYDEMAN, Vivien THOMAS, *State of the Art. Christopher Marlowe*, Bristol Press, Bedminster: 1989
26. Frances A. YATES, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Routledge & Kegan Paul, London: 1979

HAWKSMOOR'S LONDON, A VIRTUAL REALITY CYBER-CITY?

ANCA LUMINIȚA GREERE

REZUMAT. Londra lui Hawksmoor: Un cyber-city în realitate virtuală?

Lucrarea abordează problematica 'Doppelgänger'-ului dintr-un unghi inedit. În opera lui Peter Ackroyd *Hawksmoor* relația de Doppelgänger dintre cele două personaje principale va fi interpretată apelându-se la concepte noi din lumea ciberneticii care permit o astfel de experiență de dedublare prin crearea și acordarea șansei individului de a lua parte la o lume virtuală creată pe calculator.

Peter Ackroyd is a novelist, who is considered a post-modernist. But interesting about him is the relationship that he establishes with post-modernism - seen as a literary trend, possessing its specific techniques of expression and its specific concepts about the surrounding reality. His understanding of post-modernism especially in his best-selling novel *Hawksmoor* is of another nature than can be witnessed with other post-modernists.

Post-modernism in literature has created specific narration techniques to deal with the realities it encounters. It has devised a form of literature, a sort of pattern in which it might capture the meanings extracted from reality, the message it wants to convey. These patterns although to be found in reality are understood rather as constructs serving the purpose of the novel, being part of the novel rather than of reality.

These notions - to be encountered in post-modernist fiction of all sorts- are the notion of 'history', of 'time and space' and of the 'identity of individuals'. The past is acknowledged as a constructed reality due to the fact that direct access to it is not available. In this respect the relationship between past-present-future may have meaning only by re-evaluating, re-experiencing the past. This leads to the notion of 'the sense of the past' considered in post-modernism as essential for the survival of mankind. Thus another concept evolves, that of the interception of worlds due to the abolition of linear time. Re-interpreting of time and space determines the re-interpretation of the role they play for an individual, who might thus find himself part of more worlds characterised by different times and spaces or he might not.

The above-mentioned concepts of space and time, with the new interpretation they acquired awaken questions not only about a reinterpretation of history, of historical value and tradition, or about a reinterpretation of the role of the individual trapped inside space-time-determined worlds but also about a reinterpretation of reality and what is real.

The real and the fictive overlap to such an extent that the individual that is captured inside these concepts does not know whether he governs them or is the governed one. Identity is lost through the concept of boundary-crossing from the real to the fictive, from the present to the past, from here to there. Assuming other identities that are not specific for the individual, that are not even governed by the individual or that have not become aware to the individual is a process with which post-modernism often plays as a metaphorical means of expressing the crisis that has taken over the world at present. This crisis has to do with the identity of the individual or lack of identity of the individual. This is to be extended to the identity crisis of mankind dominated by an insecurity regarding identity. This insecurity leads to loss of identity or to multiple-identities syndrome.

Another thing the post-modernists exploit is the notion of intertextuality, i.e. relating the now-created text with other texts that already exist. For the post-modernists intertextuality takes two forms: palimpsest -the created text is written on an old one-, which may also have two variants: travesty, which implies stylistic transformation and pastiche revolving around the method of stylistic imitation and parody -the text created is written against an old one, but this is done for the sake of communication with the initial text not of rejection of that text.

The basic concepts of post-modernism have been outlined up to now providing a background of analysis for the for the novel *Hawksmoor*. Peter Ackroyd a post-modernist himself applied these concepts to his work, but this research is interested in the nuance he gave in interpreting the concepts, the way he uses or abuses them for the purpose of his novel.

The novel *Hawksmoor* has been chosen for this analysis because it suits the purpose of demonstrating that that the constructed post-modernist concepts which some understand as being strictly novel-dependent, reality being deconstructed and placed inside the boundaries of the novel play another role in Ackroyd's novel. He has not understood the process of literature as strictly taking reality and placing it into this specially-made form: the novel, but he has found a method of perceiving the process not only in this one-sided way but also the other way around. He has been able to identify the methods used to express meaning in the novel- methods that seem to serve a purpose only in a literary context of message-creating- with situations existing in reality, so that his literature rather than seeming a filtered, changed reality for the sake of novel-making, seems to be a transposed reality, seems to have lost the contact with literature and to have taken the form of presenting reality in its rawest form, without modifications for the sake of fictionalising.

This is what this research aims to prove. But in order to come to this conclusion, we will first analyse the postmodernist characteristics of the novel. The characteristics that have been depicted in a general sense in the above paragraphs will now be applied in particular to this novel. Only after this has been accomplished, I will try to prove that Ackroyd is a special type of post-modernist.

The novel *Hawksmoor* is very resourceful where interpretation is concerned; there are many leads that might be taken up in a literary analysis. It deals with subjects that can be traced back a long way in the literary tradition. I will limit myself to those subjects that are considered to be specific to post-modernism;

that are to be found over and over again in postmodernist writings, that are definitory for this trend: the treatment of time-with its three components past, present, future- and space and the impact that these two constructs have on the individual, as opposed to themes as complex and important but that are non-specific to postmodernism: the theme of creation and the idea of sacrifice linked with creation, the notion of God as both a satanic and angelic figure.

The novel *Hawksmoor* uses as a form of intertextuality pastiche, this is it imitates in style texts that have been written in the 18th century, adapting a modern text to the needs of the 18th century text. The novel is based on two parallel worlds, two parallel realities: one is the pastiche of an 18th century text while the other imitates in style the detective-story genre. The first takes place in the 18th century and has a protagonist Nicholas Dyer, an architect that has been appointed with the construction of seven churches, while the second revolves around the figure of inspector-detective Hawksmoor, who in the 20th century is in charge with what seems to be a serial-killer case.

The relationship between these two worlds is an organic one, because the first-Dyer's world- seemingly guides the second. They are worlds in a mirror, with the 18th century world being the one that is mirrored and the 20th century world repeating the movements of the first.

Nicholas Dyer having lost his parents during the plague will grow up in the company of a satanic sect. Here he learns that in order for a construction to hold sacrifice is needed. When he grows up he becomes the pupil of Wren and will be appointed to build seven churches on sites chosen by him. He chooses the sites of former burial pits for the ones that died of the plague. His churches are meant to serve the dead maybe even more than the living. But in order to bring his task to an end he will have to -according to his belief- make out of innocent people human sacrifice on the construction site of each church. The last sacrifice will be himself. He is possessed by an evil will but also by a creative will.

While this action takes place in the 18th century, in the 20th century detective Hawksmoor has to deal with serial-killings that he classifies as strange because of their being unusual for the 20th century method. The means by which they are done is strangulation, method which according to Hawksmoor analysis of murders was specific for the 18th century. These take place at the churches and the killer leaves nothing behind to incriminate him by. For eight month Hawksmoor can't find a clue to even give him a lead. After every killing he awaits another in the hope that at one point he will discover something.

The reader understands the essence of the situation, the fact that Hawksmoor is Dyer's counterpart, and that he is indeed the 20th century killer but for the characters the only link between the two worlds is an old man in a sanatorium who predicts to Nicholas Dyer that one by the name of Hawksmoor will trouble him soon -and this fact arises suspicion in Dyer and will lead to the death of one of the constructors which he suspects has found him out-, while in the 20th century the replica of the old man is Hawksmoor's father, a patient in a mental institution, who speaks of Dyer to Hawksmoor -this determines no specific result in Hawksmoor. There is nothing else to make one world aware of the other, except of course the reader who has an overview of the situation.

The treatment of time and space is not out of the ordinary considering that this is a common post-modernist approach. to agree with Allan Massie in saying that the technique that applies to the treatment of time and space is one of interweaving between past and present¹ would limit the range of interpretation. I believe that we are dealing here with an inexistence of the present and an omnixistence of the past. Past is not interwoven in the present, but past is the present. The characters in the novel find themselves in a time bubble, a repetition of past happenings in the present, having protagonists that even posses the same names; except for Dyer and Hawksmoor all the rest have identical names in both worlds. The repetition can't be helped. Having forgotten the past Hawksmoor is condemned to repeat it. Maybe if he were not ignorant of the past he could change happenings the second time around but he has no knowledge of the past and so he plays the puppet-role in a play that has long ago been played out. He has no control over the situation, he doesn't even know that here is a situation to control. Ackroyd uses here the theme of history repeating itself, time being not a flowing unit: linear time but a repetitive one: cyclic time. Past imposes itself on the present, transforming the present into past. Past is seen as a vacuum, it attracts everything and determines what it has attracted to act according to its own rules. metaphorically speaking past, present and future do not exist in this book as entities, but what does exist is just a fraction of time that repeats itself over and over again, allowing no changes to the initial pattern.

The notion of time has a role to play also in the created world. Not only time seems to have been captured almost as if on tape and is played over and over again, but space is also unchanged. The London described in both worlds has very few modifications and these are of no importance because they are not meant, or are not capable of changing the general atmosphere, which is of a city oppressed by gloom, suffering and death; it is not a happy city. When approaching the subject of space, of London as the place of action it is interesting to see how the city, with its atmosphere determines the nature of the happenings within the time-bubble. The action is possessed by terror and evil because the city with its sad and oppressive atmosphere can bring out only the worst in people. It is the city that defines the behaviour of its inhabitants. But what is even more stunning about this relationship space (city) and the behaviour of its inhabitants is the fact that even N. Dyer is not a master of his own destiny, although one would feel impelled to say that he is the initial character in the play and that he has crated the action that takes place. The truth about this matter lies somewhere else: It is actually the city that has made out of Dyer and then Hawksmoor its puppets, because Dyer, too, is responding to another past, being forced to live up to the expectations of that past, even if that other past does not confer to Dyer's present a repetitive structure, it is still the one that dominates his present. This past is the one dominated by the plague, it is the one Dyer experienced as a small boy. It is actually this London -the plague London- that lives on. A moment in time has left its scars on the city, it has conferred the city a status of never-changing atmosphere,

¹ Massie, A., 1990, p. 52.

it has imprinted on the city the mark of that time. And that London will never die, it will never stop asking for its sacrifices, it will always remind each and every generation of those times.

The plague has left a geography of the city that has to be eternalised, it has left its prints on the city to such an extent that it has become the city. This city will force each and every one to return to, to live in the time of the plague, a time dominated by death, horrors, evilness and the loss of belief in God. Dyer is the first to be guided by this London. Where London has buried its victims, will be places to remember will be places to always connect the people with the city that suffered in those times.

The city in itself has a life, a life that has been imprinted by events that have happened and that have conferred the city a certain attitude, one that no mortal can change. The people living in the city have to adapt themselves to the rules the city imposes. So time seems to be just the same an instrument of space. Space is ever-lasting, non-changing and a determiner for the existence, while time as well as the people inhabiting the city at no matter what moment in history are just prisoners of this space. Time will be released from this repetitive bubble only when space will get another print, another mark, that will change its current identity. This identity refers both to a physical identity and a psychic one. Even though the buildings, the constructions in the city have changed to some extent in Hawksmoor's time and even in Dyer's time through the Big Fire, the internal architecture has not been modified, many old buildings have still remained in place and the new ones are not capable of erasing the mood these old buildings give.

The identity of the individuals is closely related to the notions of space and time and the way they have been defined in this novel. This identity is determined by the city, the geography and atmosphere of the city. During the plague London got a new identity which was physically somewhat destroyed by the Great Fire and because of this there appears the need to reconstruct it. The atmosphere, the spiritual side of London being unchanged it needed to recapture its physical counterpart. So during the reconstruction process, the places of remembrance were marked down by the building of the churches. Nicholas Dyer got his identity from the city, the city guided him until he reached the identity it had constructed for him. The city is actually the creator of identities. With Hawksmoor the situation is identical. he has an identity that he is not aware of and this identity has the role to reinforce the marks of the city, to revive the city of the plague. His identity is not a perfect copy of Dyer's because he is not conscious of the impulse to kill and does not see this as a necessity. What he copies are just Dyer's actions not the motives behind these actions. His role is to mark out again - because the marks never disappear, they are just forgotten- through actions those places that are definitory for the city's identity. This slice of time that has been chosen to be repeated, is the one most capable of turning's one attention towards the moments of marking the city with the help of the churches.

Both time and individual are puppets in the face of space that is eternal. Destiny's aim is to make time and the individual eternal as well. the means for this are repetition, identification with a given situation, with given characters, inside

given but eternal spaces. The need is to create a pattern that will never lose its existence.

Dyer and Hawksmoor fit into the pattern of the Double-theme, but the question arises how many counterparts do they still have, considering that the story is so created that it can go on and on endlessly. Or, reference could be made when defining the relationship between Dyer and Hawksmoor to the theme of lost identity and the assuming of another identity in a state of crisis, or even to the psycho-analytical concept of multiple identities-in the case of Hawksmoor. But although the interpretation given above covers from a post-modernist point of view the main aspects, the story remains to be seen as serving a metaphorical aim, a conveying a metaphorical meaning for the world around. An interpretation can be found within the pages of the novel that will abolish the metaphorical aura that has encircled the novel.

One has to look for a replica of reality in the novel. This is to be found in the modern concept of virtual reality. Entering a computer generated world, where one has to play according to the rules of that world, according to that identity that this world confers to the individual. Assuming that Hawksmoor has entered such a world, a world of virtual reality, then everything can be interpreted in a new light.

Past, present and future have indeed lost their meaning because in a virtual reality time there exists only that given time, suspended from the normal development of time events. So Hawksmoor having entered Dyer's time will repeat it, because in this reality this is the only acknowledged time-sequence. His identity is a mirror-image of Dyer because he has changed his nature and assimilated the character of Dyer in the virtual world he now inhabits. The fact that all the characters in this story have the same name and are of the same kind, identical that is, is due to the fact that there are not two worlds, two realities but just one. Hawksmoor has entered Dyer's reality, but apart from this everything is unchanged. The two characters overlap, so do the two situations.

The cyber-city created through the entering of the virtual reality will define the whole computer programme. The context has been given by the way the city has been represented. That is why the city remains unchanged, only for some minor details and why seemingly the two worlds repeat themselves, when in fact they are just one.

This would explain why Ackroyd chose the name Hawksmoor for the individual living in the 20th century not for the one of the 18th century. It is not as a historical fact that the architect that designed the churches was named Nicholas Hawksmoor not Dyer. Hawksmoor enters a virtual-reality world and becomes Dyer, not Dyer is Hawksmoor. The transformation takes place from Hawksmoor to Dyer; Hawksmoor is the one incorporating Dyer's identity in himself, is the one taking an identity not Dyer. Dyer is the one giving an identity in order to fulfil an existing identity: that of Hawksmoor. The one character remaining with his existence is Hawksmoor and Dyer has an existence only through him.

Seemingly there are two situations, two actions, but in fact it is not so, the situation is one and the same only it is viewed from different points of view by

Hawksmoor. The first setting is observed by Hawksmoor from the inside, he finds himself within the scenery and plays according to its rules, he has incorporated Dyer. What seems to be the second situation is nothing else but exactly the same set of happenings, but that are viewed by Hawksmoor when he is not inside the virtual world. Thus he will not understand the constraints he was subject to while inside that reality; he will not identify himself with the one in that world.

By interpreting the novel from a virtual reality point of view, what seems to be two worlds has been reduced to one; one world which Hawksmoor enters and which he has to conform to, which he perceives from the inside in the identity of Dyer. Then there is the same situation, a virtual reality one, but this time it is analysed from the outside by Hawksmoor, as if he were a witness only, he is looking on a screen, at the movie of the virtual reality and he will not recognise the situation or himself as being the main character. This is what produces the discrepancy between the two worlds, discrepancies given by Hawksmoor's lack of understanding of the power of the virtual reality over the individual that has entered it. This individual will not be able to control this reality, although at the beginning it might have seemed to him to be his own construct. Entering the virtual reality presupposes a change in nature which Hawksmoor is not able to accept. Reality has been altered and the virtual city of London defined in terms of the 18th century will establish the rules of that reality, independent of the one who is playing.

Interpreting this novel through the notion of virtual reality, allows it to maintain its postmodernist concepts and beliefs, but it goes a step further placing these into a system that does not need a symbolic interpretation in order to establish a link with the existing reality, but it is rooted as such in this reality. This confers postmodernism the status of being a trend that speaks about the reality by using a reinterpreted reality but by making use of the existing reality. Virtual reality being now-a-days part of reality not of science fiction.

Allan Massie sees

"Ackroyd as a dandy, self-conscious, elegant and witty. His worked is marked by an extreme artificiality. It is always at some remove from life and he never leaves the reader in any doubt that he is reading a novel"².

but this artificiality is not necessarily to be understood as a withdrawal from reality but as another reality.

Through its constructed characteristics virtual reality might seem an artifact, but for the novel it functions as a possible interpreting method. Ackroyd himself left this door to interpretation open, proving that he has understood post-modernism in literature as a direct result of reality, to be found as such in this reality:

"... when I was writing Hawksmoor, a chap called Rupert Sheldrake at Cambridge was investigating what he called morphic fields or morphic resonance, which was the ability of a race or species to create a field round them in which the

² Massie, A., 1990, p. 52.

*past and the present co-react. He was involved in a scientific way with something I was involved in a literary way. And my recent books have been written in the same period in which the concept of virtual reality was created...*³

REFERENCES

1. Ackroyd, P., (1989), *Hawksmoor*, Abacus, London.
2. Bell, I., (1995), *Peripheral Visions*, University of Wales Press, Cardiff.
3. Bianchini, F. & Schwengel, H., (1991), 'Re-imaging the City', in *Enterprise and Heritage: Crosscurrents in Natural Culture* ed. Corner, J. & Harvey, S., Routledge, London.
- 4.. Massie, A., (1990), *The Novel Today*, Longman, London.
5. Moore, R., (16 may 1992), *Fabricating the Future*, in The Times.
6. Nutall, N., (19 June 1992), *Gazing into the Future*, in The Times.
7. Slouka, M., (30 January 1996), *Virtual Anarchy*, in The Guardian.
8. _____, (17 May 1992), *Confessions of a Monipolyloguist*", in The Sunday Times.
9. _____, (18 April 1996), *Flight to the Cyber Suburbs*, in The Guardian.

³ Sunday Times, 17 May 1992.

LOS FUNDAMENTOS METAFISICOS DE LA POESIA EN LA VISION DE ANTONIO MACHADO

VIOREL RUJEA

RESUMÉ. *Les fondements métaphysiques de la poésie dans la vision d'Antonio Machado.* Cet ouvrage offre une interprétation personnelle des conceptions esthétiques d'Antonio Machado à partir de l'analyse de quelques textes inclus dans les oeuvres en prose du poète espagnol, aussi comme des poésies aphoristiques inclus dans le volume "De mi cartera".

Ainsi, nous pouvons distinguer deux concepts fondamentaux qui structurent le système esthétique-metaphysique de l'auteur analysé.

1. La doctrine du temporalisme esthétique, exposée sous forme d'aphorismes dans le volume "De mi cartera" et, d'une manière plus cohérente dans le traité en prose intitulé "Arte poético de Juan de Mairena" ("L'art poétique de J. de Mairena") et qui établit l'importance du temps - l'émotion temporelle- comme thème centrale et constante de toutes les créations poétiques véritables. La modalité artistique principale par laquelle on réalise cette émotion temporelle c'est la prolifération verbale ainsi qu'elle résulte des textes cités.

2. La doctrine de l'érotisme (l'Eros) exposée dans le traité intitulé "De un cancionero apócrifo", oeuvre d'un personnage fictif, Abel Martín, qui établit l'importance décisive de ce que l'auteur appelle "el momento erótico" -le moment erotique- dans la création des formes de l'objectivation

Analizando las ideas estéticas del poeta español-destacado representante de la Generación del '98 - expuestas de una manera más o menos metafórica, más o menos coherente en sus escritos en prosa y verso, es posible esbozar dos fórmulas teoréticas que podrían constituir la base metafísica de su arte poético. Estas dos fórmulas serían lo que más o menos acertadamente hemos llamado: a) la doctrina del temporalismo estético y b) la teoría de la fundamentación erótica del arte, o, dicho de otro modo: a) el tiempo y b) el amor (claro está con todas las connotaciones simbólico-filosóficas del concepto).

1. La teoría del temporalismo estético se halla expuesta poéticamente en la colección de aforismos versificados titulada "De mi cartera", científicamente en el tratado en prosa que lleva como título "Arte poético de Juan de Mairena" e ilustrada prácticamente en algunos de sus poemas pertenecientes al segundo período de creación.

La breve colección de aforismos y sentencias "De mi cartera", publicada en 1924, que incluye varias reflexiones y observaciones de índole estética, empieza por la famosa definición machadiana de la poesía:

"Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura
sino palabra en el tiempo."

Como acertadamente indica A.S.Barbudo, "con lo del 'mármol' alude probablemente a los parnasianos; con lo de la 'música' y 'pintura' a los simbolistas. Para él la poesía es, sobre todo, emoción. Una emoción cuya causa fundamental el tiempo que pasa. Y la poesía que expresa tal emoción es por eso palabra vibrante, temblorosa, 'en el tiempo'".

Otro investigador, Ramón de Zubiría, insiste más en este carácter temporal de la poesía machadiana, analizándolo desde varios puntos de vista, a partir de las declaraciones del poeta mismo.

Primero, para Machado la poesía sería "un diálogo del hombre con su tiempo", como decía Mairena.

Por otra parte, el poeta español, que estudió en París con Bergson, había llegado a la conclusión, "por paradójica que parezca, de que, en poesía, lo intemporal sólo se obtiene acentuando y reforzando, tanto como sea posible, los elementos temporales del poema. 'El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica'". (Zubiría, Ramón de: "La poesía de A.Machado", Ed.Gredos, Madrid, 1967, pág.145).

Por lo tanto, el verdadero poeta ha de conseguir, por todos los medios estilísticos que la retórica le ofrece, la realización de una obra que tenga muy marcado este carácter temporal, esta visión del tiempo que corre implacablemente, la añoranza del pasado y la visión pesimista del porvenir. Este sentimiento de melancolía, provocado por la intuición de las cosas vistas en el tiempo, nos es sugerido no tanto por la contemplación de un estado anímico puro, interiorizado, sino que aparece en el paisaje, en el mundo exterior, como reflejo simétrico, armonioso.

Si la obra del poeta quiere perennizarse, perpetuarse en la memoria de las futuras generaciones, hacerse "mármol duro y eterno", tal cosa va a ocurrir a raíz de esta visión temporal.

En la segunda estrofa acentúa el carácter de la poesía como dialéctica relación entre forma y contenido, entre idea y expresión:

"Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia
contando su melodía."

La temática del arte tiene que ser actual, "viva historia", inspirada en la realidad, brotada del río heraclitano de la vida, según escribe en el cuarto terceto:

"Toda la imaginería
que no ha brotado del río
barata bisutería."

De ese río, de ese sentimiento nostálgico ante el tiempo que pasa, han de surgir las imágenes poéticas.

En la quinta estrofa muestra su preferencia por algunos medios técnicos con papel temporalizador, tales como la rima pobre, asonantada; a la vez, rechaza la forma que carece de contenido:

"Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto
acaso huelga la rima."

Cuando nada hay que decir, sobran los recursos técnicos, por ingeniosos que fueran. De igual manera, ataca el verso libre de los modernistas, en el terceto que sigue

"Verso libre, verso libre...
Líbrate mejor del verso
cuando te esclavice."

Y, por fin, el último poema de la colección, el séptimo, es una síntesis versificada de toda la concepción estética machadiana, referente a los procedimientos retóricos que el poeta ha de emplear para alcanzar la tan deseada visión temporalizadora:

"La rima verbal y pobre
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será mañana,
del Ayer que es Todavía."

Esta temporalidad se alcanza, pues, mediante la asonancia y el empleo de las formas verbales, evitando el abuso de adjetivos y nombres. No los objetos y sus cualidades son los que interesan al poeta, sino la imagen de una realidad inconsistente, en eterno cambio y transformación bajo la acción demoledora del tiempo.

Cabe mencionar la opinión de A.S.Barbudo, que distingue entre una temporalidad expresa o explícita y otra sentida o implícita: "Esto ha hecho pensar a algunos que esa temporalidad en la poesía, es algo que tiene mucho que ver con la métrica, con la rima o con el frecuente empleo de formas verbales que sugieren el paso del tiempo. Mas es evidente -y Machado no deja lugar a dudas si se leen con atención sus escritos filosóficos en prosa- que temporalidad es, para él, sobre todo la emoción que el poeta siente ante el paso del tiempo...Los recursos relacionados con la forma poética que el poeta pueda emplear para realzar, para hacer más evidente ese sentimiento de temporalidad, son tan sólo ayudas, medios técnicos de expresión. Pero lo importante es la emoción del tiempo. Si falta ésta, el poema carece de verdadera temporalidad,

aunque se use rima "temporal" y mucho verbo. Y, por otra parte hay, claro está, poemas en los que aparece muy acusado este sentimiento de temporalidad, esta temporalidad honda a que Machado se refiere, sin haberse necesitado acudir a tales recursos técnicos. De hecho, como Dámaso Alonso ha mostrado, hay numerosos casos en la poesía de Machado en los que, a pesar de sus preceptos, existe un "predominio abrumador de sustantivos y adjetivos, con poquísimos apoyos verbales".

Y, sin embargo, -concluye el comentarista- "entre los poemas líricos de Machado, entre sus buenos poemas, pocos se encontrarán en los que no se perciba, y no constituya la esencia del poema, la emoción del tiempo". (A.S. Barbudo -*Ibid.*, pág.382).

Un ejemplo de esta proliferación verbal lo podría constituir el IV de sus Sonetos:

"Mi padre aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta."

Los verbos en presente sugieren este carácter transitorio, fugitivo del momento; una visión del tiempo como realidad inconsistente, perecedora, cuya rápida carrera, expresada por la frecuente reitaración verbal, deja huellas profundas en los objetos y en los seres:

"Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, padre mío,
piadosamente mi cabeza cana."

Este poder demoledor del tiempo se nos revela mediante la profética y milagrosa fuerza de la imaginación (el padre imagina "la cabeza cana" de su niño).

El capítulo que lleva como título "Arte poético de Juan de Mairena" - perteneciente al "Cancionero apócrifo" - contiene las opiniones del poeta en su hipóstasis de crítico literario. Subrayando la importancia del 'acento temporal' para el poema, indica los autores u obras donde este principio del temporalismo estético es dominador: Jorge Manrique, El Romancero, G.A. Bécquer. Hace un análisis contrastivo, comparando las *Coplas* del autor medieval antes citado con un soneto de Calderón, para poner de manifiesto la completa falta de elementos temporales en la poesía del último y, por consiguiente, su neutralidad emotiva como obra de arte:

"Conceptos e imágenes conceptuales -pensadas, no intuitivas- están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su propia conciencia."

Lo importante es, por lo tanto, el tiempo subjetivo; este "fluir de la conciencia" que nos parece muy cercano al moderno "stream of consciousness".

El abuso de conceptos intemporales tiene como consecuencia la falta de la emoción temporal:

"La emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge; nada, o casi nada en el soneto de Calderón."

Haciendo una verdadera requisitoria del barroco español, elabora Machado una lista sistemática con los errores de éste, cuyo reverso nos ofrece las preferencias y los gustos del autor en materia de arte y poesía. El barroco español se caracteriza, entre otras, "por su carencia de temporalidad". Señala la preponderancia en el verso barroco, del sustantivo y del adjetivo sobre las formas temporales del verbo y define la rima como "el encuentro más o menos reiterado de un sonido con el recuerdo del otro". "Es la rima un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo... lo esencial en ella es su función temporal", mientras que en el verso barroco "la rima tiene en efecto, un carácter ornamental", quedando olvidada "su primitiva misión de conjugar sensación y recuerdo".

Analizando el reverso podemos deducir que el autor recomienda el empleo del verbo en la poesía, el rechazo de los sustantivos y adjetivos que expresan "conceptos e imágenes esencialmente ácronos". Se declara a favor de la rima simple -asonantada o la consonancia- rechazando la rima complicada con "excesivos entrecruzamientos" que la transforman en un "artificio superfluo".

2. La doctrina del erotismo (o sea de la fundamentación erótica), se halla expuesta en el tratado en prosa titulado "De un cancionero apócrifo", donde, por boca de Abel Martín, alter-ego del poeta, y Juan de Mairena, otro personaje ficticio, discípulo del primero, nos enteramos de las opiniones del autor acerca del arte en general y de la poesía especialmente.

Empieza por el análisis de un ensayo que A. Martín habría escrito y que llevaría como título "De la eterogeneidad del ser". El autor intenta un esbozo teórico del concepto de amor y su papel en la creación poética:

"La amada acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio." (A. Machado- "Poesías completas", Ed. Gredos, pág. 254 y siguientes).

A. Martín desarrolla el tema en un largo capítulo de su libro "De lo uno a lo otro". Dice Machado, comentándolo:

"No hemos de seguirle en el camino de una pura especulación, que le lleva al fondo de su propia metafísica, allí donde pretende demostrar que es precisamente el amor la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única."

Esta idea de "heterogeneidad" nos lleva con el pensamiento a la antigua teoría platónica del Eros como eterna fuerza de atracción entre los seres, ilustrada simbólicamente por el mito del Andrógino.

El sentimiento del amor en la creación poética va acompañado por el de la soledad:

"El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera... Es un sentimiento de soledad, o, mejor, de pérdida de una compañía."

El amor no tiene un objeto concreto, ni aun en la contemplación del cuerpo bello, a la manera platónica. Para el poeta español el amor tiene raíces metafísicas, es un amor espiritualizado, un anhelo de una comunión espiritual con lo otro:

"No es tampoco para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro."

En la metafísica erótica de A. Martín, el amor, como impulso hacia lo otro nos revela la doble naturaleza de la sustancia, cuya esencia dialéctica se refleja también en el alma. El alma constaría de dos partes: el yo y el otro, halladas en relación dinámica, dialéctica:

"Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así, como su otro inmanente, y se le revela la esencial heterogeneidad de la sustancia."

Las ideas no tienen, como en la filosofía platónica, realidad esencial, existencia objetiva, sino son "meros trasuntos o copias descoloridas de las esencias reales que integran el ser". La característica fundamental de estas esencias espirituales sería su aspiración "a lo otro, a un ser que sea lo contrario de lo que es, de lo que ellas son, en suma de lo imposible". Y el símbolo de esta eterna y absurda aspiración sería el amor fracasado, "la amada imposible". Tal concepción sería una imagen trastornada de la conocida fórmula de Espinosa en cuya filosofía todas las cosas aspiran a guardar su esencia, su identidad.

Esta visión del amor como añoranza, o esperanza nunca realizada, este trágico erotismo constituyen el principio de toda creación poética. La poesía, por su capacidad de transgresar los estrechos e inhibitorios límites del pensar lógico, es la única que pudiera dar forma concreta a esta ilusoria y fantástica aspiración del ser, uniendo los contrarios. De este modo, define Martín la poesía como "aspiración a conciencia integral" y también como "hija del gran fracaso del amor". El amor sería el iniciador de la ruptura, de una fecunda crisis interior:

"Es el momento erótico, de honda inquietud, en que lo otro inmanente comienza a ser pensado como trascendente, como objeto de conocimiento y de amor."

El ser encierra en sí la esencia de lo otro, de la otredad -o alteridad-, opuesta, o, por lo menos, diferente a la esencia del ser mismo. "El momento erótico" es aquella fase de la conciencia individual dispuesta a manifestar su aspiración hacia lo trascendente, un desdoblamiento del yo, una proyección hacia afuera, un salirse de sí mismo. De aquí la imagen de la amada como simple reflejo de una imagen interior.

Cuando la alteridad ya no es sentida como constitutiva al propio yo, como parte componente de la conciencia heterogénea, interviene el momento de crisis; aparece la conciencia clara de una escisión entre sujeto y el mundo real - "momento de soledad y angustia"- que hasta aquel momento era totalmente subjetivado, interiorizado, integrado a la conciencia. Esta etapa en la evolución de la conciencia inicia el momento favorable a la creación:

"Sólo después que el anhelo erótico ha creado las formas de la objetividad, puede el hombre llegar a la visión real de la conciencia, reintegrando a la pura unidad heterogénea las citadas formas o reversos del ser, a verse, a vivirse, a serse en plena y fecunda intimidad."

Este "anhelo erótico" lleva a la creación de las "formas de la objetividad", una de estas formas siendo la obra poética, después de lo cual se alcanza el estado inicial -pero enriquecido- el de conciencia integral e integradora.

La creación poética es un medio para alcanzar la integración de la conciencia, una etapa en el camino de esta integración, la superación de un momento de crisis espiritual.

3. La síntesis.

En "Lo universal cualitativo" -otro libro apócrifo de A. Martín- plantea el autor el problema del tiempo como elemento básico de esta "heterogeneidad del ser", uniendo, de este modo, los dos elementos - tiempo y erotismo - en una síntesis espiritual con finalidades creadoras en el praxis poético.

Volviendo a analizar la teoría de la heterogeneidad, se pueden notar ciertos reflejos de las ideas filosóficas entonces de moda, que oponían el pensamiento (la lógica) al ser (a la existencia) -Unamuno- o trataban de transigirlas -Ortega y Gasset. Destacando la oposición entre el ser y el pensar ("el ser y el pensar no coinciden ni por casualidad"), el autor nos lleva a otra pareja antitética: el arte-la ciencia:

"Pero el arte, y especialmente la poesía...no puede ser sino una actividad del sentido inverso al del pensamiento lógico. Ahora se trata -en poesía- de realizar nuevamente lo desrealizado; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad."

Pensarlo en el tiempo, en contra de la lógica, que nos lleva fuera de la corriente temporal. La poesía tiene el don de restituir al ser su fundamental heterogeneidad, su enigmática complejidad -proceso opuesto al realizado por la ciencia y el pensamiento lógico que tienen como resultado la homogeneidad del ser, de la realidad, es decir su desrealización, ya que el pensar se opone a la vida, a la realidad (véase Bergson). Las leyes de la lógica no tienen en cuenta el tiempo, el cambio. El tiempo aparece como elemento fundamental de una nueva concepción en arte y filosofía, de una dialéctica original y paradójica que tiene como material de construcción no el concepto muerto, frío, sino las intuiciones vivas:

"Necesita, pues, el pensar poético una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios, que A.Martín llama lírica y otras veces mágica¹, la lógica del cambio substancial o devenir inmóvil, del ser cambiando o el cambio siendo. Bajo esta idea, realmente paradójica y aparentemente absurda, está la más honda intuición que A.Martín pretende haber alcanzado."

El tiempo es el que restituye al ser su verdadera esencia. A principios del siglo XX la atención de los filósofos se ha fijado en la contradicción que habían descubierto entre el pensamiento lógico de la filosofía griega -que concebía el ser fuera del tiempo, no sometido al cambio- y el pensamiento moderno que lo concebía evolucionando en tiempo. De aquí la contradicción entre razón o pensamiento y vida sometida al tiempo, al cambio, a la transformación o evolución (véase la teoría de Ortega).

En la concepción de Machado, la poesía es el medio más adecuado para superar esta contradicción, este momento de crisis de la conciencia, restituyendo al ser su dimensión temporal, rehaciendo el camino desde el pensamiento homogeneizador hacia la conciencia integral, heterogénea, donde el sujeto incluye también el objeto. De aquí la importancia del tema temporal en la poesía de Machado.²

Cabe preguntarnos si es la heterogeneidad del ser un simple desiderátum, una aspiración, un trágico intento del ente humano, condenado a un eterno fracaso. Intuímos una huella del mito platónico del Andrógino cuando habla de la importancia del "momento erótico" en la realización de esta paradójica e idealista "unidad heterogénea", o, como en el soneto "Al gran cero", de la "ausencia de la amada" como elemento principal del Eros:

"Cuando el Ser que se es hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada."

De todos modos, el substrato filosófico, con claras intenciones paródicas, así como la argumentación lógica que se puede hacer a base de él son bastante confusas y dan rienda suelta a la imaginación y a toda suerte de especulaciones.³

¹ Obsérvese la alusión, tal vez irónica, a la 'cardíaca' unamuniana.

² Se puede hacer una diferenciación entre el tiempo lírico -que corresponde al tiempo biológico, interior, subjetivo- y el tiempo épico, correspondiente al real-objetivo. Lo que el poeta español quiere encarnar en su poesía es, se entiende, la primera hipóstasis, el tiempo lírico-subjetivo. Pero su concepción clásica, tradicional le impide encontrar métodos técnicos de expresión adecuados. El empleo del verbo como procedimiento poético, no puede sugerir, por su esencia, más que la variante épica, objetiva del tiempo. "La emoción del tiempo" como vivencia interior, subjetiva resulta más bien al cabo de un esfuerzo de la imaginación, a raíz del contenido del poema.

³ Pueden interpretarse estas especulaciones filosófico-estéticas del autor como simple réplica llena de ironía y sarcasmo dirigida en contra de la multitud de teorías acerca del arte que aparecieron a principios del siglo, tanto en el campo más largo de la literatura europea como en el de las letras españolas. La intención paródica es evidente, sobre todo si ponemos en relación el capítulo donde habla de "las coplas mecánicas" producidas automáticamente por la 'máquina de trovar' de Jorge Meneses, con las ideas que Ortega y Gasset expone en su "Deshumanización del arte".

4. Conclusiones:

Podríamos definir esta teoría estético-metafísica por la imagen intuitiva de un circuito cerrado, cuyo esquema sería el siguiente:

a) primera fase: la conciencia se halla en su estado primario, subjetivizado (heterogeneidad del ser).

b) segunda fase: realización de la homogeneidad del objeto (del mundo real), como consecuencia de una ruptura que lleva a la desubjetivación de la conciencia (del ser subjetivo).

-desde la primera fase se llega a la segunda por medio del "momento erótico".

c) tercera fase: aparecen las formas de la objetivación (la obra de arte).

-de la segunda fase a la tercera se llega por medio del "momento de soledad y angustia".

d) cuarta fase: vuelta a la heterogeneidad inicial (resubjetivación, conciencia integral, plenitud vital). Es aquí donde se produce la reintegración del objeto (del mundo real) en la conciencia, llegándose, como en una espiral, al nivel de la primera fase, pero esta vez en un estado esencialmente enriquecido, como consecuencia de la actividad creadora. El tiempo y el amor -como concepto metafísico el primero y sentimiento existencial el segundo- serían los atributos de esta nueva hipóstasis de la "conciencia heterogénea", propicia a la creación poética.

BIBLIOGRAFIA

1. Machado, Antonio, *Poesías completas*, Espasa - Calpe, S.A., 1959.
2. Barbudo, Antonio Sánchez, *Los poemas de A. Machado*, Editorial Lumen, Barcelona, 1967.
3. Zubíria, Ramón de, *La poesía de A. Machado*, Editorial Gredos, Madrid, 1959.

VIRTUȚILE ȘI CAPCANELE IRONIEI

LIANA COZEA

ABSTRACT. *The Properties and Traps of the Irony.* Dana Dumitriu was not only a well known novelist but also a gifted literary critic, therefore the irony and humour were her main tools. In her novel *The Patience Hollidays* the parody of the ironical discourse is the background of the main character's monologue as well as the narrator's comment. Ghighi's attitude is the author's proposal for a comic-lucid vision on the mankind and a mankind seen in such circumstances may be an acceptable one.

"Critica recurge în mod hotărât când mai mult la ironie, când mai mult la humor după împrejurări istorice determinate"¹, or Dana Dumitriu venind spre ficțiune dinspre critică și scriind critică cu o certă vocație de prozator, este firesc ca ironia și umorul să-i fie principalele instrumente de lucru. Ea știe, la fel de bine, că "ironia literară este cu atât mai ironică, cu cât știe să renunțe mai complet la semnalele ironiei, fără a-și abandona transparența"². Un plus de savoare se adaugă textului din romanul *Sărbătorile răbdării* prin însăși parodia discursului ironic, pentru că ce altceva este monologul interior al lui Ghighi și comentariul naratorului dacă nu o "joacă" de-a drama căsniciei distruse. Tonul ironic subliniază ambiguitatea atitudinii, încât de la o presupusă durere a destrămării se ajunge la o "comedie", prin abundența interogațiilor retorice, și nu numai, și a comentariilor marcate de o comică incertitudine. Tăcerile docile, de până atunci, ale lui Ghighi fac parte din strategia "pactului conjugal", cum o numește V. Fanache, din strategia sclavului care se străduiește nu să se elibereze, ci să-și facă cât mai confortabilă captivitatea, la fel ca aprobarea spontană, fals admirativă și necondiționată a partenerului în unele momente: "Deodată, Ghighi simți nevoia replicilor semiplictisite, semiamuzate ale lui Pavel și dorința de a hohoti cochet la glumele lui posibile o izbi brutal." Supunerea ei formală și, prin urmare, nesinceră declanșează criza - Pavel se săturase să mai aștepte momentul acela de "ruptură interioară, când supunerea înseamnă, în sfârșit, înfrângere."

¹ Radu Enescu, *Critică și valoare*, Cluj, Editura Dacia, 1973, p.155.

² Beda Allemann, *Despre ironie ca principiu literar*, în *Poetique*, 1978, nr.36, p.390, apud V. Fanache, *Ironia după Jankelevitch*, Postfață la vol. lui Vladimir Jankelevitch, *Ironia*, Traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, p.175.

Nutrite de ironie, comportamentul și pledoaria-monolog ale lui Ghighi sunt rezultatul unei necesități lăuntrice, consubstanțială nevoii ei de poezie, de frumusețe și de adevăr.

Contrară minciunii, căreia îi este specifică ascunderea adevărului, ironia, la care ea recurge din instinct, "atrage atenția asupra unui «arriere-plan» al discursului, cu mijloace mai puțin afișate [...], capabile să indice nuanțele subtextuale"³.

În timp ce comentariul lui Ghighi este autentic ironic, cel al partenerului ei este fals ironic, de o ironie căutată, imitată, studiată și, de aceea, inautentică - "Pavel avea un fel impertinent de a vorbi despre ea, în prezența ei, ca despre un subiect îndepărtat, străin, un obiect pus la microscop, ținut între lamele - și astfel, credea el, dădea un sens ironic căsătoriei lor - preț al curiozității lui științifice, experiență din care trăsese toate concluziile." În acest fel, aroganța ofensivă a lui Pavel se opune ironiei defensive a lui Ghighi. Dacă aceasta din urmă - ironia - sesizează mii de nuanțe, batjocura lui rigidă nu le cunoaște.

Despărțirea lui Ghighi de Pavel este supusă unei minuțioase analize, fără a lăsa impresia unui studiu aplicat; cititorul cunoaște însă mai detaliat numai un punct de vedere, un unghi din care este luminată secvența de viață - cel al femeii. Tinzând spre esență, ironia diminuează tragediile microscopice și, în felul acesta, ea destinde, netezește și simplifică⁴. De aceea, văzută astfel, ruptura nu are nimic dramatic. Structurii de ironist a profesoarei de română i se datorește comentariul ei vehement, umoristic, pe alocuri, și zeflemitor în aparență, dar serios în esență, din care însă patetismul tragic lipsește sau este convertit într-o comedie a faptului divers: "ceea ce o supăra și i se părea insuportabil în prima ei noapte de libertate era sentimentul că nu are dramă. I se prăbușise căsnicia și ea nu simțea asta ca o dramă, nu-i percepea substanța, nu-i atingeau sâmburelele tare, amar." Predomină în stările ei de după "eliberare" o mixtură de senzații, o complexă bucurie și tristețe, o ușurare și o povară, dar și "disperarea lascivă" care se înstăpânește aproape imediat.

Plecarea stăpânului înseamnă, implicit, pentru ea recunoașterea "dedublării necesare, organice", condiție obligatorie a supraviețuirii în lupta, arareori aprigă, cel mai adesea surdă a celor două componente ale cuplului, o luptă a două elemente diferite, care intră într-un antagonism lasciv și laș uneori. Iată, cel de-al doilea roman al Danei Dumitriu, după Duminica mironosițelor, în care presupus normala armonie a perechii ea-el este văzută ca o competiție, ca o acerbă luptă pentru supraviețuire. În locul unei intercondiționări pașnice, al unei simbioze, parteneriatul li se transformă într-o "bătălie", într-o ciocnire de interese antagonice, într-o înfruntare aspră, încât viața cuplului devine o simbioză de tip negativ, în sensul că "supraviețuirea" unuia din parteneri este condiționată de dispariția celuilalt din ecuație. Condiția menținerii supremației lui Pavel este denunțarea mediocrității comode a nevastei, deoarece în mediul acela "pretențios și tranșant" mediocru i se zicea "tipului care nu-și purta orgoliul ca pe o bijuterie de

³ Vezi V. Fanache, *Postfața cit.*, p.175.

⁴ Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p.136.

familie." Mediocritatea ei consta, de fapt, dintr-o "inteligentă comodă, un umor balcanic, o orientală amânare a faptei, o plăcere a detașării de lucruri."

"Ironist structural" cum am putea-o numi pe Ghighi, ea știe instinctiv că nu trebuie să se consume integral, chiar dacă trece prin acest gen de stare sufletească și reușește astfel să-și menajeze resursele, ironia o scutește de a purta la tot pasul "aerul grav al tragediei"⁵. Ea "se conservase intactă în conflict" și rămâne serioasă în pofida zeflemei sale: "Am făcut-o și pe asta; și nu simt nimic deosebit. Sunt complet amortită. Am rămas fără stăpân. Cum e când n-ai stăpân? Trebuie să pui repede stăpânire pe tine, altfel ..."

Fără a fi foarte inteligentă sau frigidă, Ghighi preîntâmpină întotdeauna disperarea, pentru că arma ei esențială este ironia. Aceasta nu-i poate repara mariajul, dar îi dă puterea de a-și păstra echilibrul și, implicit, umorul. Fiindcă ironia înseamnă suplețe, adică extrema conștiință, deoarece ne face atenți la real și imuni la "îngustimea și deformările patosului intransigent, la intoleranța fanatismului exclusivist"⁶. Dar pentru Pavel "degajarea ironică" a nevastei, "mai degrabă umoristică, iritantă, dar împăciuitoare" are valențe distuctive, pentru că îi "retează orice ambiție". Iată cum, pentru un asemenea partener, ironia în loc să construiască, distruge, demolează. Ghighi, la fel ca Alex din romanul mai sus menționat, relativizează totul: "situațiile încordate", ocolește grijulie orice dramă "prin transformarea ei în moff". Deși își cunoaște statutul ca nimeni altul, înarmată cu ironie, Ghighi se abține să și-l definească sau să dovedească ceva. Oricum, dacă a cedat în fața lui Pavel a făcut-o "din orgoliu", iar în gesturile supunerii ei e o "vanitate ascunsă".

Romanul ar putea părea, la prima vedere, o plurisecvențială imagine a unui cuplu în destrămare, când, de fapt, întemeindu-se pe paradoxurile armoniei aceluși cuplu, într-o manieră ușor parodică și cert ironică, sesizând varietatea de nuanțe pe care batjocura rigidă nu le cunoaște⁷, devine un fals îndreptar pentru supraviețuirea în doi, în care dedublarea este, cel mai adesea, "necesară, organică", și aceasta cu atât mai mult, cu cât în dosul conflictului major al vieții lor se petrecea o "coalțiție monstruoasă a instinctelor, a automatismelor. În timp ce ei doi se îndepărtau mai tare și definitiv chiar, micile lor gesturi se căutau unele pe altele și căutarea în gol era dureroasă". Ruptura doare mai puțin decât absența automatismelor cotidiene. Plecarea lui Pavel, conștiința plecării lui, iscă mai puțină durere decât suprimarea obișnuinței, devenită plictis necesar. Împrejurarea părăsirii domiciliului și conștientizarea acesteia, ca și asumarea rolului de nevastă abandonată, provoacă o suferință infinit mai mică decât lipsa din viața ei fie și a gesturilor lui orgolios agresive.

Tonul relatării, amestec de monolog interior autoironic și narare omniscientă întemeiată pe remarci acid-amare, ce dau intensitate conținuturilor lăuntrice ale mărturisirilor indirecte, conferă textului elocința convingătoare și-l salvează de eșuarea în dulcegăria devastatoare. Naratorul manifestă o rezervă ironică, știind că în ironie totul trebuie să fie glumă și totul serios, totul trebuie să fie

⁵ I d e m, *ibidem*, p. 28.

⁶ I d e m, *ibidem*, p. 31.

⁷ I d e m, *ibidem*, p. 137.

oferit cu inima deschisă și în același timp profund disimulat⁸. Pentru că provoacă ruptura, ironia comentariului tinde spre "o nouă întemeiere a relațiilor conceptuale" ceea ce implică un coeficient de risc, căci poate irita spiritele înțepenite, indisponibile pentru dialog⁹, ceea ce se și întâmplă în cazul lui Pavel, inapt, prin structură, educație și vocație, de a intra în "jocul" propus de Ghighi. Umorul ei nu exclude ironia, cele două forme ale limbajului "coabitează", dar ele nu întotdeauna pot fi receptate corespunzător de Pavel, mama sau tatăl ei.

Emananție spontană a unei experiențe de viață, "discursul" personajului feminin nu este acompaniat nici de tristețe și nici de bucurie, ci de o enigmatică senzație de împovărare, pentru că eliberarea pe care o obține o scoate din obișnuințele convenabile, dar, paradoxal, iritante, pentru a o implanta într-o realitate încărcată de incertitudini:.."mă simt slabă în ciuda aerelor mele de independență". Slăbiciunea ei izvorăște din "feminitatea ei specifică", opusă celei agresive "fecunde, răzvrătite", Pavel admirând tocmai "feminitatea tenace", inteligentă, productivă, pe care ea nu o posedă.

Pragurile abrupte ale profesiunii nu duc nicăieri, drumul se înfundă, pentru că eliberarea de Pavel nu înseamnă și libertate; treptat, dar hotărât, se instituie tutela tiranică a domnului Șogolea - tatăl -, oricum mai greu de manipulat și acceptat. Periplusul solitar al lui Ghighi conduce, firește, spre dialogul râvnit, de astă dată, de partenerul abandonat și abandonant. Naratorul e cel care negociază întâlnirea și conduce cu mână sigură confruntarea celor două elemente potrivnice. Capitolul al optulea este ilustrativ, pentru că, în demersul ei defensiv, Ghighi își relativizează drama, excluderea, inechitățile la care familia, înainte de toate, o supune. Zonele obscure, incomode din biografia lor comună sunt redesenate, tensiunile acute sunt redimensionate, iar "conceptualizările" sunt reformulate. Întâlnirea lor, la mai mult de o lună de la despărțire, conferă o notă de ambiguitate noului lor "tratament de neagresiune, ipocrizie și dispreț mutual". Înțelegerea celor doi soți sună a o neîndoelnică amânare a unei decizii. Sarcasmul lui Pavel, opus ironiei joviale a lui Ghighi, se vrea "negativist", justificat printr-o hotărâtă pretenție de inflexibilitate, dar nu este decât o stare de "hipocondrie morală" care, pentru că nu vede decât insuficiență, neîmplinire, nerealizare, învăluie totul "într-o mantie cenușie de obtuzitate la ordinea ierarhică a valorilor"¹⁰. Nici unul nu poate spune tranșant ce este cu adevărat rău în menajul lor aflat în impas, întrucât acuzele reciproce relativizează răul, dar ironia ei împrumutată și lui, dar însușită știrbit, pe jumătate, poate imagina, în final, un posibil pact între rău și bine, care este calea spre echilibru¹¹. Echilibrul lor este, de fapt, un compromis, și, într-o formulare mai puțin eufemistică, sună ca o moliciune de spirit, lașitate intelectuală, lene chiar. Drept urmare, în monologul ei interior, Ghighi concluzionează: "sunt doamna Nestorescu, fără să vreau să mai fiu doamna Nestorescu, sunt măritată fără să am o căsnicie, sunt o soție fidelă, fără soț, sau mai degrabă soție răzvrătită cu un soț

⁸ Vezi Friederich Schlegel, *Fragments critiques, L'Absolu litteraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 94, apud V. Fanache, *Postfața cit.*, p.180.

⁹ I d e m, *ibidem*, p. 181.

¹⁰ Radu Enescu, *op. cit.*, pp.146-147.

¹¹ Vezi V. Fanache, *Prefața cit.*, p. 184.

fantomă, o caricatură între o sufragetă și o femeie-bucătăreasă, o formă vie în stare de gastrulă - între morulă și blastulă, o formă intermediară și flască, nedecisă în aspirații și inconsecventă în reacții, o părere mai mult decât un lucru real, o rețetă culinară [...] la care salivezi, dar nu mănânci nimic. Viața mea, ca proza între roman și nuvelă, între nuvelă și schiță - o fotografie mișcată [...]. M-am răzvrătit ca să accept un tratat de alianță cu dușmanul [...]. M-am pregătit pentru un mare eveniment al vieții mele care parcă nu a avut loc, eu am impresia totuși că s-a desfășurat, l-am trăit, l-am gustat și l-am pipăit".

Prin Ghighi, Lulu, doamna Șogolea și cercul de prietene ale lui Lulu, puse pe șuete prelungite și confesiuni anti-bovarice, romanul este o carte cu și despre femei, dar sfârșește prin a deveni un manifest feminist cu aripile tăiate.

În același subtext ironic, autoarea are conștiința epuizării dramei familiale și, de aceea, la un moment dat, o abandonează, probabil și datorită senzației persistente că unele din personajele ei au intrat în roluri scrise pentru alții.

Ține de factura generală, de tonalitatea ironică și, pe alocuri, umoristic-amară, dacă nu chiar sarcastică a cărții, modalitatea originală a lui Ghighi de receptare a inventivității aproape exuberante a personajelor - domnul Șogolea, mama și cele două mătuși ale lui Pavel, colegii din cancelaria-viespar "stup de cloonii, de prietenii furișate, de uri nemărturisite. «Totul ar fi bine dacă n-ar trebui să intru în cancelarie» spunea Ghighi când termina câte o oră și se îndrepta, ca acum, spre locul de supliciu. Firesc, naturală, în cancelarie călca întotdeauna stânjenită - opărită, parcă atinsă de o boală a răutății: pricepea lumea grotesc și asta o intimida." La fel de grotesc o percepe, surprinzând șueta soacrei cu cealaltă noră a ei, cumnata lui Ghighi, potrivnice ei, într-o complicitate vulgar-condescendentă, când "chicoteau, behăiau, criticau, bârfeau, sâsâiau, grohăiau cu o liniște deplină, demnă de invidiat, chiar și când își comunicau lucruri neplăcute, tristeți, suferințe, necazuri, regrete, se uitau una la alta parcă făcându-și cu ochiul." Cu un ochi treaz și minte lucidă, tovarășia celor două beneficiază, din partea ei, de o definiție aproape științifică: "Se crease o sudură puternică, clocoteau de viață și de energie, împreună ajungeau să se apropie de o vârstă comună - cea a prietenilor pubere."

Odată criza căsniciei amânată, pentru că divorțul sau împăcarea cereau la fel de mult, timp autoarea îi îngăduie personajului său principal o etalare de noi virtuți ironice, prin degenerarea lor în sarcasm, adeseori, rezultând un veritabil "arabesc de sofisme ingenioase"¹². "Socotesc lumea cu un ușor sarcasm, nu un sarcasm dezinvolt și ireductibil cum are sora mea, un sarcasm aproape de sterilitate, nu, ci unul, care mă lasă să mă bucur de foarte multe lucruri, să mă bucur lesne și direct."

Eliberată, pe moment, de lanțurile mariajului, Ghighi are, pentru un timp, libertatea robului neemancipat căruia i s-a schimbat sau urmează să i se schimbe stăpânul, de unde și o utilizare rodnică a acestui interval benefic - călătoria.

¹² Radu Enescu *op. cit.*, p.145e văicărelile mamei sau confidențele ironice și deșuchiate ale sorei ei, n-o să primească un t???? a se transforma într-o parodie, iar disprețul cu care erau tratați oaspeții "plasa spectacolul într-o zonă ambiguă.

Este interesant de observat cum, pentru Ghighi, deplasarea, drumul, călătoria are virtuți salutare. O călătorie a ei cu un tramvai bucureștean, la o oră de vârf, are efecte aproape catartice. Relatarea ei, plină de umor subtil și rafinat, cu un ton sprințar și ștregăresc, se face într-o cheie "intertextuală", sub imperiul unei depresii nervoase sui-generis : "Lacrimile picurau acum pe stofa poroasă, lăsând dăre cafenii. «la te uită, în ce hal am ajuns! Vai de capul meu! Sunt, oameni buni, în plină depresie! În plină băltoacă! Unde-mi sunt nonșalanța, indiferența, nesimțirea? Ironia și autoironia? Glumele, jocurile de cuvinte, bășcălia, sărăcuța, care m-a scos de atâtea ori din impas? Ce-oi fi luând acum totul în tragic?" Libertatea spre care aspirase "nu s-a umplut de nimic", iar într-o zi, ea știe sigur, "Pavel va reveni [...], când o să mă satur de libertate și răsfăț, o să mi se proțăpească în casă și totul va reîncepe de la capătul rupt." Ședința de auto-psihanaliză se desfășoară în supraaglomeratul tramvai, asaltată din toate părțile de oameni, înghesuită și fără respirație, Ghighi poate totuși gândi în voie, își poate cântări insuccesul, sprijinindu-se, ca întotdeauna, pe umor, "bunul și salvatorul nostru umor tradițional", izbăvitorul sufletului ei.

De la drumul ei, cu trenul, în provincie, așteaptă aceeași izbăvire. Deplasarea spre Moina este preconizată a fi călătoria spre "singurul loc stabil din viața ei" - casa unchiului Vasile - "un punct fix, «inamovibil»", unde satul "era ca la carte - «ca la cartea sămănătoristă» - dealuri blânde, livezi bogate, case curate și îngrijite." "Aventura ei în natură", ideea că într-o sâmbătă și duminică "o să umble cu trenul, o să doarmă pe patul tare, mirosind a lână și a oaie, n-o să facă plăcintele pentru domnul Șogolea, n-o să spele rufele Monicăi, n-o să asculte văicărelile mamei sau confidențele ironice și deșuchiate ale sorei ei, n-o să primească un telefon radical de la Pavel care să-i ceară fetița, îi dădea un fel de bucurie tânguitoare. Trăise săptămânile dinainte numai cu gândul la expediția aceasta." Dar cum și în acest roman personajele par a-și însuși rolurile altora, tot astfel și situațiile par a fi fost create pentru alții. Este un soi de răsturnare de roluri și un qui-pro-quo sui-generis, în care ceva se transformă în reversul său. Nici nu e de mirare că utilizarea oximoronului este atât de frecventă. Drumul ei spre "libertate" este o iluzie, din moment ce tatăl - domnul Șogolea - fost excavatorist, utilizând o "limbă de lemn" și având certa vocație a "învăluirilor dibace" o acompaniază tutelar; unicul "loc stabil" din viața ei se dovedește a fi spațiul unei farse groțești, iar nunta la care fuseseră invitați "să asiste" este un spectacol comic-burlesc, o nuntă simulată, o nuntă "turistică" în care nimic nu se potrivește, dar, tocmai de aceea, totul merge strună și în care "mirele nu-i mire, mireasa nu-i mireasă, socrii mari nu-s părinții mirelui" etc. Nunta se transformă într-o parodie, iar disprețul cu care erau tratați oaspeții "plasa spectacolul într-o zonă ambiguă." Ideea în sine, grotescă și ea, este realizată pe măsură, încât "Mimam, mimam, mimam. Eu mă fac că privesc, tu te faci că te bucuri, ele se fac că se mărită, noi ne facem că trăim, voi vă faceți că iubiți, ei se fac că nuntesc."

Comentariul ironic al naratorului punctează desfășurarea ceremonialului, astfel că tabloul care rezultă este o mascaradă ciudată, o caricatură împinsă până la ireal, dar, în fața acestei bizarerii, participanții din sat, prin repetarea ei stereotipă și prin alternarea rolurilor, devin imuni. Ochiul limpede al lui Ghighi definește clar și trasează foarte precis conturul bălciului turistic, în care mireasa "e de bălci", "de

propagandă", e "o mireasă în general", e un "tip", "prototip", "arhetip", "devine mireasă abstractă", "mireasă simbol".

Comentariul și limbajul pe măsură transformă pasivitatea în reflexivitate și încarcă textul cu o doză de maliție bonomă și de sarcasm îngăduitor, totuși, care, îmbinate, sudate, combinate, dau naștere unui comic de un tip special. Artificializarea și excesul de regie ale spectacolului nupțial sunt filtrate și stilizate, în și prin metaforă, de luciditatea și lipsa de emoție pozitivă ale lui Ghihi, încât reprezentația este de fapt "O nuntă în care e vorba de o nuntă, în care e vorba de o nuntă....spectacol de oglinzi ce multiplică imaginea și o micșorează până la ridiculizare. O nuntă falsă care imită o nuntă adevărată, unde se imită o nuntă de basm.[...] Nunta coboară din imaginație în regie, nunta își pierde miezul, dar își păstrează coaja! Trăiască forma unei forme a umbrei! Trăiască pantomima, un gest cu model sacru!"

Imitația unei nunți adevărate, cu certe scopuri lucrative, în care diletantismul devine, în timp, profesionalism, sprijinindu-se pe ludic, provoacă un râs profund și aproape interiorizat. Absurdul întregii reprezentații se justifică prin calitățile sale cvasi-purificatoare. Prin personajul său autoarea propune o viziune comic-lucidă și, firește, nu una pesimistă asupra condiției umane. O omenire văzută în asemenea condiții poate fi acceptată și astfel.

SĂRBĂTORESCUL ÎNTRE MAGIE ȘI MISTICĂ

RODICA BOGDAN

RESUME. *La fête entre magie et mystique.* Notre intérêt a porté sur les diverses théories de la fête, établissant deux lignes de force: la dimension "cratophanique" et la dimension "hiérophanique" de ces démarches théoriques envisageant la fête. En ce sens, la première ligne est poursuivie par des auteurs comme Harvey Cox, Jean Cazeneuve, ou René Girard, pendant que la deuxième par des auteurs comme Mircea Eliade, R. Otto, Paul P. Drogeanu, V. Băncilă etc. Les rites magiques peuvent être placés plus près de cette dimension cratophanique, de la manifestation du pouvoir qui les rend efficaces. L'extase mystique se situe plus près de la dimension hiérophanique où la contemplation mystique et l'identification de l'être avec la divinité relèvent explicitement du domaine du sacré. La fête, le rite magique et l'expérience mystique manifestent un parallélisme formel et fonctionnel, par la rupture avec l'ordre commun, par l'institution de nouvelles règles, valables tout au long de leur déroulement, mais différent par la téléologie de leurs actes.

I. Domeniul sărbătorii

Sărbătoarea¹ și trăirea sărbătorească sunt realități deosebit de complexe pentru că, prin statutul lor, reprezintă parte constitutivă a structurii ontic-ontologice a omului, potențând momentele sale de vârf, înregistrate ca atare de memoria omenirii în ansamblul ei, dar și în mod individual, de memoria unei națiuni, a unui

¹ Derivat din latinescul *servare*, care însemna, în diferite contexte, a păstra, a păzi, a salva, a rezerva - a păzi anumite bunuri, a păstra mirosul, a locui *nymphae flumina servant, a respecta servare fidei, justitiam, a salva servare amicorum ex periculo, a păstra pentru viitor* -, verbul *a serba* din limba română se referă exclusiv la activitățile care se desfășoară într-o perioadă de timp aparte, izolată de timpul obișnuit, la modul în care se petrece, se consumă acel interval de timp mai deosebit. Pentru termenul de sărbătoare, DEX propune ca etimologie derivarea prin sufixare a verbului *a serba*: *serba* + *ătoare*, iar *Dicționarul universal al limbii române*, - de Lazăr +ăineanu, Ed. Modex 1996 -, mai pune în discuție o posibilă etimologie, din lat. *servator(ia)*, care ar avea ca sens direct *păzitor, salvator*. Spre deosebire de celelalte limbi romanice - fr. *fête*, sp. *fiesta*, it. *fiesta* - care păstrează etimologicul *festum*, -i, care însemna într-adevăr sărbătoare, în asociere cu *festivitas,-atis* (cu dublă semnificație, de bună dispoziție, glumă, precum și zorzoane, podoabe sclipitoare, limba română re-face deci acest termen conferindu-i un înțeles cât se poate de nobil. În sărbătoare vom recunoaște astfel atât ideea de celebrare, cât și pe aceea de păstrare (a unei cutume), de salvare (prin punerea ființei sub semnul benefic al sacralului) cât și de rezervare (de exemplu, prin rezervarea unui timp anume care devine astfel un timp festiv).

grup etnic și chiar a insului. Datorită structurii iterative a actului sărbătoresc și a semnificației pe care o înglobează, ea obligă la participarea la un anumit tip de conștiință a ființei umane. Nu numai în ordine fenomenală sărbătoarea contează cu toate implicațiile psiho-sociale pe care le înglobează, ci și ca actualizare a celeilalte dimensiuni, numenale, prin conținutul său religios, precum și ca o modalitate de a situa omul în univers. De aceea, pentru a circumscrie fenomenul sărbătorii, va trebui să apelăm la date furnizate de antropologie, sociologie, psihologie, istorie, filosofie ori religie, revelatorii pentru complexitatea acestui fenomen de cultură și de civilizație, dovadă fiind și numeroasele cercetări întreprinse în acest domeniu.

Sărbătoarea s-a născut o dată cu nașterea lumii: "și în ziua a șaptea, Dumnezeu S-a odihnit de toată lucrarea Lui pe care o făcuse. Dumnezeu a binecuvântat ziua a șaptea și a sfințit-o" (Genesa 2:3). Ființa Lumii ți-a scris Istoria inventariindu-ți sărbătorile, orice eveniment care i-a modificat cursul a devenit paragraf al memoriei universale. Resemantizarea ideii de sărbătoare s-a făcut în sensul dialecticii sacralului și profanului, așa cum recunoaște Mircea Eliade, dinspre sacru înspre profan. La vechii iudei, sărbătoarea a fost instituită prin poruncă divină: "Ziua a șaptea este ziua de odihnă închinată Domnului Dumnezeului tău; să nu faci nici o lucrare în ea"; "de trei ori pe an să prăznuiești sărbători în cinstea Mea" (Exodul 20:10, 23:14), fără sărbătoare existența omului este vidată de sens; a acumula la nesfârșit tensiuni, energie, fără a le consuma, are drept urmare legică o moarte prematură. În societățile arhaice, viața omului era de neconceput fără adorarea zeilor, fără jertfele aduse pe altarele zeităților protectoare, fără sărbătorirea intrării și ieșirii dintr-un ciclu cosmic într-altul, a solstițiilor și a echinoxurilor calendaristice, fără lauda necesară adusă pământului, în scopul invocării fertilității sale, fără marcarea festivă a momentelor esențiale ale vieții, nașterea, căsătoria și moartea. În lumea antică, olimpiadele erau prilejuri de sărbătoare la care participa întreaga comunitate, la fel întrunirile oratorice din piața publică, banchetele la care se purtau discuții înalte despre soartă și zei, despre Bine, Frumos și Adevăr, se exprimau reflecții retorice și filosofice, dar și jucarea tragediilor și comediilor, ori inițierea în mistere în Grecia antică erau tot atâtea prilejuri de întâlnire a membrilor comunității într-un centru care devenea astfel prin excelență festiv. Sărbătoarea însemna ieșirea din alienanta rutină, comuniunea reală în ordine fenomenală, cu semenii, și în ordine numenală, cu lumea de dincolo, supremă modalitate de ființare căci ceea ce interesează în primul rând în sărbătoare este regenerarea ființei printr-o trăire plenară, în care comunică. Acum și Aici, în Marele Timp și Marele Spațiu (Roger Caillois) cu transcendentul, cu sine și cu semenii săi (V. Băncilă, Paul P. Drogeanu).

Paul P. Drogeanu vorbește despre sărbătoare ca despre o *practică a fericirii*, pentru că "sărbătoarea consideră problema fericirii ca și rezolvată, ea fiind o trăire *als ob* a lumii, o trăire specifică. Ea nu comunică fericirea din vis ori pe cea din trecutul mitic, ori pe cea din viitorul utopic, ci produce o fericire de același grad cu al acestora pe care o face din materiale la îndemână și pe care o lasă la bunul plac și consumul tuturor"². În cultura secolului XX se vorbește tot mai adesea

² Paul P. Drogeanu, *Practica fericirii*, Ed. Eminescu, Buc., 1985.

despre o criză a trăirii sărbătorești (Harvey Cox, J. Duvignaud, R. Guénon, A. Dumitriu etc.), sau chiar despre *declinul sărbătorii*, despre "impotența festivă" a omului modern (V. Băncilă)³. Căci autoritatea divină a fost negată, principiul nietzscheean "Dumnezeu a murit", luat *ad litteram*, a avut drept consecințe instituționalizarea anarhiei, incoerența, amprenta hybrisului, a demonicului, a carnavalizării, afirmarea multiplului, firești urmări ale negării principiului unificator, a Unului. Resemantizarea culturală care s-a produs în secolul nostru a plasat sărbătorescul într-o fundamentală stare de criză, ideea de transcendent a fost reconvertită într-un sens negator, al fixației la demonic, omul modern acceptând precum Faust pactul cu diavolul, autocondamnându-se la alienare, pentru că depășirea de sine este utopică, iar șansa de a mai ieși din joc, de a renega pactul nu i-a mai fost acordată. V. Băncilă reclamă drept cauzalitate directă a declinului sărbătorii atât refuzul transcendentului, al divinului și afirmarea omului ca substitut al divinității ("omul e Dumnezeu"), cât și procesul de autonomizare pe care îl suferă conștiința omului într-o societate industrială, tehnologizată, automatizată într-un ritm alert, în care idealul ființei umane ajunge să fie acela de a se regăsi pe sine între celelalte jucării de foc ale universului, între celelalte mașinării, el însuși mașinărie, automat (temă devenită obsesivă în întreaga cultură a secolului nostru, în literatură ca și în arta plastică, în cinematografie, ca și în arta teatrală), să se regăsească pe sine și să își reîncarce existența cu sens. Harvey Cox pune pe seama istoricizării și procesului de individualizare pe care omenirea îl parcurge această degenerare a sărbătorescului, dar ajunge la concluzia că soluția ieșirii din criză a fost găsită, prin redescoperirea puterii benefice a fanteziei, a imaginației, prin redescoperirea dimensiunii festive a existenței.

De aceea se apelează la sărbătoare ca la o posibilă modalitate de salvare a omului de la alienare, de la vidul semantic devenit obsesie curentă, în măsura în care individul acceptă o mutație a centrului, sau poate o fixație la centru care să îl pună la unison cu ceilalți, să opereze o reducere în multitudinea de centri care a fragmentat omul zilelor noastre la un singur centru, viabil, să îi ordoneze trăirea atât pe orizontală (relațiile cu semenii), cât și pe verticală (relația cu transcendentul), mutație în virtutea căreia omul să-și redescopere natura sa adevărată, să-și redescopere autenticitatea. Necesitatea unei reinvestiri sacrale a sărbătorescului este tot mai mult reclamată, căci ieșirea din criză, din individualizarea absurdă, se poate realiza doar "printr-o reconversie de ordin religios a sărbătorii" (Harvey Cox), în care să se inventeze modalități noi prin care individul singular să se poată alia restului lumii. Ceea ce este necesar pentru a intra în sărbătoare este o anumită compatibilitate exterioară (în sensul depășirii rutinei, cotidianului, banalității) și în același timp o deplasare de centru, în sensul că eul individual consimte să se exteriorizeze, să se întoarcă cu fața către comunitatea căreia îi aparține. Heidegger spunea că "esența realității constă în existență", adică în acea zonă în care eul se află în relație cu ceilalți.

Freud definea sărbătoarea ca pe un tratament obligatoriu, prescris, necesar consumului de tensiuni acumulate, pentru că psihicul omului nu este făcut să poată acumula la nesfârșit, de aceea trebuie să sufere, la intervale variabile de

³ Vasile Băncilă, "Declinul sărbătorii", în *Duhul sărbătorii*, Ed. Anastasia, Buc., 1996.

timp, în funcție de intensitatea stărilor psihice experimentate, un proces de "purificare", de reducere a tensiunilor, un fel de catharsis. Acest proces este un moment emblematic de sărbătoare; chiar singur fiind, individul realizează întâlnirea cu celălalt, cu transcendentul sau cu semenul său, la nivel mental, la nivelul imaginației, comunicând astfel cu persoane care l-au marcat și i s-au imprimat în subsonștient, pentru că lumea de dincolo ajunge să o invadeze pe cea prezentă: "L'homme est essentiellement festif et imagitatif" (Harvey Cox). Cât privește rememorarea unor incidente care au marcat negativ psihicul omului, cele care se constituie ca traume obsesionale, psihanaliza recunoaște că și în acest caz, prin reactualizarea lor se realizează procesul de purificare, prin aducerea lor la nivelul conștientului (naștere), iar apoi, prin procesul psihic al defulării ele sunt expulzate, proces echivalat cu moartea lor. Coexistarea celor două etape, naștere - moarte, face ca ralierea acestor procese psihice cu trăirea sărbătorească să nu mai pară absurdă. Există și în textul biblic o foarte semnificativă secvență în care, Dumnezeu, mâniat de neascultarea poporului Său, îl amenință astfel: "Voi aduce groaza peste tine, ca în zilele de sărbătoare". Sărbătoarea este un timp al bucuriei, dar poate fi și un timp al groazei. Râsul care cadentează uneori ritualul trecerii, înmormântarea, poate fi un râs tragic, un râs al groazei de moarte.

II. Teorii ale sacrului. Teorii ale sărbătorii

E necesar, pentru a avea o viziune de ansamblu asupra amplitudinii fenomenului sărbătorec, să parcurgem o serie de teorii ale sărbătorii, care, toate, pornesc de la o constantă a acestui fenomen: sărbătoarea se dezvăluie ca o ieșire din ordinea cotidiană, ca ruptură față de norma comună a timpului și a spațiului, ca discontinuitate care asigură, paradoxal, coerența existenței, pentru că potențează ființa, benefic, pentru un nou parcurs existențial. De aceea, sărbătoarea este receptată de toți ca ocazie de transcendere a cotidianului și încercare de prindere a esenței, de comuniune cu ordinea sacră, chiar și pentru sărbători care nu au un caracter religios.

A considera sărbătoarea drept o formă de participare la ordinea sacră necesită o circumscriere a ideii de sacralitate. Este adevărat că ne aflăm în situația de a opera cu termeni care greu încap într-o definiție, pentru că desemnează realități inefabile, metafizice, iar din punctul de vedere al cercetătorilor care utilizează această terminologie, accentul se mută pe un aspect sau altul al termenilor, în funcție de domeniul de cercetare al fiecăruia. Așa cum remarca René Girard, "Etnologia nu dispune de o terminologie coerentă în materie religioasă. În etnologie, nimeni nu cade de acord asupra definiției termenilor atât de elementari precum ritual, sacrificiu, mitologie etc."⁴

Dintre teoriile asupra sacrului, unele pun accentul asupra sacrilegiului, definind sacrul prin opoziție cu profanul. Așa sunt teoriile lui Rudolf Otto, G. van

⁴ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1978, Cartea I, *Anthropologie fondamentale*, p.12-13).

der Leeuw, Durkheim sau Eliade⁵. Altele pun accentul pe sacrificiu (pornind de la Kant), sacral implică sacrificiul; astfel se circumscrie, de exemplu, viziunea lui René Girard⁶, care acordă ambivalență practicii sacrale, prin prezența inerentă a violenței în săvârșirea actului sacral. O altă circumscriere a sacralului se realizează în funcție de cum este pus accentul asupra *formei* sau asupra *puterii* sale. Distingem astfel o *linie hierofanică* de percepere a sacralului, hierofania fiind continuată de mit și de simbol, linie în care accentul se fixează asupra sacralului ca apariție, ca manifestare formală, sensibilă, și o *linie cratofanică*, în care contează puterea manifestă a sacralului, linie continuată de gândirea magică și ritual, de gestul sacral. Mitul transmisibil prin ritual actualizează dimensiunea ontologică a existenței, iar simbolul devenit gest actualizează dimensiunea onticului, dacă acordăm termenilor accepția heideggeriană. Potrivit acestei circumscrieri, omul este o formă de manifestare a Ființei, el nu este Ființa, doar *fiindul*, una din infinitele forme de manifestare ale acesteia, situându-se prin natura sa în planul ontic, cel al existenței, dar și în cel ontologic, al Ființei, în măsura în care este purtător al ei. Ca *Dasein*, omul este o prezență ontic-ontologică în univers. Astfel, sacral ține pentru el de dimensiunea ontologică pe care o poate actualiza, dar numai într-o anumită măsură, imperativul heideggerian fiind acela de a ne lăsa trăiți de această Ființă, pentru că numai în măsura în care omul se lasă trăit de ea devine semnificant.

La Mircea Eliade, de exemplu, al cărui demers teoretic este în același timp istoric, fenomenologic și hermeneutic, preponderența o are hierofania, chiar dacă există conștiința celeilalte dimensiuni; cât privește opoziția sacru-profan, ea este doar o etapă în această dialectică a sacralului și a profanului, pentru că în vremea noastră, spune Eliade, această opoziție tinde să fie anihilată printr-o reconvertire a sacralului, în profan. Pe linie cratofanică reținem din nou teoria lui René Girard, dar și pe cele ale lui G. van der Leeuw sau Jean Cazeneuve, care se oprește asupra dimensiunii sociale a actului sacral și a sărbătorii, asupra ritualului.

Modul în care Rudolf Otto gândește sacralul este continuat în cele două direcții, cea a simbolului și a mitului, hierofanică, și cea a ritualului și gestului, cratofanică. Încercând să descopere originea sacralului, Rudolf Otto afirmă că aceasta s-ar afla în ceea ce este incomprehensibil. Omul arhaic descoperă o putere sacrală care exercită influență asupra sa și astfel apare sentimentul divinului în om. Rudolf Otto definește un sentiment numinos prezent în conștiința omului, sentiment care are două laturi: spaima cutremurătoare, pe de o parte și, pe de altă parte, venerația și fascinația. Sentimentul numinos are și o dimensiune cognitivă, el organizează o experiență, așa cum văzul și auzul organizează experiența, pentru că acest sentiment numinos ne pune în prezența unui obiect numinos, care e o reflectare a conștiinței religioase. Obiectul numinos devine divinitate, substanțialitate.

⁵Rudolf Otto, *Sacralul*; G. van der Leeuw, *Sacred and profane Beauty: the Holy in Art*, New York, Holt, Reinhart, 1963; Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*; M. Eliade, *Sacralul și profanul*; J. Pieper, *In Tune with the World: a Theory of Festivity*, New York, Harcourt, Brace, 1965.

⁶René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde, Violența și sacralul*.

Pentru Mircea Eliade, "sacrul și profanul sunt două modalități de a fi în lume, două situații existențiale asumate de către om de-a lungul istoriei sale"⁷. Universul sacralizat corespunde vârstei mitice, primordiale a omenirii, iar universul desacralizat ("profanizat") corespunde vârstei moderne a umanității. Sacrul revine mentalității omului arhaic, pe când profanul aparține mentalității afectate de istorie a omului modern. Omul arhaic trăiește într-o lume a cărei realitate e garantată de arhetipurile celeste, de paradigmele supranaturale. Meritul care-i revine lui Eliade este acela de a fi orientat ontologic demersul său, către ființă, plasând sacrul nu la nivelul subconștientului, așa cum o face psihanaliza lui Freud, nici la nivelul unei conștiințe sociale, așa cum ar putea fi socotit în ultimă instanță demersul lui Marx, ci la nivelul transconștientului.

Imaginând Cerul și Lumea conform ontologiilor arhaice, putem remarca similitudinea cu ontologia platoniciană: astfel, lumea reală reproduce într-un mod imperfect lumea ceaștă. Geografia, orașele, templele terestre, precum și diferitele instituții și activități umane au realitate numai întrucât își au arhetipuri celeste, al căror model îl urmează. Ontologia arhaică este valabilă numai în acele societăți pentru care timpul e circular și "istoria" se repetă. Creștinismul e o religie a-cosmică, marcând o radicală ruptură față de ontologia arhaică. Dumnezeu se manifestă în istorie, nu în natură; omul nu mai are destin individual, astrologic, ci numai o solidaritate de destin colectiv, adamic, cu ceilalți oameni și o libertate individuală⁸. La Mircea Eliade, opoziția între sacru și profan nu este de tipul realitate pozitivă/realitate negativă, nici nu se suprapune opoziției sanctic/demonic. Pentru că descoperind "caracterul radical profan al lumii și al existenței umane", Eliade consideră că asistăm la o reconvertire a sacrului, astfel încât omenirea cunoaște un nou tip de "experiență religioasă", grație acelei misterioase alterității extreme, *coincidentia oppositorum*, piatră unghiulară a gândirii eliadiene. Așadar, sacrul este manifest, actul manifestării sacrului fiind hierofania. Eliade vorbește despre o hierofanie supremă, care este "întruparea lui Dumnezeu în Isus Hristos" (p.13), precizând în același timp caracterul paradoxal al oricărei hierofanii. Pentru că, "manifestând sacrul, orice obiect devine altceva, fără a înceta să fie el însuși" (p.14). Sacrul este așadar o situație existențială. Hierofaniile manifestă sacrul într-o multiplicitate de forme; eterogeneitatea rezultă din faptul că sacrul nu se poate manifesta direct, că Absolutul nu poate apărea în puritatea sa, ci numai prin intermediul unei realități, alta decât el însuși și care glisează mereu prin dialectica relației cu profanul.

În viziunea lui Jean Cazeneuve, sociologico-antropologică, sacrul religios este de natură sintetică. El amintește de opoziția puritate-impuritate care marchează definiția sacrului la Durkheim, considerând că sacrul corespunde unei sublimări, "à une synthèse entre l'impureté et ce qui lui est contraire". De aceea, "il faut abandonner la condition humaine pour entrer en contact avec le numineux non-sublimé"; omul, ca profan, pentru a putea participa la sărbătoarea religioasă trebuie să se *consacre*; sărbătoarea presupune în mod inerent ritualul care implică un anumit tip de relație între membrii unei comunități; vom insista puțin mai încolo

⁷ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Humanitas, Buc., 1995, p. 16.

⁸ A. Codoban, *Sacru și ontofanie, Pentru o nouă filosofie a religiilor*, Ed. Polirom, Iași, 1998.

asupra concepției lui Jean Cazeneuve despre sărbătoare. Tot în direcție sociologico-antropologică, perspectiva lui Durkheim asupra sacrului se dovedește a fi, pe linie cratofonică, o exaltare a sacrului ca putere într-o comunitate. Astfel, sacrul este forța care, supraadăugată realului, organizează societatea și este condiția supraviețuirii ei, căci viața religioasă menține sentimentul de teamă respectuoasă (conformarea, supunerea socială), cât și pe acela de exaltare (integrare în grup): "Forța religioasă nu e decât un sentiment pe care colectivitatea îl inspiră membrilor săi, dar proiectat în afara conștiinței care îl încearcă și îl obiectivează. Pentru a se obiectiva, el se fixează asupra unui obiect care devine astfel sacru"⁹.

Roger Caillois socotește ideea de sacru ca fiind "ideea mamă a tuturor religiilor"; miturile, dogmele, riturile, moralitatea religioasă, toate acestea decurg din această idee de sacru. De aceea, sacrul este un ansamblu de reguli care asigură conservarea universului și a societății. Ca și Rudolf Otto, Caillois relevă ambivalența noțiunii de sacru: pe de o parte, acesta generează teama și groaza, pe de altă parte, generează atracția și dorința nemăsurată; sacrul relevă în același timp puritatea și impuritatea, murdăria și sfințenia. Ambivalența acestui concept este subliniată de René Girard prin opoziție cu violența, prin intermediul conceptului de dorință mimetică. Dispozitivul este triunghiular: există pe de o parte cel ce dorește și pe de altă parte obiectul dorit; între aceștia se intercalează un mediator. Mimesisul de apropiere definește dorința unuia de a avea același obiect pe care îl posedă semenul său, iar pentru a și-l apropria recurge uneori la violență. Și în actul sacrificiului, una din formele cele mai înalte ale sacrului, după cum afirmă René Girard, această violență este recognoscibilă. Pentru că cei care participă la un sacrificiu săvârșesc o violență, potrivit unui principiu de substituire: "opoziției fiecare împotriva celuilalt îi urmează opoziția toți contra unul", comunitatea împotriva victimei care este "țapul ispășitor". Ceea ce urmează săvârșirii sacrificiului este o reconciliere menită să restabilească ordinea comunității: "Sacru este violența, dar religiosul adoră violența întotdeauna pentru că ea trece pentru a aduce pacea; religiosul este întotdeauna orientat către pace, dar mijloacele acestei păci nu sunt niciodată lipsite de violența sacrificială"¹⁰.

În receptarea teoretică a ideii de sărbătoare putem distinge mai multe direcții, care își concentrează atenția asupra unui aspect anume al noțiunii, păstrând totuși un nucleu de bază în circumscrierea acestei idei. De exemplu, din perspectiva istoriei religiilor, din perspectiva sociologiei, din perspectiva filozofiei culturii, din perspectiva psihologiei, a psihoistoriei etc., receptarea sărbătorii se face în mod diferit, accentul mutându-se asupra unor constante care interesează în domeniul de cercetare respectiv. Potrivit unei receptări încetățenite a sărbătorii și a trăirii sărbătorești (Roger Caillois, V. Băncilă, Paul P. Drogeanu, M. Eliade, Jean Duvignaud, Durkheim ș.a.), sărbătoarea este o modalitate de acces la sacru, prin adunarea comunității într-un centru în care participă la comuniunea "cu sinele, cu ceilalți și cu transcendentul" (V. Băncilă). Ceea ce unește concepțiile acestora este ideea că sărbătoarea reprezintă un timp aparte, delimitat, decupat

⁹Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*.

¹⁰ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, ed. cit. p.40-42.

din ordinea cotidiană, care presupune în egală măsură o delimitare spațială, o fragmentare a toposului cotidian, prin instituirea unui loc cu valențe deosebite, în care totul se desfășoară după reguli proprii. Ceea ce este cel mai important este că toți acești gânditori, fie că este vorba de un istoric al religiilor, fie că este vorba de un filozof al culturii sau de un sociolog, aduc în atenția lectorului sărbătoarea ca act de comunicare cu ordinea transcendentă, ca act de participare la ordinea sacră, numenală.

Pentru istoricul religiilor, sărbătoarea este, în mod necesar și primordial, un timp delimitat, care antrenează o întreagă comunitate la actualizarea unui eveniment sacru, participare la sacru, în care se instituie reguli proprii de ființare, menite să încarce ființa cu energia necesară parcurgerii unui nou traseu al existenței cotidiene, sărbătoarea este așadar, în primul rând, comunicare cu ordinea sacră. Ținând cont de caracterul iterativ al sărbătorilor, de faptul că ele marchează, potențează existența individului, dar și a comunității din care acesta face parte, sărbătorile devin momentele-cheie pe care memoria umanității le păstrează ca atare, ele fac istoria unei comunități anume. Ele delimitează un timp în care omul să poată accede la acel "dincolo" despre care vorbește Vulcănescu, să comunice cu transcendentul, cel care ascunde "le milieu divin" în viziunea lui Teilhard de Chardin. Bineînțeles, este vorba aici de sărbătoarea religioasă¹¹, cea care presupunea în mod inerent conștientizarea sacralului. Astfel, pentru Mircea Eliade, "orice sărbătoare religioasă înseamnă reactualizarea unui eveniment sacru care a avut loc într-un trecut mitic, la începutul începuturilor; participarea religioasă la o sărbătoare implică ieșirea din durata temporală obișnuită și reintegrarea în timpul mitic actualizat de acea sărbătoare"¹². Roger Caillois face o *Teorie a sărbătorii*, definind de la bun început sărbătoarea ca fiind o "recurgere la sacru", funcția sărbătorii fiind aceea de a "actualiza (re-actualiza) perioada creatoare; cronotopul sărbătorii este Marele Timp și Marele Spațiu, este un spațio-timp izolat de curgerea obișnuită a vieții, este o ieșire din devenire și în același timp o "în-devenire" ca deschidere în Marele Timp și Marele Spațiu.

Din punctul de vedere al sociologului, interesează în ce măsură sărbătoarea poate fi și individuală, dacă ea implică în mod obligatoriu prezența celui alt sau nu. În *Sociologie du rite*, Jean Cazeneuve abordează funcțiunea ritului, atât la nivel colectiv, cât și la nivel individual (individul nu este izolat, ci se conformează unui mod de existență general), insistând asupra utilității pe care ritul o are. Orice rit are o funcție bine determinată în vederea atingerii unui scop precizat, de aceea eficacitatea ritului reclamă anumite reguli care trebuie să fie respectate, pentru a obține rezultatul scontat. Și ritul, ca și sărbătoarea, are un caracter repetitiv, ritul fiind rigid într-o mare măsură, pentru că el necesită respectarea cu strictețe a aceluiași reguli în momentul săvârșirii actului ritual. Distincția între rit și sărbătoare este evidentă, ritul poate fi "materia" sărbătorii, însă

¹¹ Astfel, pentru Mircea Eliade, "orice sărbătoare religioasă înseamnă reactualizarea unui eveniment sacru care a avut loc într-un trecut mitic, la începutul începuturilor; participarea religioasă la o sărbătoare implică ieșirea din durata temporală obișnuită și reintegrarea în timpul mitic actualizat de acea sărbătoare" (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1995, p.61-62).

¹² Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, ed. cit. p.61-62.

raportul dintre rit și sărbătoare este unul de incluziune, sărbătoarea include ritul. Dacă ne aflăm în prezența riturilor religioase, acestea sunt considerate o "ipostază a coeziunii sociale, a echilibrului social" (autorul amintind aici și concepția lui E. Durkheim). Jean Cazeneuve insistă asupra caracterului sintetic al sacrului religios ("le sacré religieux"), pentru că un rit religios implică participarea elementului profan la ordinea sacră, profanul este chemat să se "consacre".

Receptarea ideii de sărbătoare din perspectiva psihanalizei aduce în discuție termeni ca "tensiune vitală", "subconștient", "defulare", astfel sărbătoarea este considerată "un act de igienă a psihicului omului". Dacă tensiunile acumulate de subconștientul unui individ au ajuns la o limită maximă, este nevoie de reducerea lor pentru ca individul să-și poată continua traseul existențial normal. Sărbătoarea, prin șansa pe care o oferă de ieșire din ordinea comună, din rutină, devine moment propice pentru acest act de reducere a tensiunilor acumulate de subconștientul omului. Potrivit schemei tradiționale, mitice, de moarte și renaștere (evenimente care circumscriu sărbătorile - de exemplu, Roger Caillois în studiul său amintește în nenumărate rânduri de sărbătoarea trecerii dintre ani care simbolizează moartea vechiului an și nașterea noului an), eliminarea tensiunilor acumulate echivalează cu o moarte, iar dobândirea energiilor necesare pentru un nou parcurs existențial echivalează cu o re-naștere. Sărbătoarea este o ocazie de consum și de energizare a ființei, este, potrivit concepției lui Freud, "un act de igienă a psihicului". Pe de altă parte, societatea industrială care operează deja cu termeni precum: boli mentale, schizofrenie, paranoia, ajunge să relaționeze boala mentală cu sărbătoarea, așa cum remarcă Jean Duvignaud în *Fêtes et civilisations* "le développement des maladies mentales - schizophrénie, paranoïa - depuis une centaine d'années (...), tendrait à faire admettre l'homologie de la fête et de la maladie mentale: ce qu'un groupe permet à certains de ses membres d'atteindre individuellement dans la transe, le dérèglement, volontaire ou non"¹³. Pentru Jean Duvignaud, sărbătoarea este "un act surprinzător, imprevizibil, ea apare și în timpul ceremoniilor rituale, cu care nu se confundă decât în afara oricărei manifestații publice"¹⁴.

Pornind de la ideea de criză a lumii occidentale, criză datorată ieșirii de sub spectrul "existenței naturale" și intrării în zodia istoriei, unde omul se redescoperă ca "ființă istorică" (concept consacrat în filozofia românească de Lucian Blaga), Harvey Cox, profesor de teologie la Harvard, asociat teologilor radicali ai "morții lui Dumnezeu"¹⁵, leagă "declinul sărbătorii" de "moartea lui Dumnezeu", pentru că "criza noastră actuală, mai ales în lumea occidentală, provine din faptul că noi am pierdut 'punctul critic de intersecție' care ne păstra în contact cu aceste două lumi. Unii au vorbit despre această pierdere ca despre

¹³ Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Ed. Actes Sud, 1991, p. 11-12.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ Teologii "morții lui Dumnezeu" demonstrează deșertăciunea conceptelor, simbolurilor și ritualurilor bisericilor creștine și speră că o conștientizare a caracterului radicalmente profan al lumii și al existenței umane ar fi capabilă să fondeze un nou tip de experiență religioasă. Așa cum menționa Eliade, dispariția religiei nu înseamnă și dispariția religiozității. Harvey Cox vorbește despre criza conștiinței occidentale ca despre ceea ce numim "la mort de Dieu".

moartea lui Dumnezeu"¹⁶. Sintagma "cele două lumi" se referă la lumea tangibilă și la cea intangibilă, autorul amintind de Mircea Eliade și de "cosmosul" său, precum și de Teilhard de Chardin, cu al său "milieu divin". Dar această "cădere în istorie" nu este o consecință a hazardului care guvernează mersul înainte al existenței, ea implică, din partea omului, culpa, vina de a fi omorât pe Dumnezeu: "En cet heureux temps, l'homme tua Dieu afin de prendre de possession l'histoire"¹⁷. Astfel, sărbătoarea este golită de propria-i substanță, pentru omul robotizat, care își petrece pauzele dintre două zile de muncă fără a mai conștientiza în vreun fel sacralul. Studiile teoretice care se opresc asupra sărbătorii nu ignoră sărbătoarea laică, pentru că și în cazul acesteia caracteristicile de delimitare spațio-temporală și de instituire de noi reguli rămân valabile (ne gândim în mod special la petrecerea sfârșitului de săptămână - week-end-ul, devenit pentru omul modern ocazie de a se sustrage tumultului cotidian, în primul rând prin izolare, tendință emblematică pentru individualismul omului contemporan), chiar și ideea de comuniune cu ceilalți în unele cazuri (de exemplu în cazul unor ample concerte de muzică *rock*, *pop*, *heavy* etc. sau al unor meciuri importante, cu zeci de mii de spectatori, care urmăresc, "într-un suflet", deznodământul jocului). Există și în sărbătorile laice participare unanimă, dar nu există actualizarea celeilalte dimensiuni, a sacralului. Totul se consumă în virtutea unor reguli care trebuie respectate pentru a genera satisfacția, dar aceasta nu presupune în nici un fel implicarea transcendentului. Huizinga atrage atenția că la început, în lumea Greciei antice, jocurile olimpice se țineau în cinstea unor zei, de aceea implicarea forțelor sacrale era evidentă. Dar în zilele noastre această dimensiune a jocului lipsește cu desăvârșire.

Celebrarea presupune o anumită inconștientă, pentru că, păstrându-și simțul măsurii și obiectivitatea într-un moment de celebrare înseamnă să anulezi de fapt sensul celebrării. Semnificativă devine accepția termenului de "fantezie", la Harvey Cox, pentru că fantezia reprezintă o modalitate prin care, în zilele de sărbătoare, existența poate fi jucată. Astfel, în momentul în care participantul la sărbătoare se substituie unui personaj important în ierarhia comunității respective, el face ca acesta să devină "tangibil", sau mai puțin irezistibil. De aceea trebuie regenerate gustul sărbătorii și fantezia în societatea modernă, inventând rituri, care nu sunt decât fantezie manifestată, pentru a readuce omul într-o stare benefică, așa cum era el înainte de perioada actuală de criză.

Analizând teoria sărbătorii la Roger Caillois, la Josef Piepper și amintindu-i pe Gerardus van der Leeuw și Johan Huizinga, Harvey Cox dă o definiție a sărbătorii, conturând trei elemente esențiale care intră în sfera sa: un exces conștient, o afirmare, care este de asemenea o *celebrare* și o *juxtapunere*, care se referă la contrastul pe care sărbătoarea îl marchează față de viața obișnuită. Sărbătoarea trebuie să nu fie constrânsă temporal, adică să însemne numai întoarcere spre trecut sau numai privire spre viitor. Teologul Harvey Cox consideră

¹⁶ Harvey Cox, *La fête des fous...*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 42.

¹⁷ Harvey Cox, *op. cit.*, p. 45. Acest "fericit timp" se referă la începutul secolului nostru. El acuză omul de a fi vrut să intre în istorie, fără a mai continua să fie consecvent cu propriile-i aspirații, pentru că istoria devine pentru el foarte curând apăsătoare și acum nu se mai simte confortabil în ea. Autorul îl citează pe Brown, care ajunge la concluzia că "istoria este o gravă eroare".

că sărbătoarea trebuie să fie un fel de sinteză a trecutului, prezentului și viitorului care pot fi trăite simultan în momentul celebrării. Soluția pentru a depăși starea de cîrză este dublă. Pe de o parte, există o orientare în gândire care caută să șteargă din memoria omului trecutul, făcându-l să devină o ființă an-istorică, pe de altă parte, o soluție la care subscrie și autorul, este aceea de a ne apropria trecutul într-un mod festiv, de a privi istoria scursă ca o "dimensiune a realității care iluminează și dilată prezentul". Dacă este nevoie sau nu de o redescoperire a trăirii sărbătorești, autorul ne convinge că trebuie "să reînvățăm să celebrăm, să afirmăm împreună viața și istoria, fără ca ele să ne sufoce" (p.46).

Paul P. Drogeanu descrie sărbătoarea ca pe o formă proteică (Proteus fiind "simbol al tumultului baroc de forme"), ea fiind o modalitate de percepere a universului, de organizare totală a existenței, un revelator al condiției umane, plasându-se atât sub semnul sacralului cât și sub semnul profanului. Sărbătoarea este, potrivit lui Paul P. Drogeanu, "pe deplin barocă prin forma și mesajul său istoric"¹⁸. Ea este, așa cum am subliniat mai înainte, o *practică a fericirii*. V. Băncilă consideră sărbătoarea drept "ziua care valorifică realitatea transcendentă sau cosmică", un "moment de trăire spirituală maximă"¹⁹, tot așa cum Paul P. Drogeanu socotește sărbătoarea drept o "organizare totală a existenței". Într-un studiu întreprins de V. Băncilă cu privire la reforma calendarului, el definea religia omului ca fiind "pentru el punctul de orientare în lume, punctul de reper la care raportează configurația de contingente și zădărnicii", iar noi trebuie să recunoaștem că în cadrul sărbătorilor religioase trăirea sărbătorească duce la încărcarea ființei cu semnificație, la dobândirea unui anumit tip de conștiință: cea a prezenței în lume nu independent ori accidental, ci grație unei voințe superioare, transcendente care organizează întreaga experiență a ființei care viețuiește într-un anumit cadru existențial. Astfel, pentru ins, lumea de aici și cea de dincolo nu sunt separate, ci se întrepătrund. Vulcănescu afirmă că "*Dincolo* nu definește un hotar spațial, ci o calitate a ființei", de aceea tipul de conștiință pe care îl presupune trăirea sărbătorească include conștientizarea acelu "dincolo" și chiar ființarea în el ca o treptă calitativă superioară de ființare.

Calendarul, care conține succesiunea sărbătorilor religioase pentru omul din popor, devine pentru el nu numai o socoteală omenească, ci o formă de revelație pentru că asigură ciclicitate vieții și organizează întreaga experiență ontică, iar această ordine nu poate fi decât transcendentă. De aceea, continuă V. Băncilă, pentru omul din popor, pentru țaran, "sărbătorile nu-s ca pentru unii orășeni, o convenție și o igienă, ci apariții de fond ale unei realități mai adânci. Pentru el sărbătorile sunt o cosmologie. Altfel e lumea pentru el în sărbători. Acestea sunt manifestări după un anume program mistic, regulat și etern, ale unei esențe ultime: sărbătorile îi sunt fenomene religioase și metafizice"²⁰. V. Băncilă insistă însă pe ideea de comuniune, demonstrând că în sărbătoare trăirea este pleneră, ființa recuperează ritmurile cosmice ale întregii existențe și se descoperă ca parte integrantă a universului în care transcendentul este revelat, manifestat, omul

¹⁸ Paul P. Drogeanu, *Practica fericirii*, Ed. Eminescu, Buc., 1985, p. 28.

¹⁹ V. Băncilă, *Duhul sărbătorii*, Ed. Anastasia, Buc., 1996, p. 56.

²⁰ V. Băncilă, *op.cit.*, p. 28-29).

putând el însuși să participe la transcendență: "E o comuniune cu transcendentul; e o comuniune cu natura cosmică; e o comuniune cu societatea; e chiar o comuniune cu lumea animală și vegetală și e, în sfârșit, o comuniune cu tine însuși prin conținerea sau topirea contradicțiilor, decepțiilor și revendicărilor"²¹.

Huizinga descrie ludicul unui asemenea demers, arătând cum jocul își instituie un spațiu și un timp proprii, ca ieșire din normă, dar desfășurându-se după reguli valabile în acel spațio-timp delimitat și nu areori presupunând masca, cea care conferă ființei un statut diferit pe tot parcursul jocului, punând la adăpost adevărata identitate a celui care intră în joc. Huizinga pune în discuție dimensiunea ludică a existenței, eseul său *Homo ludens* fiind o amplă perspectivă asupra diferitelor activități umane: jocul-divertisment, jocul sportiv, jocul imaginației, poezia, actul juridic, filozofia ș.a., care se descriu ludicului, potrivit caracteristicilor pe care Huizinga le atribuie acestei noțiuni. Astfel, jocul implică în mod obligatoriu o ieșire din ordinea cotidiană, întocmai ca sărbătoarea, el înseamnă refuzul regulilor valabile în ordinea cotidiană și instituirea de noi reguli care să fie valabile numai în spațiul delimitat de joc și pe durata desfășurării jocului. Un element important în descrierea acestei noțiuni este *agonul*, dimensiunea agonică a jocului - adică punerea în opoziție a două forțe contradictorii, lupta. Jocul are un caracter închis, pentru că decupează din existență o secvență și un loc anume în care să se desfășoare; jocul implică în mod inevitabil și alterarea identității celui ce participă la joc, el are pe tot parcursul desfășurării actului ludic o altă calitate ontică, indiferent dacă este sau nu purtător al unei măști. Ceea ce este interesant este că și Huizinga, ca alți gânditori menționați mai înainte, descrie jocul sferei sacralului: "Jocul nu este viața 'obișnuită', ci o ieșire din ea; ... acolo unde înseamnă sau sărbătorește ceva, își are locul în sfera sărbătorii și în cea a cultului, adică în sfera sacră; ca acțiune sacră, jocul poate contribui la fericirea grupului".

Guy Debord expune o viziune critică asupra fenomenului de "spectacol" în societatea modernă (în lucrarea sa *La Société du Spectacle*)²², considerând că spectacularul, nu cel actualizat de o trăire sărbătorească, ci cel permanentizat, mediatizat prin imagine, este esențialmente negativ, de vreme ce impune o separare, tragică, pe de o parte între realitate și imaginea ei mediatizată - pentru că omul nu mai percepe singur fenomenul în ansamblul său, ci îl percepe așa cum îi este sintetizat de alții, cei care reprezintă puterea - și, pe de altă parte, separare între diferitele categorii sociale, între "producător" și "contemplator". Separarea este un concept complex (alfa și omega spectacolului), ce are în vedere atât efectul social-economic al actului, cât și efectul său în ordine metafizică. Astfel, "l'institutionalisation de la division sociale du travail, la formation des classes avaient construit une première contemplation sacrée, l'ordre mythique dont tout pouvoir s'enveloppe dès l'origine. Le sacré a justifié l'ordonnance cosmique et ontologique qui correspondait aux intérêts des maîtres, il a expliqué et embelli ce que la société ne pouvait pas faire. Tout pouvoir séparé a donc été spectaculaire". Pentru a sintetiza ideea de "separare", Guy Debord citează în chip emblematic din

²¹ *Ibid.*, p. 67

²² Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Ed. Gallimard, Paris, 1992

prefața de la a doua ediție a *Esenței creștinismului*, de Feuerbach, o critică adusă de fapt modului în care omul receptează astăzi realitatea; adică preferința pentru imagine, în locul lucrului, pentru copie în locul originalului, pentru aparență în locul ființei. Această receptare deficitară survine și datorită faptului că *sacrul* nu poate fi pentru omul modern decât o *iluzie*, profanul reprezentând adevărul trăit, de aceea *culmea iluziei* poate fi în același timp și *culmea sacralului*. În societatea spectacolului, a cărei dimensiune social-economico-politică este în detaliu avută în vedere de autor, dezumanizarea omului este o consecință firească a inversării acestor raporturi esențiale dintre ființă și aparență, dintre consistență și imagine, dintre realitate și contemplare, spectacol.

III. Gândire magică și ritual

Gândirea magică, emblematică pentru ontologia arhaică, se înscrie pe linia cratofanică a ritualului și a gestului, pentru că actul magic implică necesarmente o putere care să fie manifestată pentru săvârșirea lui. În special René Girard și Jean Cazeneuve urmează prin demersurile lor teoretice această linie cratofanică, acesta din urmă subliniind că nu gestul simbolic în sine, nici obiectul sau obiectele care sunt folosite în ritualul magic, ci "puterea magicianului, credința al cărei obiect este el, iată ce face eficient gestul simbolic". Gândirea magică cunoaște diferite forme de manifestare de-a lungul istoriei, ea nu este proprie numai societăților arhaice unde se legitimează datorită orizontului limitat de percepere a lumii înconjurătoare (tot ceea ce se desprinde de normalitatea empirică a vieții de zi cu zi este pasibil de a fi atribuit unor forțe supranaturale, aparținând unei supra-dimensiuni a realității - am subliniat în partea introductivă omologia dintre ontologia arhaică și ontologia platoniciană), chiar în zilele noastre gândirea magică este o realitate, nu numai în țările lumii a treia, ci și în Occident, unde, așa cum au afirmat-o René Guénon sau Anton Dumitriu, transferul de valori are loc dinspre Orient spre Occident sub forma aceasta a asimilării unei mentalități care situează religios omul în lume ținând cont de alte coordonate; dacă sub aripa ocrotitoare a pozitivismului tendința occidentalului a fost vreme îndelungată aceea de a explica metodic, științific, tot ceea ce ține de structura sa ontică, iată că descoperirile pe care psihanaliza de exemplu le face la începutul secolului îndreaptă atenția omului către ceea ce este inexplicabil, către ceea ce ține de latura ascunsă a psihicului omului; gândirea orientală era cea care lua în calcul această latură absconsă a ființei, dar nu în mod determinist, ci ca practică ce situa omul în univers, orientând experiența în funcție de posibilitățile insului de a stăpâni forțele secrete care îi dirijau existența. Jean Cazeneuve apropie mecanismul actului magic de mecanismul psihanalitic, pentru că se leagă de o formă de a gândi și de a simți foarte generală. Freud conotează actului magic o înțelegere psihanalitică, pentru că el este destinat să aducă satisfacție (potrivit principiului plăcerii) atât magicianului care îl împlinește, cât și celui care așteaptă efectul acțiunii magicianului. Principiul este similar cu cel al unei nevroze, spune el. Dar au existat și alți cercetători care au

făcut o distincție netă între obsesia nevrotică și acțiunea magică. În aceasta din urmă contează puterea voinței și scopul care este bine precizat încă de la început. Este axiomatic caracterul utilitar al ritului magic²³. Actul magic nu poate fi săvârșit fără să existe sentimentul magic care îl însoțește, de fapt credința că gestul săvârșit de magician va avea rezultatul scontat. Fără acest sentiment magic, actul nu are putere de a schimba ordinea logică a lucrurilor, în sensul dorit, nu are valoare.

În primul rând când se fac referiri la magie și la practicile magice, trimiterele sunt la societățile arhaice și la mentalitatea lor, iar această abordare a subiectului este legitimă. Pentru că gândirea magică își are cea mai deplină realizare în ontologiile arhaice pentru care timpul nu a fost convertit în istorie, iar caracterul său repetitiv este axiomatic. Pentru a înțelege și circumscrie magia și practicile sale, vom face apel la câteva definiții care au fost deja formulate, deși pretenția de exhaustivitate nu o poate reclama nici o definiție a magiei, așa cum remarcă și Jean Cazeneuve: "Nu este ușor să se dea magiei o definiție exactă și indiscutabilă". În *Dicționarul său de mitologie*, V. Kernbach definește magia drept "un sistem de ceremonii și acțiuni determinate de credința în puterea magului de a acționa asupra realității obiective cu ajutorul forțelor supranaturale și prin mijloace oculte sau paranormale, de credința în forțe în sine în natură, pe care invocația magică le poate obliga să acționeze în favoarea omului sau împotriva lui"²⁴. Dicționarul *Le Petit Robert* definește magia ca fiind "arta de a produce, prin procedee oculte, fenomene inexplicabile sau care par astfel", extinzând definiția la o accepție sociologică, în care, magia este "ansamblul procedeelelor de acțiune și de cunoaștere, cu caracter secret, aparte, în societățile așa-zis primitive". Ceea ce reținem din cele două definiții este, pe de o parte, trimiterea la ocultism, "mijloace, procedee oculte", la "paranormal", la o "cunoaștere secretă", ceea ce înseamnă că practica magică se situează dincolo de normalitatea experienței cotidiene, instituind în același timp o altă ordine logică a acțiunii, și, pe de altă parte, trimiterea la caracterul de ritual al actului magic: "sistem de ceremonii și acțiuni", respectiv, "arta de a produce..., ansamblul procedeelelor de acțiune", ceea ce înseamnă că producerea actului magic implică în mod inerent anumite reguli pe care participanții la act le respectă și de respectarea cu strictețe a cărora depinde reușita actului în sine. Victor Kernbach atrage atenția asupra teleologiei actului magic, tot demersul făcut pornește de la o intenție care are o finalitate, pentru că forțele astfel invocate pot acționa atât în favoarea omului cât și împotriva lui.

Dintre practicile magice pe care societățile primitive le practică, V. Kernbach menționează pe acelea legate de tămăduirea bolnavilor, de dirijarea atracției erotice pentru a se stabili anumite relații de dragoste între unii membri ai comunității, de atragerea vânatului și a peștelui, de acțiunile militare, în vederea repurtării unei victorii, de purificare în al cărei ritual se include *tabuul*, interzicerea

²³ Jean Cazeneuve (*Sociologie du rite*, PUF, 1977, Paris) face o distincție între ritul magic și ritul religios, distincția fiind de conținut și nu de formă, pentru că, formal, ele prezintă aceleași elemente constitutive.

²⁴ V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc. 1989, p.314-316.

atingerii unui obiect, unui loc sau unei persoane care ar putea fi necurate, iar ca practică agresivă menționează incantația magică pentru omorârea dușmanului prin străungerea simbolică a imaginii lui plastice sau arderea unui obiect ce îi aparține. De asemenea, el clasifică magia în *magie albă* și *magie neagră*, principala diferență dintre ele constând în faptul că prima este ademonică, pe când cea de-a doua presupune inerent "invocarea demonilor în sprijinul săvârșirii actelor magice". Importantă este poziția lui Claude Lévi-Strauss cu privire la magie, pe care Kernbach o menționează, și care socotește știința și magia ca fiind două moduri paralele de cunoaștere. Claude Lévi-Strauss pune problema determinismului în ceea ce privește gândirea magică: "gândirea magică și practicile rituale pot fi expresia unei percepți incoștiente a adevărului determinismului privit ca mod de existență a fenomenelor științifice, așa încât determinismul să fie în totalitatea lui *bănuț și închipuit*, înainte de a fi *cunoscut și respectat*". De aceea, spre deosebire de Hegel care privea cu superioritate practicile magice, considerându-le "simple superstiții", "aberații ale sufletelor slabe", Claude Lévi-Strauss consideră riturile și credințele magice drept "expresia unui act de credință într-o știință pe cale de a se naște". Ținând cont de intenție, finalitate și practica propriu-zisă, putem situa actul magic pe linia cratofanică, pentru că în acest act puterea transcendenței e manifestă.

Jean Cazeneuve face un inventar al funcțiilor magiei, relevante pentru caracterul cratofanic al practicii magice. Astfel, magia uzează de o metodă pentru a "stăpâni forțele numinoase, simbolizate de tot ceea ce se sustrage regulii și normei. De aceea insolitul, care este purtător de ghinion, pentru că este impur, poate fi și purtător de noroc, ca mijloc de acționare asupra numinosului, de atingere a puterii de stăpânire. Una dintre funcțiile magiei, având în vedere scopul său utilitar, este aceea de a descoperi sau de a fabrica purtători de noroc și de a depista și neutraliza purtătorii de ghinion"²⁵. Practicile magice nu fac decât să plaseze omul într-o lume care scapă normei și regulilor existenței cotidiene. Caracterul de excepționalitate al riturilor magice este axiomatic, iar cel care are acest dar, de a intra în legătură cu forțele numinoase, magicianul, poate de fapt să stăpânească extraordinarul. O analogie de formă se poate face între actul sărbătoresc și actul magic, cel puțin prin caracterul lor de excepționalitate și de sustragere de la regulile comune, caracter sesizat de toți cercetătorii fenomenului sărbătoresc, dar și o analogie de conținut, pentru că atât sărbătoarea, cât și practica magică instituie reguli care sunt valabile pe parcursul săvârșirii lor, reguli care dezvăluie un fel de "știință rudimentară" (Jean Cazeneuve)²⁶.

²⁵ Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 168

²⁶ Făcând referire la o lucrare a lui Mauss (*Sociologie et anthropologie*), Jean Cazeneuve amintește că primii savanți au fost condamnați pentru descoperirile făcute de ei, pentru că activitatea lor depășea limitele riguroasei normalități. Primii chirurși, chimiști, sau metalurși au fost socotiți vrăjitori.

IV. Trăirea mistică și trăirea sărbătorească

Dacă actul magic poate fi situat într-o dimensiune cratofanică, pentru că primordială este puterea manifestă care face posibil actul în sine, experiența mistică poate fi situată mai aproape de linia hierofanică. Aici nu mai avem de-a face cu o condiționare a materialului (în magie era importantă prezența unui obiect sau a magului care săvârșea actul magic, deși în unele ritualuri care preced extazul mistic prezența unui mediator material este necesară), experiența mistică presupune în mod inerent depășirea, glisarea, transcenderea materialului, fizicului, concretului și realizarea unei unități cu cealaltă dimensiune, metafizică, imanentă. În *Dicționarul de mitologie*, V. Kernbach definește mistica astfel: "orice atitudine psihologică orientând gândirea sau existența către o experiență în plan mistic, orice concepție care admite posibilitatea legăturii directe, suprasensibile (prin ascetism, intuiție, extaz sau revelație) dintre sufletul omului și divinitate, mergând până la contopirea virtuală a celor două entități"²⁷. În analiza pe care Louis Gardet o face asupra fenomenului mistic²⁸, el recunoaște dificultatea definirii, a cuprinderii în limbaj a actului mistic, de vreme ce acesta rezidă în tocmai glisarea planului fizic, concret, reprezentat și de sonoritatea cuvântului, expresia sa scrisă: "communiquer l'état mystique signifie entrer dans le discours", adică provocarea unei rupturi. Tot așa cum participarea la sărbătoare înseamnă a rămâne în zona unei anumite inconștiențe²⁹, un participant la sărbătoare nu poate să se sustragă "duhului sărbătorii" și să observe cu obiectivitate ceea ce ceilalți fac, modul în care ei participă la actul sărbătorec, pentru că atunci ar însemna să nu mai sărbătorească, să producă ruptura, falia, întreruperea trăirii sărbătorești, tot astfel, traducând în limbaj experiența mistică, ea este despuiată de esența sa care este inefabilul, inexprimabilul.

V. Kernbach enumeră printre stările mistice: orfismul, budismul, creștinismul (îndeosebi cel medieval), secta sufiștilor din islam, teozofia (ca formă parareligioasă), toate acestea având drept finalitate atingerea sau participarea la Absolutul cosmic, atingerea sau identificarea cu divinitatea, cu Dumnezeu. Există un paralelism funciar în aceste practici, pornind de la distanțarea față de ordinea comună, care permite transcenderea contingentului, fie că e vorba de un singur participant sau de mai mulți, trecând prin purificarea obligatorie (de ex. ascetismul, postul și rugăciunea etc.) și având un scop precis, contopirea cu absolutul, cu divinul. Jacques de Marquette³⁰ menționează trei etape sau trei căi mistice succesive; prima dintre acestea ar fi *calea purificatoare*, prin care misticul se

²⁷ *Idem*, p. 345-346

²⁸ Louis Gardet, *La mystique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981

²⁹ "Célébrer exige une sorte de participation inconsciente qui nous empêche d'analyser ce qui se produit alors. Si au cours d'une célébration nous nous mettons à analyser notre expérience de la fête nous cessons de célébrer - et l'objet de notre étude disparaît" (Harvey Cox, *La fête des fous*, ed. cit. p. 33)

³⁰ Jacques de Marquette, *Mistica, Hinduism-Budism-Grecia-Israel-Creștinism-Islam*, Ed.Herald, Buc., 1997

eliberează de toate dorințele și poftele pământești, cea de-a doua ar fi *calea iluminatoare*, care este posibilă numai în urma purificării și care permite misticului exploatarea unor deschideri ale conștiinței eliberate de condiționarea materiei, iar cea de-a treia cale, cea mai importantă, fiind *calea contemplativă*, punctul maxim al apoteozei mistice. În această a treia etapă, misticul caută identificarea propriuzisă cu Creatorul, încoronarea supremă a destinului uman.

Louis Gardet definește mistica drept "expérience fruitive d'un absolu" sau "la saisie intérieurement vécue d'une réalité totale et comblante"³¹. Utilizând articolul nehotărât (un) și neutilizând majuscula pentru *absolut*, el păstrează o ambiguitate care permite substituirea acestui absolut fie cu Marele Tot din mentalitatea budistă, fie cu o divinitate, Dumnezeuul evreilor sau al creștinilor. Limbajul mistic uzează de simboluri, hiperbole și imagini, conturând linia hierofanică, cea care merge înspre simbol și mit. Jacques de Marquette pune pe seama depășirii limitatei experiențe senzoriale și experimentării unei alte stări calitative a conștiinței incapacitatea misticilor de a-și descrie într-un mod inteligibil, printr-un limbaj adecvat, experiența lor care îi poartă înspre apoteoza mistică, și care este inefabilă. De aceea "descrierile lor nu pot avea decât o valoare simbolică sau alegorică"³². Dintre multele note comune pe care le evidențiază numeroasele relații ale experiențelor mistice, unele mai importante ar fi caracterul imediat al acestei experiențe, inefabilitatea ei, precum și caracterul său tranzitoriu. "Imediatetea" acestui parcurs mistic decurge din faptul că nu există o cauză exterioară la originea sa, ci totul izvorăște din interiorul ființei, chiar dacă senzația percepută pare să aibă o sursă transcendentă. Nu trebuie confundată mistica nici cu diferitele forme de ocultism care au în vedere o finalitate care să afecteze nivelul material al realității, nici cu diferitele forme ale cunoașterii psihologice, pretins spirituale, care au în vedere "obținerea de avantaje în această viață pământească, cum ar fi sănătate, bogăție, o situație bună sau succese mondene ori sentimentale"³³. În același timp, Jacques de Marquette separă mistica de experiența religioasă obișnuită, petru că misticii caută să realizeze înainte de moarte acea unire cu divinitatea.

Am văzut că pentru clasificarea magiei s-a apelat și la delimitări geografice (menționându-se diferite practici în Egipt, Babilon, India, Iran, China etc.), în timp ce pentru a clasifica diversele experiențe mistice, importante sunt grupările și convingerile religioase care le practică (budismul, creștinismul, iudaismul, mahomedanismul etc.). Totuși, Gh. Brătescu pornește în clasificarea magiei de la structura și finalitatea actului magic, distingând astfel mai multe tipuri de magie: magia naturală, magia ceremonială, magiile mimetice (în care se repetă un gest sau un act săvârșit mai întâi de zei), magia "contagioasă" (unde se urmărește o acțiune asupra unui obiect ce aparține persoanei care este destinatarul actului magic), magia distructivă, protectoare, divinatorie, demonică, de dragoste, de război, astrologică, ilicită (canibalism)³⁴. Am încadrat mistica pe linie hierofanică și

³¹ Louis Gardet, *op. cit.*, p. 5-17.

³² Jacques de Marquette, *op. cit.*, p. 5-26.

³³ *Idem*, p. 15-16.

³⁴ Gh. V. Brătescu, *Vrăjitoria de-a lungul timpului*, Ed. Politică, Buc., 1985.

am motivat că ea uzează de simbol și de imagine, dar tot atât de adevărat este că în ritualurile care duc la extazul mistic (de exemplu în ritualurile șamanice), mijlocirea, intermedierea planului concret (folosirea anumitor plante sau a unor instrumente necesare pentru a cădea în tranșă) este relevantă. Dacă magia poartă în general atenția asupra unui domeniu concret, mistica depășește punțile concretului, pentru a explora zona inefabilului. Cuvintele, oamenii, anumite melodii, anumite obiecte pot dobândi valențe magice, dacă o persoană sau alta le atribuie o asemenea valoare referențială, cu referire la un eveniment, la un act etc. anume, iar respectivul element încărcat cu valențe magice nu face decât să evoce insului evenimentul care a dus la încărcarea lui cu acea semnificație aparte. Trăirea mistică în schimb se epurează de orice asemenea concret, pipăibil, afectând întregul complex de date și simțiri zonei inexprimabile a spiritului, a metafizicii, a numenalului, a revelației în care chiar și cuvintele sunt incapabile să conțină semnificația trăirii respective. Pentru oamenii cu mentalitate religioasă, afirmă E. Bernea, rugăciunea devine "singura cale de a fecunda realitatea și a transforma în bine starea de lucruri devenită impură, derizorie; firește, prin mijlocirea cuvântului; cuvântul are în acest caz un sens genetic și apare legat de misterul creației"³⁵.

Potrivit concepției eliadiene, experiența mistică are drept finalitate o conștientizare a locului și rostului ființei umane în univers. Pe de altă parte, ea oferă acea comunicare cu transcendența pe care numai anumiți oameni pot să o realizeze înainte de experiența propriu-zisă a morții fizice: "prin extaz, omul realizează pe deplin care este locul său în lume și destinul său final. Am putea vorbi, într-un fel, de un arhetip al "conștientizării existențiale" prezent atât în extazul unui șaman sau mistic primitiv, cât și în experiența lui Er Pamfilianul și a tuturor ceilorlalți vizionari ai lumii antice care au cunoscut, încă din această lume, soarta omului dincolo de mormânt"³⁶.

Fie că avem de-a face cu ritualurile magice, fie că ne aflăm în fața ritualurilor premergătoare atingerii extazului mistic, în dimensiunea cratofanică sau în cea hierofanică, putem ușor repera un paralelism funcțional, chiar dacă din punct de vedere teleologic cele două acte sunt diferențiate. Așa cum am arătat, fenomenul în sine al sărbătorii, ca și domeniul ei, sunt deosebit de complexe. Sărbătoarea permite o deschidere atât înspre sacru (mai cu seamă în sărbătorile cu substrat religios), cât și înspre profan (sărbătoarea lipsită de conștiința sacrului), atât înspre magic (mai ales în societățile arhaice, dar nu numai), cât și înspre mistic (unde am putea include o mare varietate de practici mistico-sărbătorești). Sărbătoarea, la fel ca starea de extaz mistic conștientizează ființa umană de rostul său în lume, conferindu-i un loc privilegiat.

³⁵ Ernest Bernea afirmă că pentru țăranul român "magia cuvântului, incantația sunt forme în care cuvântul devine generator de lucruri (stări) și valori". - Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Ed. Humanitas, Buc. 1997, pag. 256).

³⁶ M. Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Humanitas, Buc., 1997, p. 361-365.

LITERATURA RUSĂ CONTEMPORANĂ - RENAȘTEREA PERSONALITĂȚII

ELENA ABRUDAN

ABSTRACT. *Russian Contemporary Literature - The Revival of Personality.* The study reflects the main moments of the Russian contemporary prose on the basis of the transformations in society and in the writer's conscience, changes that were reflected in the themes of the works and in the ethics of their characters.

After a temporary rejection, at the beginning of the XX century, rural prose meant the revival of the individual conscience and a lucid analysis of the social phenomena specific to the contemporary village. Consequently, the fascination of the mass scenes, collective characters, positive character's frozen line were surpassed and then there began the soul's examination in the existential meanders.

Without giving up the tradition but using the transformation of the story's usual forms vigorously asserts the prose of the eternal questions with characters that talk about conscience, freedom, treason, dignity.

In the process of returning to general human value in the contemporary writer's works appear the pragmatic character, capable to sacrifice himself to an idea. Following the example of Christ's moral resistance the heroes build an exemplary destiny to become (they) themselves models worthy to be followed.

După apariția primelor sale nuvele, dar și mai târziu, Cinghiz Aitmatov a fost inclus în gruparea de scriitori rurali, atât datorită sferei preocupărilor sale, cât și din cauza situației geografice centrifuge în raport cu capitala. Este firesc, dacă avem în vedere spațiul în care activează majoritatea scriitorilor acestei grupări: Valentin Rasputin - în Siberia, Viktor Astafiev și Vasili Belov - la Vologda, Feodor Abramov - la Sankt-Petersburg, Cinghiz Aitmatov - în Kirghizia. Aitmatov remarca cu amărăciune că acestei proze nu i s-a găsit o denumire mai bună, deoarece ea are legătură cu o mai veche tradiție: atracția spre național, concretizată în planul rural și patriarhal, care a definit dintotdeauna literatura rusă de la Radișcev la Tolstoi și Bunin. Dar și gândirea socială și filosofică a simțit tentația apelării la rural pentru pledoaria în favoarea naționalului, a autenticului rusesc.

Așa cum s-a mai observat, înfruntarea polemică principală a secolului al XIX-lea s-a situat tocmai pe linia contra punerii viziunii patriarhale slavofile, nu lipsite de iz conservator, ideilor progresiste, înnoitoare, democrate, chiar orientate spre făgașul revoluționar. Astfel, secolul XX a pus satul în fața alternativei de a se transforma radical sau de a dispărea. Iar literatura sovietică din anii 1920-1940 a respins lumea

tradițională prin scrierile lui Leonid Leonov, A. Malîșkin, A. Neverov. Dar, după niște îndrăznețe articole publicistice legate de viața sătească, semnate de cunoscuți ziariști și scriitori ca E. Doroș, A. Kalinin, V. Ovecikin, și sub influența prozei pline de lirism a lui K. Paustovski, V. Solouhin, I. Kazakov, la începutul anilor '60, continuând tradiționala tematică a literaturii ruse, ce avea ca obiect zugrăvirea bogatei lumi interioare a omului de la țară, au apărut opere în care se continua analiza fenomenelor sociale proprii satului contemporan (A. Iașin, V. Tendriakov, V. Mojaev), dar și opere care se concentrau asupra psihologiei unor personaje aflate într-o strânsă comuniune cu natura și capabile de profunde meditații filosofice asupra existenței lor; acestora le erau opuse personaje deficitare din punct de vedere moral și etic în scrierile lui V. Rasputin, V. Belov, V. Lihonosov. Aceste două orientări s-au unit, la confluența lor apărând operele unor scriitori din aceeași generație: F. Abramov, E. Nosov, V. Astafiev, V. Șukșin, V. Civilihin. Proza rurală ne readuce acum într-un univers de credințe și datini, de vechi obiceiuri, tradiții moștenite din strămoși fără să idilizeze satul. Dimpotrivă, apusul satului tradițional îndeamnă pe scriitori la meditația profundă asupra rolului pe care el l-a jucat de-a lungul veacurilor în făurirea culturii naționale ruse și asupra urmărilor dispariției unor comori de gândire și expresie de o mare bogăție și frumusețe. Prin urmare, explorarea universului rural e multiplană și variată, înclinînd spre zugrăvirea omului care trăiește și muncește la țară, spre cercetarea lumii spirituale, a resurselor sufletești ale acestuia. Renunțînd la festivismul perioadei anterioare, scriitorii contemporani sondează mentalitatea rurală, descoperind astfel criteriile de evaluare internă a personajelor și acțiunilor lor. Relevantă, din punct de vedere estetic, nu mai este părăsirea satului de către erou sau abaterea de la normele firești ale vieții de la țară, ci vina de a fi reprimat satul din suflet, precum și încercările disperate de a se concilia cu noile realități. După fascinația personajului colectiv și a scenelor de masă, momentul prozei rurale indică revirimentul problematicii conștiinței individuale. Conflictele se interiorizează, scriitura devine într-o mai mare măsură monologică, textul absoarbe o mulțime de detalii ale existenței rurale, se încarcă de cuvinte vechi, cu sensuri ce trimit la o armonie universală pierdută. Indeletniciri pe cale de dispariție ca: săratul ciupercilor, cositul sau coacerea pîinii, capătă semnificație de gesturi mitice, de fragmente ale ritmului cosmic dereglat de dinamismul vieții moderne. Caracterul voit parabolic al întîmplărilor narate da prozei rurale o profunzime nemaîntîlnită pînă atunci. Ea vorbea despre valoarea inestimabilă a lumii sufletești ascunse, care păstrează omenescul din om, evoluînd spre o proză etic-filosofică, chiar ontologică, pentru că vorbește despre principiile fundamentale ale existenței, despre eternitate, statornicie, sensul vieții și al morții, valoarea emoțional sufletească a existenței. Ea presupune curățirea conștiinței personajului instantaneu, eliberarea de mărunțișurile vieții, de mulțumirea de sine, prin rememorarea vieții, a faptelor lui bune sau rele, ca într-o întîlnire cu Hristos, ca într-o dare de seamă în fața Lui și, într-adevăr, personajele trec prin acest moment al judecării cînd singuri se eliberează de deșertăciuni sau lașități, tinzînd spre valorile morale umaniste, prin care proza rurală se încadrează tradiției religio-filosofice rusești.

Acest drum al prozei rurale a început cu *"Curtea Matrionei"* (1963) a lui Al. Soljenițin - cu figura bătrînei dezinteresate, cinstite, modeste, fără de care nu poate exista satul, orașul sau pămîntul. Se continuă apoi în *"Ultima închinăciune"* (1968) a lui

V. Astafiev, în *"Sorocul de pe urmă"* (1970) al lui V. Rasputin și mai târziu în *"Despărțirea de Mătiora"* (1976). Semnificativ e faptul că, la acești scriitori, alături de care pot fi puși V. Belov, V. Kataev, C. Aitmatov, Fazil Iskander, E. Evtușenko, acțiunea se petrece într-un spațiu bine localizat geografic și se concentrează în acest punct, în care începutul și sfârșitul se contopesc. Proza lor se integrează în acest fel uneia din direcțiile de dezvoltare a prozei secolului XX, legată de scrisul lui W. Faulkner și G. Garcia Marquez, în opera cărora s-a schimbat radical punctul de vedere artistic asupra lumii: mica patrie dintr-un colț uitat de lume, Yoknapatawpha și Makondo, devine punctul în care se concentrează adevărul despre lume și criteriul de apreciere a ei. În acest context, concepția despre lume a scriitorilor ruși menționați se bazează pe năzuința de a restabili unitatea lumii, pierdută de om în secolul al XX-lea, pe baze noi, prin stabilirea unei legături între conștiința morală a personalității și legile vieții naturale. Regăsim la ei o lume organizată ierarhic, în care totul se subordonează adevărilor morale veșnice și se raportează la criteriile de apreciere general valabile. E suficient să amintim *casa* cu conotațiile ei: *casa-locuință* pe care o regăsim în povestirile lui V. Șukșin și V. Belov; *casa-loc de baștină*, evocată de E. Evtușenko în *Dulce ținut al poamelor*; *casa-țară*, regăsită în ciclul *Ceghem* al lui F. Iskander, Abhazia fiind lumea pe care acesta o aduce în literatura rusă, sau aceeași casă-țară, Kirghizia lui C. Aitmatov, din *Cîntecul stepei, cîntecul munților, casa-lume* (șat, insulă), pe care o regăsim în *Casa* lui F. Abramov sau în *Despărțirea de Mătiora* a lui V. Rasputin.

Spațiul acesta, bine precizat și limitat geografic, este, totuși, o lume veșnică, ca și natura însăși, el devine un loc sacru, un centru marcat de prezența *arborelui cosmic* alcătuit din toți arborii prozei rurale, puternic subliniați pentru virtutea de a fi nepieritori și pentru aceea de a marca centrul pagin al spațiului situat alături sau coincidând cu centrul creștin asimilat, de obicei, cu cimitirul satului, cu crucile lui mai vechi sau mai noi, dar întotdeauna obiectul atenției comunității, ca prilej de reculegere și rememorare, simbol de continuitate între generații. Astfel, se conturează în proza rurală imaginea centrului fericit, a spațiului paradisiac, spațiu ce are însă și o dimensiune escatologică, revelată prin descrierea distrugerii spațiului în încercarea omului de a-l supune nevoilor sale și transformărilor impuse de industrializare.

În acest spațiu ambivalent se petrece viața omului, de obicei un lanț de evenimente ce se pot asimila încercărilor inițiatice, moartea fiind suprema inițiere. Este de neuitat istoria maturizării celor doi tineri din *"Visul creștelor albe"* al lui V. Astafiev, moartea simbolică a Elei, lupta lui Akim cu zbuciumata natură din nordul extrem, visul ei inițiativ, care se va împlini într-un loc însingurat și sălbatic, înconjurat de niște creste azurii, spațiu neliniștitor, dar, totodată, nebănuț de atrăgător. Plină de tensiune este relatarea încercării inițiatice trecute de Ignatici, pescarul din *Peștele-Impărat* al lui V. Astafiev. Moartea lentă alături de nisetru uriaș îi prilejuește rememorarea întregii sale vieți, a faptelor bune și a celor de care acum se rușinează și pentru care își cere iertare, scăpînd, în felul acesta, de vechiul său eu, devenind un alt om, mai bun, mai puternic, mai înțelept.

Semnificativă ni se pare știința de a muri a bătrînilor din proza rurală și nu numai. Impresionant e felul în care pregătesc casa și cimitirul satului înainte de a muri Daria și Katerina din *"Despărțirea de Mătiora"* a lui V. Rasputin. Responsabilitatea față de satul și insula în care au trăit, față de strămoși, față de tradiții este mai puternică

decît teama de moarte. De aceea, ele nu vor părăsi insula înainte de inundarea ei, împărtășindu-i sfîrșitul.

Sublinierea permanentă a legăturii contemporanilor cu strămoșii, care se continuă în nepoți, aduce în prim plan Memoria ca potențare a sentimentului de apartenență la o familie, la un neam, la un anumit spațiu și timp și face posibilă cunoașterea trecutului ce devine reperul de profunzime pe care se axează problematica prezentului.

În anii '60-'80, fără a se renunța la tradiție, se diversifică și se lărgesc gama tendințelor și evoluției spirituale. Sarcina artistului, superioară acum, este aceea de a lărgi spațiul libertății, de a-i pedepsi pe ticăloși, de a-i răsplăti pe cei îndreptățiți, de a crea un alt limbaj. Pentru aceasta, limitele dogmatice ale realismului, cu reflectarea obligatorie a asemănării subiectelor și figurilor, s-au erodat, prevestind o proză care a apărut cu concursul prozei și dramaturgiei lui Mihail Bulgakov, al realismului grotesc al lui Andrei Platonov, al romanelor suprarealiste, paradoxale ale lui Nabokov, al limbajului modernismului și postmodernismului, în perfect acord cu evoluțiile literare de pe alte meridiane dar, și cu diferențe specifice. Indicatorii acestei mișcări de idei și forme, ai transformării formelor obișnuite ale povestirii au fost nuvelele existențiale ale lui Iuri Trifonov, bazate pe prezentarea unor aspecte ale vieții din Moscova, romanul lui Iuri Dombrovski "*Conservatorul de antichități*" și continuarea lui "*Facultatea de lucruri inutile*", nuvelele lui V. Erofeev, V. Senin, A. Krupin, povestirile lirice ale lui V. Lihonosov, povestirile din exil ale lui Varlam Șalamov. Personajele acestei proze a întrebărilor eterne, a renașterii personalității, a diagnosticării sufletului prins în meandrele existențiale, ca și personajele prozei rurale, erau parte a unui întreg, supraindividual, și nu a unui colectiv, organizație sau partid. Morala lor se bazează și se naște fie din armonie, fie din înverșunare. Ele vorbesc despre conștiință, libertate, trădare, demnitate. Istoria secolului XX a demonstrat că poporul aplecat, tutelat, o masă de oameni, este adesea obiectul manipulării și cade în psihoza apatiei, a degradingoladei și nepăsării față de stat, față de soarta sa, și, prin urmare, este periculos să-l dezveți pe om de valorile individuale, independente ale lumii. Ca urmare, în literatura anilor '60 - '80 apare, în șirul înghețat al personajelor pozitive, personajul pragmatic, care vine parcă din afară, obiectiv, lucid, curajos, capabil să ardă pentru o idee. În procesul întoarcerii la valorile general umane, la ceea ce înainte fusese considerat inutil, apar romanul lui Vladimir Civilihin *Memoria* (1979), proza Ludmillei Petrușevskaia, romanul lui Iuri Dombrovski *Facultatea de lucruri inutile* (1978), romanul despre Hristos al lui Vladimir Tendriakov *Atentat asupra mirajelor* (1988), romanele lui Cinghiz Aitmatov *O zi mai lungă decît veacul* (1981), *Eșafodul* (1986) sau romanul lui Piotr Proskurin *Dezicerea* (1990).

În majoritatea romanelor amintite, în încercarea de a găsi o ieșire din impasul în care se zbat personajele lor, autorii recurg la experiența spirituală a trecutului omenirii, încercând să reinterpreteze mesajul evanghelic și pe purtătorul acestuia. În aceste texte recunoaștem modelul mitic bulgakovian, figura lui Isus fiind privită ca întruchipare eternă a nobleței, a morții pentru o idee, a măreției jertfei în numele binelui absolut. Așa cum demonstrează V. Tendriakov în *Atentat asupra mirajelor*, figura cristică este un adevărat "far", de care omul are nevoie pentru a se călăuzi în adoptarea unei atitudini morale față de viață, în găsirea căilor de salvare a

personalității umane. Astfel, eroii lui Tendriakov fac un experiment introducând în computer un nou program, pentru ultimii două mii de ani, din care elimină figura lui Iisus, dar computerul îi corectează și le demonstrează necesitatea apariției în istorie a unei astfel de personalități, care reprezintă "binele desăvârșit întrupat în natura omenească". Pe parcursul desfășurării evenimentelor, unele personaje din romanele amintite comentează mitul biblic și recunoaștem în ele protagoniștii ai acestuia. Între Iisus și Zîbin din *Facultatea de lucruri inutile* a lui Dombrovski descoperim un paralelism perfect, iar în trinitatea anchetator - informator - victimă recunoaștem destinele lui Neuman, Kornilov și Zîbin din același roman.

Ca și în *Maestrul și Margareta* al lui Mihail Bulgakov, episodul biblic apare uneori separat de restul narațiunii, ca un roman în roman. Este cunoscut dialogul peste timp al celor două personaje biblice, Iisus și Pilat, care apare în *Maestrul și Margareta* și în *Eșafodul* lui Cinghiz Aitmatov. Cele două dialoguri se apropie prin figura lui Iisus, același în datele sale fundamentale, dar se deosebesc net prin atitudinea lui Pilat, care e motivată de însăși abordarea, în cele două romane, a problemei religioase și a raporturilor celor mulți cu Puterea.

În *Maestrul și Margareta* ne confruntăm cu o lume îmbibată de sacru, care afirmă prezența divinității ca o putere supremă ce guvernează destinele, putere recunoscută chiar și de Pilat, care, în ciuda atotputerniciei sale, simte o atracție față de Iisus și dorește să i se alăture. Ceea ce ne frapează însă în dialogul celor două personaje biblice din *Eșafodul* este lipsa fiorului metafizic. Omul pare a fi singurul responsabil de evoluția destinului său. De aceea pentru Pilat ideea existenței unei puteri mai presus de cea a cezarilor îl tulbură și-l înspăimîntă. Chiar dacă intuiește prezența acestei forțe în persoana lui Isus, lipsa înțelegerii, setea de putere îl fac să ramîna încredințat de dreptatea și atotputernicia lui, dar singur și, în fond, înspăimîntat.

Întoarcerea scriitorilor spre scenele petrecute în urmă cu aproape două mii de ani nu este întâmplătoare. Istoria sacră este exemplară și, în ciuda atitudinii diferite a lui Pilat față de Iisus în relatările celor doi scriitori, ea nu face decît să pună în evidență unicitatea lui Hristos. Acesta este, în fapt, modelul la care se raportează eroii, este idealul la care nu vor să renunțe, chiar dacă la capătul drumului îi așteaptă moartea. Exemplu suprem, pilda istorică a lui Hristos se reflectă în capacitatea eroilor de a nu-și trăda credința în Bine și Adevăr nici chiar în ceasul morții. Astfel, spre deosebire de celelalte personaje, în pofida tuturor suferințelor fizice și morale, suportate în perioada de detenție, Zîbin din *Facultatea de lucruri inutile*, a rezistat, nu s-a umilit și nu a trădat. Iar Avdeu din *Eșafodul*, în încercarea de a fi asemenea *Învațătorului* său, nu se dezice de credința în Dumnezeu, în triumful binelui și dreptății pe pămînt și va sfîrși răstignit pe un saxaul în savană, repetînd în alt timp și spațiu drama mîntuitorului. Împărtășind destinul celui ce s-a jertfit pentru omenire, acești eroi își cîștigă dreptul de a face parte dintre aceia care au știut să-și construiască un destin exemplar, în pofida umilințelor și silniciei, în pofida tiraniei, devenind ei înșiși modele demne de urmat.

Observăm, în final, că această problematică este resimțită de scriitori ca fundamentală pentru definirea statutului lor de exponenți ai societății, de căutători ai adevărului. Soluția propusă pentru ieșirea din haosul falselor valori este căutarea unui sprijin în morala creștină și năzuința spre Absolut.

L'ANALYSE DISTRIBUTIONNELLE EN MÉTRIQUE

JEAN-MICHEL GOUVARD¹

Dans un but didactique, dès les dix-septième et dix-huitième siècles, les auteurs composent au besoin ce qu'ils considèrent comme de mauvais vers à ne pas imiter. Arnould, Lancelot et Nicole présentent "Et souvent je - fais faute à la césure" comme un décasyllabe 4-6 "qui a été fait exprès pour exemple d'une mauvaise césure" (1650:490). De même, Mourgues estime "insupportable" l'alexandrin "Pour la belle gloire - tout travail est léger" (1750:178) et Domairon, quant à lui, explique que "Une peur soudaine - glaça tous les esprits" "ne vaudrait rien" car le e muet "ne peut jamais terminer le repos" (1815:242). Une construction voisine fut retenue par Voltaire, mais avec une préposition au lieu d'un proclitique, lorsqu'il composa volontairement ce "mauvais" vers souvent cité dans les manuels ou les articles, "Adieu, je m'en vais à - Paris pour mes affaires" (voir, entre autres, Vaultier 1840:103; Quicherat 1850:15; Aubertin 1898:83, note 1; Elwert 1965:67; Spa 1978:163; Dominicy 1992b:166).

De telles configurations furent régulièrement montrées du doigt: si Landais donne une liste très incomplète des formes interdites à la césure puisqu'il ne cite que "les" et "vous" parmi les proclitiques et "pour" comme préposition (1856: xxvii), les auteurs plus tardifs n'auront que l'embarras du choix compte-tenu de l'évolution de notre versification, si bien qu'il est très fréquent dans la littérature des années 1890-1920 de rencontrer plus souvent des jugements de valeur que des commentaires objectifs sur les vers portant un clitique sur la sixième syllabe (voir Quicherat 1850:17, Tobler 1885:128, Tisseur 1893:81, Aubertin 1898:80, Thieme 1897:20sv., Guyau 1902:204, Cassagne 1906:44, Aae 1909:15, Martinon 1909:45, Delahaye 1923: 398, Hytier 1923:20, Thibaudet 1926:256, et, plus tardivement encore, Suberville 1940:27 et Le Hir 1956a:28). Enfin, hormis les "e" muets et les clitiques, quelques voix s'élèveront pour condamner l'enjambement de la césure par un mot, tout d'abord avant que le phénomène ne soit vraiment attesté par les textes (Barré et Landais 1856: xxvi), puis ensuite lorsqu'il le fut et qu'il fallut soit juger (voir Aubertin 1898:87, qui parle de vers "amorphes", et Guyau 1902:203-4, qui trouve les jeunes poètes "de plus en plus curieux"), soit décrire plus objectivement (Cassagne 1906:45, Martinon 1909:47, Le Dû 1929:163, note 3, à propos de l'œuvre de Victor Hugo).

Le but de cet article est de proposer, dans la lignée des travaux pionniers de Cornulier (1976, 1977b, 1979a et b, 1980, 1981a et b, 1982), une méthode qui s'appuie sur ces prescriptions ou descriptions qui depuis des décennies hantent

¹ Centre d'Études Métriques (EA 2126), Université de Nantes.

les traités de versification, afin de déterminer les positions du vers qui peuvent ou non recevoir un accent, sans préjuger du statut métrique ou non de cet accent. Je commencerai donc par reprendre les critères dits «métrico-métriques» de Cornulier, en les redéfinissant à ma façon (§ 1), pour ensuite les appliquer à un échantillon d'alexandrins classiques, afin de montrer un exemple d'exploitation de la méthode qui aura été esquissée (§ 2).

1. *Éléments pour une analyse linguistique distributionnelle:*

1.1. Critère C:

L'alexandrin classique ne porte jamais un déterminant ou un pronom antéposé devant la césure, configuration qui empêcherait la réalisation d'un accent. Nous codifierons Cn toute syllabe métrique n-ième portant la voyelle ou l'une des voyelles d'un des clitiques suivants:

- (i) les articles définis *le, la, les*;
- (ii) les articles indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux*;
- (iii) les déterminants possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)*;
- (iv) les déterminants démonstratifs *ce, cet(te), ces*;
- (v) les pronoms sujets *je, tu, il(s), elle(s), on, ça, ce, nous, vous*,
- (vi) les pronoms objets *me, te, nous, vous, le, la, les, se, lui, leur*;
- (vii) *en* et *y*;
- (viii) le morphème négatif préverbal *ne*.

Par exemple, le vers (1):

(1) **On** lutte, **on** frappe, **on** blesse, **on** saigne, **on** souffre, **on** aime²
 sera codé: C1 C3 C5 C7 C9 C11

Plusieurs clitiques peuvent se suivre et amener une succession de marquages identiques. Un 8-syllabe comme "je ne le lui demande pas" serait C1, C2, C3, C4; "elle ne le lui donne pas", C1, C et F2, C3, C4, C5. Je n'ai rencontré aucun alexandrin avec quatre clitiques enchaînés, mais il arrive de lire:

- (2) Pour l'an qui vient, **il nous en** fera de plus belles,³
 C5 C6 C7

Toute position du vers est concernée par ce critère. Un alexandrin comme (3) est C12:

- (3) On s'amusait beaucoup dans la boutique et **on**⁴

² Hugo, cité par Martinon 1909:622.

³ Banville 1862:322.

⁴ Verlaine 1962:790, v.13.

Les formes bisyllabiques dont le /Q/ final n'est pas élidé, à savoir "une", "cette", "notre", "votre", "elle", recevront pour ce /Q/ le double codage C et F (pour "F", voir § 1.4), comme en (4):

- | | | |
|-----|---|---------|
| (4) | Hymnes brûlants d' une théologie intense | C et F6 |
| | A cause de cette faiblesse, fleur du corps, | C et F6 |
| | D'être grâce à votre talent de femme exquise- | C et F6 |
| | Elle était belle, elle t'aimait, elle est passée, ⁵ | C et F6 |

Ces propositions sont déjà connues, à l'exception toutefois du double codage C et F pour "une", "cette", "notre", "votre", "elle" que j'introduis⁶, car il est utile de distinguer une syllabe post-tonique de lexème (F6) d'une syllabe post-tonique de mot grammatical (C et F6): le marquage C et F6 apparaît dès 1861 chez Blanchecotte (dernier vers de la liste 2), tandis que F6 n'est attesté à ma connaissance qu'en 1870 sous la plume de Rimbaud, dans "Les Poètes de sept ans": "Forêts, soleils, rives, savanes ! - Il s'aidait" (1991:96).

Seul un emploi proclitique des formes listées sous (i-viii) contraint un encodage Cn. Il convient à ce sujet de s'arrêter sur quelques configurations amiguës afin d'écartier d'éventuelles incertitudes ou confusions. J'en donnerai une idée en examinant les régularités observables chez Victor Hugo, repérées sur une étude globale de l'œuvre poétique, incluant les pièces de théâtre publiées dans les recueils de vers mais non celles publiées comme œuvres théâtrales à part entière. J'ai bien entendu écarté les apostrophes (voir 5a) ainsi que les appositions (j'appelle ainsi des groupes où il y a coréférentialité entre un sujet et un pronom détaché; voir 5b), puisqu'elles ne présentent pas de lien syntactico-prosodique suffisant avec ce qui suit:

- | | | |
|-----|---|---|
| (5) | a | Toi, zodiaque, vous , comètes éperdues, ⁷ |
| | b | Ainsi fait l'oiseau. Nous , nous cherchons, dans la ville,
La suite à demain. - Vous , vous raillez. Il partage ⁸ |

Ce n'est pas la ponctuation mais les rapports syntaxiques qui décident de l'innocuité du terme, puisque la construction apparaît à la césure même en l'absence de virgule comme dans:

- | | |
|-----|---|
| (6) | La vengeance que nous poètes nous tirons
Même en nous laissant, nous les brutes, de côté, ⁹ |
|-----|---|

⁵ Respectivement, Verlaine 1962:748, v.11; 1962:513, v.31; 1962:590, v.13 et Blanchecotte 1861:117.

⁶ J'ai adopté ce codage dès Gouvard 1991. Dans les relevés métrico-métriques, il figure sous l'étiquette "CF" sans que celle-ci soit disjonctive ("C ou F"), contrairement aux appellations CPn ou CPMFn qui apparaissent sous ma plume, au fil de mon exposé, et qui ont un sens disjonctif: syllabe n "C ou P (ou M ou F)".

⁷ Hugo 1985c:562.

⁸ Respectivement, Hugo 1985b:311 et 1985c:1141.

⁹ Respectivement, Hugo 1985c:795 et 1985c:1047.

Je n'ai pas considéré non plus comme C6 les pronoms complétés par une proposition relative subséquente, tels (7):

- (7) Et dans nos temples, **nous** qui croyons, nous allons
 Mais voyez-le donc, **vous** dont les chants sont des rôles,¹⁰

Ils ne sont pas proclitiques et la modalité vocative, qui supporte facilement une accentuation forte à l'initiale, confère une autonomie certaine au pronom par rapport à sa complémentation qui ne diffère pas ici de: *"Et dans nos temples, nous, les croyants nous allons". Les tournures pronominales de type "un(e) de", "un(e) des" ne sont pas non plus pertinentes:

- (8) On dit que ce fut **un** des cent fleuves d'oubli.¹¹

La cohésion syntaxique entre la forme "un(e)" et la phrase prépositionnelle "de/des..." n'est pas comparable avec celle qui unit un des clitiques de la liste C et sa base; dans notre exemple, le complément est détachable: "Des cent fleuves d'oubli, on dit que ce fut un", alors qu'une construction avec un déterminant, "On dit que ce fut un fleuve d'oubli et de jouvence", rend irrecevable la transformation *"Fleuve d'oubli et de jouvence, on dit que ce fut un", sinon en rétablissant une construction pronominale objet: "Fleuve d'oubli et de jouvence, on dit que c'**en** fut un".

Les emplois sujets dits "toniques" de formes telles que "lui" n'induisent pas non plus un soudure suffisante entre le monosyllabe et ce qui suit. Pour nous en convaincre, comparons (9a) et (10a) avec (9b) et (10b):

- | | | | |
|------|---|---|----|
| (9) | a | Horreur ! Satan et lui mettent le même anneau. ¹² | Ø6 |
| | b | *Horreur ! Belzébuth lui met son anneau au doigt | C6 |
| (10) | a | Le regardaient, et lui ne les regardait pas. ¹³ | Ø6 |
| | b | Le regardaient, et il ne les regardait pas. | C6 |

Nous ne codifions Cn une position métrique que si la forme "lui" est complément d'objet et non pas sujet.

(Au sujet des enclitiques liés par un trait d'union à leur base, voir § 1.3.)

¹⁰ Respectivement, Hugo 1985d:1027 et 1985c:466.

¹¹ Musset 1957:903.

¹² Hugo 1985c:660.

¹³ Hugo 1985d:4.

1.2. Critère P:

Sera codée Pn toute syllabe métrique portant la voyelle d'une des prépositions monosyllabiques suivantes: *à, chez, dans, de, dès, en, hors, par, pour, près, sans, sous, sur, vers*. Comme le suggèrent Rootjes et Simons (1987:27), les contractés *au(x), du* et *des* pourraient aussi bien figurer dans cette liste que dans la précédente puisque ces mots grammaticaux procèdent à la fois d'une préposition et d'un article. Toutefois, si l'on considère la forme contractée comme la synthèse morphémique d'une suite "Prép.+Dét.", le lien syntaxique entre le contracté et la base est en surface de nature proclitique puisque dans les formes non-synthétiques, c'est l'article qui est juxtaposé à la base dans la linéarité de la phrase (comparez "aller **au** cinéma" et "aller **à la** fête"). Aussi, afin de ne pas alourdir la méthode, il fallait opter pour l'une des catégories et exclure un double codage de type "C et Pn"; et mieux valait choisir de favoriser l'emploi déterminatif plutôt que prépositionnel. De plus, si les critères C et P ne se recoupent pas complètement, il existe peu de différence dans leur distribution sur les positions métriques-clés (voir § 2).

1.2.1. Le traitement de "sauf":

La liste citée ci-dessus est purement morphologique, mais il est nécessaire de la compléter de restrictions syntaxiques. Cornulier 1994a a exclu "sauf" de sa liste de prépositions, en considérant que ce n'était pas une préposition parce que cette forme est facilement détachable de sa base: "J'aime le fromage blanc **sauf**, je le reconnais, s'il est allégé". Mais ce n'est pas suffisant pour établir sa différence en regard des autres termes de sa catégorie, puisque l'on trouve des constructions comme: "Tu m'aimes assez **pour**, dans cet apparent désordre, trouver le fil conducteur, saisir le fil de ma vie" (Georges Duhamel, cité par Grevisse 1986:1510), "C'est peut-être au célibat qu'il dut **de**, petit à petit, devenir un maniaque" (id.:1510-1)¹⁴. Ces tournures sont peu employées en français classique, mais elles se rencontrent au dix-neuvième chez plusieurs auteurs, à commencer par Verlaine:

- (11) a Les nobles travaux qu'a repris
Ma bonne volonté calmée,
Pour, grâce à des grâces sans prix,
Achever l'œuvre bien-aimée¹⁵
- b (...), mais que nos prières
Seulement peuvent monnayer
Pour, l'architecte, l'employer
Aux grandes dépenses dernières.¹⁶

¹⁴ Cornulier a lui-même attiré l'attention sur ce problème dans un de ses premiers travaux (1977b).

¹⁵ Verlaine, *Bonheur*, XIII, 1962:673, v.73-76.

¹⁶ Verlaine, *Liturgies intimes*, 1962:749, v.21-24.

Par conséquent, pour être étiquetée Pn, une syllabe doit de plus être suivie immédiatement du syntagme qui lui sert de base, sinon elle ne portera pas de marquage. On pourrait parler d'emploi nécessairement "proclitique" des prépositions, soulignant par là la proche parenté qui existe entre C et P.

Il n'en reste pas moins que "sauf" pose un problème, ne serait-ce que parce qu'il est considéré comme "préposition" par la plupart des grammaires traditionnelles. Sémantiquement, le rapport d'exclusion est le fondement des relations que construit le monosyllabe, si l'on fait exception des tournures figées comme "sauf votre honneur", "sauf votre respect", "sauf le respect que je vous dois" où est demeuré le sens adjectival ("sans être atteint") avec une construction par antéposition, et si l'on excepte de même l'emploi très rare en concurrence avec "quitte à" devant un groupe infinitif ("Il sait [...] que les Britanniques, sauf à perdre leurs dominions, doivent se plier à sa politique"; De Gaulle, cité par Grevisse 1986:1553, note 8). Le sémantisme relativement univoque du morphème le place déjà à part dans le système des prépositions puisque les travaux récents sur le sens d'autres formes apparemment simples comme "dans", "sur" ou "sous" ont montré qu'elles n'étaient pas aussi monolithiques que "sauf". Ainsi Vandeloise, tout en faisant reposer l'ensemble des emplois de "dans" sur "le rôle joué par la force que le contenant exerce sur le contenu" (1992:36), a montré comment ce rapport fondamental est élargi par l'usage grâce à de multiples "combinaisons partielles de propriétés qui sont conventionnellement acceptées par le langage" (id.:37); de même, tout en reconnaissant qu'"un grand nombre d'emplois des deux propositions *sur* et *sous* correspondent de façon banale à leur rôle de préposition de lieu", Anscombe (1992:111) reprend les cinq caractéristiques propres aux deux formes¹⁷, telles que les a dégagées Vandeloise 1986, afin de montrer que chacune d'elles permet également une localisation temporelle (id.:138-142).

Mais souligner la simplicité des relations mises en jeu par "sauf" d'un point de vue cognitif ne suffit pas pour interdire son intégration à la liste des critères P. On notera donc par ailleurs que "sauf" serait une préposition qui:

(i) n'accepte pas la coordination avec une autre préposition (non issue d'une construction attributive en complémentation absolue telles que "excepté", "non compris" et "y compris", restriction qui vaut aussi pour ii-iv), comme dans:

- a Le chat est sur ou sous la table.
- b Est-il pour ou contre le nucléaire ?
- c Y est-il allé avec ou sans toi ?

¹⁷ Pour mémoire:

- (A) Si S2 est *sur/sous* S1, S1 est généralement plus haut/bas que S2.
- (B) Si S2 est *sur* S1, il y a généralement un contact (indirect) entre S1 et S2.
- (C) Si S2 est *sous* S1, S2 est généralement rendu inaccessible par S1.
- (D) Dans les relations S2 est *sur/sous* S1, S2 est généralement plus petit que S1.
- (E) Si S2 est *sur* S1, l'action de S1 s'oppose à l'action de la pesanteur sur S2.

(ii) ne présente pas de distribution complémentaire, voire d'emplois concurrents:

- a Il est chez le coiffeur. / Il est au gymnase. / ?Il est au coiffeur.
- b Un mur en béton. / Un mur de béton.
- c Il est parti en train. / Il est parti par le train.
- d Il est parti dès l'aube. / Il est parti à l'aube.

(iii) n'a pas d'antonymes contrairement aux paires pour/contre, avec/sans, dans/hors, près/loin;

(iv) ne connaît pas de régime implicite, que ce soit:

- (iv a) avec une forme renforcée comme dans/dedans, hors/dehors, sur/dessus, sous/dessous;
- (iv b) avec une forme allomorphe à / y, de / en:
 - a Je vais à Paris. / J'y vais.
 - b Je reviens de Paris. / J'en reviens.
- (iv c) sous sa forme originelle:
 - a Il est venu avec son parapluie et est reparti sans.
 - b Il votait pour lui et maintenant il vote contre.

Cette approche plus fonctionnelle montre qu'au rebours des formes énumérées sous l'étiquette P, lesquelles acceptent au moins une des quatre propriétés (i-iv), coordination, distribution complémentaire, antonymie, régime implicite, "sauf" n'admet aucune d'entre elles, ce qui rend douteux sa réelle appartenance à ce système.

Pour ce qui est des données, je ne connais à ce jour que deux occurrences avec "sauf" anté-césural:

- (12) Tout était jeune, **sauf** cette lèvre fatale
 En ces beaux siècles, **sauf** votre permission,¹⁸

Cette indigence ne signifie pas que le placement de "sauf" en position sixième était perçu par les poètes comme comparable aux autres prépositions monosyllabiques, car la forme reste peu employée statistiquement. Au contraire, cette faiblesse d'emploi chez les jeunes poètes laisse penser que placer "sauf" devant la césure n'était pas aussi nouveau que de placer une autre forme prépositionnelle et ne remplissait donc pas le même rôle novateur. De plus, les deux occurrences citées sont respectivement de 1841 et 1860, époque où le premier auteur, Banville, n'avait encore composé aucun CP6, et le second, Leconte de Lisle, commençait tout juste à en écrire, encore était-ce très timidement: la coupe huitième est tout à fait impossible à cause du marquage CF8 et tout autre coupe ailleurs qu'en sixième position (par exemple, 4-8) est exclue compte-tenu des dates de composition.

¹⁸ Respectivement, Banville 1881:77, et Leconte de Lisle 1976b:236. Dominicy (1992b:168) assimile ce deuxième vers à un P6; je ne partage pas son approche sur ce point.

"Sauf" semble donc bel et bien inoffensif et il est raisonnable de l'écartier de l'encodage vu sa position très marginale tant au sein du système prépositionnel que des distributions effectivement observées.

1.2.2. Le traitement des locutions prépositionnelles:

Lorsqu'elles combinent deux prépositions citées dans la liste P, les prépositions constitutives de locutions présentent quelques particularités distributionnelles sur lesquelles il convient de s'attarder. Ainsi, dans:

(13) De par Bezout, de **par** l'X et l'Y grec, magie¹⁹

un encodage P6 n'est pas souhaitable; la locution "de par" provient d'une altération de "de part", avec le sens de "de la part de", "au nom de" (de par la loi, de par le roi), et elle est suffisamment lexicalisée pour que les deux monosyllabes fassent corps: il n'est donc pas de différence entre le vers ci-dessus et les si fréquentes prépositions bisyllabiques cinquième et sixième du même Hugo, tels dans *Les Trois cents*:

(14) devant: De Jupiter, **devant** lequel le clairon sonne
avec: Toute la terre **avec** une face hagarde,
parmi: On voit passer **parmi** les tambours et les cistres²⁰

(Pour des listes plus complètes, on consultera avec profit Aae 1909, Rochette 1911, Le Dû 1923.)

Par contre, Hugo n'a jamais écrit un alexandrin comme:

(15) *De par Condorcet, **de** par l'X, de par l'Y grec

où le premier élément de la locution "de par" occuperait la sixième position. Est-ce à dire que le premier élément prépositionnel des locutions doit recevoir systématiquement un marquage ? Pour l'affirmer, si nous symbolisons la locution par [(Prép.1) + (Prép.2)], il faudrait ne trouver aucun 12-syllabe avec [(Prép.1)6 + (Prép.2)7], où 6 et 7 marquent les positions métriques. Or, Victor Hugo a composé plusieurs vers avec, par exemple, "près de" ou "hors de" à cheval sur les deux hémistiches, sans qu'aucune conséquence sur l'économie du vers ne soit sensible. "Près de" connaît sept emplois enjambant la césure, dont deux seulement admettraient la scansion ternaire caractéristique des premiers alexandrins à césure déviante:

(16) Un champ de cour-se est **près des** tom-bes Esquilines,
Et l'univers - tout **près du** bord, - comme à Lépante,²¹

¹⁹ Hugo 1985c:426.

²⁰ Respectivement, Hugo 1985c: 241, 1985c:237 et 1985c:239.

²¹ Respectivement, Hugo 1985c:503 et 1985c:23.

Les autres sont au moins CM(4 ou 8), voire CM(4 et 8) (pour le critère M, voir § 1.3), ce qui est un argument de poids en faveur d'un découpage 6-6 malgré la scission "près / de":

(17)	Et, quand ils seront près - des degrés de lumière	M4	M8
	Hors du village, et près - de la borne du Mille,	C8	
	Chaque nuit il est près - de triompher; il noie	C4	M8
	Certes, l'arbre qui près - du cadavre s'élève	F4	M8
	Moïse n'est pas près - du Seigneur; Jésus-Christ ²²		M8

Ce sondage restreint, appliqué à une seule œuvre, serait confirmé par une recherche plus large. Le très traditionnel Barbier écrivait, par exemple, dès 1829:

- (18) Et, comme l'oiseau **près - de** reprendre son vol,
Qu'elle brille encor **près - de** la source éternelle.²³

Par conséquent, la préposition "près" ne contraindra un encodage P que si elle est immédiatement suivi d'un SN: "près la forteresse" ou "près le jet d'eau" (chacun aura reconnu deux citations de, respectivement, Stendhal et Flaubert, relevées par Grevisse 1986:1519).

On pourrait encoder au bénéfice du doute des constructions semblables à celle que réalisa Philoxène Boyer:

- (19) Par ces ferveurs qui, **près** d'Ormond et de Montrose²⁴

En effet, la locution "près de" est suivie d'un nom sans déterminant et l'élision du "-e" de "de" renforce la cohésion phonologique entre cette locution et sa base puisque "d-" devient la consonne d'attaque, par enchaînement progressif, du [O] initial d'"Ormond": [pW´-d<OW-mOʃ], où "-" marque les frontières syllabiques et "<" l'orientation de l'enchaînement (voir Encrevé 1988 et Cornulier 1994b). (19) est donc peut-être plus discordant que ne le serait "Par ces ferveurs qui, **près** de Montrose et d'Ormond", tout en demeurant plus inattendu que ne le serait une simple construction déterminative post-césurale comme "Avec ces jolis noms d'Ormond et de Montrose". Toutefois le marquage, comme chez Hugo, n'a pas d'incidence métrique: le "26 juin 1854", date figurant au bas du texte, le 4-(4-4) en était encore à ses balbutiements et l'auteur des *Deux saisons* n'ayant écrit par la suite qu'un CPMF6 sur 1445 vers, en 1866:

- (20) Quand je devine **sous** chacun de ses propos²⁵

²² Respectivement, Hugo 1985b:552, 1985d:71, 1985d:640, 1985c:626 et 1985d:669.

²³ Respectivement, Barbier 1850:57 et 1850:175.

²⁴ Boyer 1868:85, v.17, *A une patricienne*, II.

²⁵ Boyer 1868:78, v.11, *Vas spirituale*.

il est inconcevable d'analyser en (semi-)ternaire un ou deux alexandrins peut-être moins classiques quant à la qualité de la sixième syllabe, mais qui sont très éloignés des réelles innovations dont la poétesse fut la contemporaine ou qui lui succédèrent. Tout au plus dira-t-on que des vers de ce type, improbables au dix-septième et dix-huitième siècles, accusent des discordances plus prononcées entre le mètre et la prosodie, et préparent les changements métriques de la seconde moitié du siècle.

L'examen de la distribution de "hors de" chez Hugo n'offre pas des résultats différents. Sur dix occurrences, les positions 4 et 8 ne sont pas systématiquement vides, et aucune régularité rythmique consécutive au placement enjambant de la locution ne s'impose:

(21) Alexandrins "hors6"+"de7" chez Hugo:

Occurrences

a	Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complètement;	F4	
b	Tout semblait presque hors de la mesure éclore;		C8
c	Dans l'azur des cieus, hors de l'ombre et de l'oubli;	C4	
d	Pourquoi me pousser hors de l'ombre volontaire ?	M4	
e	Ces despotes sont hors de la loi naturelle.	F4	C8
f	Ce pauvre enfant roi hors de la raison humaine,		C8
g	L'homme, l'homme enfin hors des temps crépusculaires;	M4	
h	Il sortit presque hors de la cage volante,		C8
i	Quand donc serais-je hors de l'ombre ? - Et, me voyant,		
j	L'astre me tire hors de l'ombre inférieure. ²⁶		

Que seuls deux vers soient rythmiquement ternaires est un argument de plus pour considérer cette configuration comme discordante. Un indice complémentaire confirme cette approche, s'il en était besoin, puisque la légère dissonance créée par les locutions enjambantes est exploitée à des fins stylistiques: l'auteur joue sur la relative autonomie de "hors" par rapport à "de", laquelle s'explique non seulement par la qualité masculine de sa voyelle, /O/, face au "e" instable de "de", mais aussi par le sémantisme fortement appuyé du terme. Ainsi, ce n'est pas un hasard si nous trouvons quatre fois l'expression "hors de l'ombre" (21 c, d, i et j): Hugo a exploité la non-coïncidence entre le rythme et le mètre pour valoriser la dénotation centrifuge et la formule lui plut tant qu'il l'utilisa plusieurs fois pour le même syntagme. Un effet similaire est probablement à l'œuvre dans les autres occurrences, mais il est moins aisé d'argumenter, vu qu'il n'y a pas effet de nombre, sinon structurellement. On notera cependant que cette discordance semble avoir une valeur emphatique propre, dans la logique de l'œuvre, puisqu'elle est employée dans des textes ambitieux pour signifier une excentricité par rapport à une valeur fondamentale aux yeux d'Hugo: "hors de Dieu, de la mesure, de la loi naturelle, de la raison humaine, des temps crépusculaires", sans compter la

²⁶ Respectivement, (a) Hugo 1985b:536, (b) 1985b:573, (c) 1985b:687, (d) 1985c:593, (e) 1985c:929, (f) 1985c:934, (g) 1985c:1135, (h) 1985d:31, (i) 1985d:621, (j) 1985d:675.

fascination pour "l'ombre". Faute d'une communauté lexicale, il y a donc une thématique commune, hormis pour la "cage volante" à bord de laquelle voyage Nemrod, emportée par quatre aigles (21h).

Suite à ces remarques, décidons que "hors" n'entraînera un encodage P que s'il est suivi immédiatement d'un SN, sans la médiation de la préposition "de": hors cadre, hors concours, hors pair, hors grade, ou encore hors la loi, comme dans ces vers de, respectivement, Banville (1864:86) et Verlaine (1962:15, v.53):

- (22) Et n'ayant rien qui **hors** le combat lui fût cher
Loin de ce baigne où, **hors** le débauché qui dort,

Thieme semble avoir pressenti qu'il existait entre "hors (de)" et les "prépositions" une différence fonctionnelle, puisqu'il classe dans la catégorie "Miscellaneous words" le vers de Leconte de Lisle "Avec la langue **hors** de leurs gueules voraces" au lieu de l'intégrer à celle des "Prepositions" (1897:20).

Avant de conclure, notons que pour la période "classique" on ne rencontre pas de réalisations comme:

- (23) *La nuit il est près **de** triompher; il se noie
*Ces tyrans sont hors **de** la loi surnaturelle

de même qu'on ne trouvait pas de vers tel que *"De par Condorcet, **de** par l'X, de par l'Y grec". Ces proscriptions, vérifiées chez Hugo mais aussi chez tous les poètes avant 1850, invitent à encoder Pn l'élément "de" de ces locutions, qu'il soit en première ou deuxième position.

Ces diverses observations sur "de par", "près de" et "hors de" chez Victor Hugo s'expliquent en partie par le statut flottant de "e", mais elles confirment aussi la spécificité de la préposition "de" au sein du système français d'un point de vue sémantique. Les termes "par", "près" et "hors" des locutions peuvent apparaître sur la sixième position car elles appartiennent à ce que Cadiot appelle les prépositions "sémantiques", lesquelles ont en principe une organisation argumentale qui leur est propre, qu'elles codent lexicalement et qui leur permet donc d'instituer une relation" (1989b:27), ce qu'exploitent les emplois de "hors" chez Hugo, par exemple. Cette relative autonomie sémantique n'est plus le lot de la préposition "de". Dépassant l'analyse purement fonctionnelle de Togeby, par exemple, qui pose assez traditionnellement que "de" "peut correspondre à presque toutes les autres prépositions" (1984:39), Cadiot propose de distinguer une classe différente pour "de" et de l'intégrer dans la catégorie des prépositions "vectorielles" dont "la tâche est de traduire *la reconnaissance de l'existence indépendante d'une relation impliquée*, fixe, accessible prototypiquement" (1989a:66; italiques siennes), relation que, par conséquent, "elles ne codent pas mais qu'elles empruntent au contexte linguistique ou dont elles héritent à partir de la représentation sémantique du référent" (1989b:27). Bartning 1987, 1989 et 1992 a dégagé des observations qui vont dans le même sens et établissent que "de" est "une instruction spécifique de mise en relation" (1992:164). C'est sans doute en partie cette nature vectorielle de "de" qui empêche qu'elle ne s'accommode d'un

placement anté-césural qui, par la discordance qu'il instaure, rompt le processus de vectorisation indispensable à son fonctionnement d'un point de vue cognitif, puisque la mise en relation est comme "gênée" par la discordance phrase/mètre. A partir de ces observations, pour lesquelles le corpus Hugo offrait une matière suffisamment dense, il est possible de formuler une règle d'encodage pour les locutions de type [(Prép.1) + (Prép.2)], en posant que si "Prép." = "de", un marquage Pn est nécessaire²⁷.

On pourrait m'objecter que, contrairement à "hors" ou "près", qui ont servi à ma démonstration, la préposition "par" n'a pas un sémantisme aussi restreint que les deux autres puisqu'elle:

- (i) introduit l'agent, en concurrence avec "de": "il est aimé de tous / par tous";
- (ii) joue un rôle distributif: "je mange cinq fois par jour, dit Arthur";
- (iii) précède facultativement un groupe adverbial: "par trois fois";
- (iv) se substitue parfois à "avec": "*Gouvard* s'écrit-il à la fin avec un "t" ou un "d" ? / par un "t" ou un "d" ?";

Mais dans la locution "de par", l'étymologie (<"part") joue encore son rôle, et les emplois dérivés sont nettement causatifs, comme dans "de par la force des choses".

(Pour l'examen critique de "jusqu'à", voir § 1.3.)

1.3. Critère M:

Nous codifierons Mn toute voyelle constitutive d'un noyau syllabique, antérieure à la voyelle accentogène de mot; un "mot" correspond à toute suite de caractères comprise entre deux blancs typographiques. Des mots comme "après-midi" ou "aujourd'hui" forment donc un tout, bien qu'ils soient décomposables en morphèmes: <après + midi>, <au + jour + d' + hui>. Le vers d'Albert Mérat:

(24) Joyeux des beaux lauriers-roses et des olives.²⁸

sera codé M5 et M6 (ainsi que M1 et M10, bien entendu), le composé "lauriers-roses" ne constituant qu'un "mot" graphique. La septième position métrique qui porte la voyelle accentuée "-ro-" ne reçoit aucun marquage. (Pour le codage de "-ses", voir § 1.4) Il n'y a pas lieu de différencier un composé lexicalisé comme "laurier-rose" des créations d'auteur (25a), ou des noms propres (25b), ou encore des sobriquets (25c):

²⁷ Cadiot 1993 apporte de nouveaux arguments en faveur de cette analyse. On s'y reportera pour plus amples informations.

²⁸ Mérat 1869:63.

- (25) a Sera **Napoléon - le - petit** dans l'histoire²⁹
M3 M4 M5M6 M7 M8
- b Du grand calife **Haroun-al-Raschid** si fantasque,³⁰
M5 M6 M7 M8
- c Haynau, Cisey, **Jourdan-coupe-tête** et sa hache³¹
M5 M6 M7 M8

Cette définition large de la notion de "mot" n'est ni arbitraire, ni solution de facilité. Tout d'abord, afin d'établir un tri objectif des réalisations, il fallait s'en tenir au témoignage des textes écrits et ne pas s'interroger, ponctuellement, sur la solidarité des morphèmes de tel ou tel composé. Ensuite, si ce critère est trop restreint pour une analyse fine des données (voir Gouvard 1993b), il permet un premier sondage et dégage une régularité remarquable du vers classique français puisqu'aucun alexandrin jusque vers 1850 n'est M6 selon la définition pourtant large que nous adoptons, à quelques rares exceptions que j'indiquerai.

La détermination du critère M n'est pas sans incidence sur l'encodage de quelques formes. L'accent de mot se déplaçant sur les enclitiques, ceux-ci n'ont aucune raison d'être distingués de leur base, même s'ils sont deux à se suivre. Les vers cités sous (26) sont, entre autres, M5 et non-codés C6 puisque la sixième position est assimilée à une syllabe finale de "mot":

- (26) Débarrassez-vous-en, brisez-moi cette chaîne !
Et demandez-vous-en compte les uns les autres !³²

Par ailleurs, la prise en compte de l'apostrophe typographique fait que les bisyllabes présentant en deuxième position, par exemple, la préposition "à" dans "jusqu'à", "lorsqu'à", "puisque'à", sont M5 et non P6 (ni *a fortiori* M5P6). Pour se convaincre de la pertinence de ce choix, tournons-nous encore vers Hugo. Voici les 11 alexandrins avec "jusqu'à" anté-césural que compte son œuvre:

(27) Alexandrins "jusqu'à" 6 de Hugo:

Références	Citations		
1985b:70	Il a banni jusqu'à des juges suppléants;		
1985b:660	On va même jusqu'à chuchoter à voix basse,	F4	M8
1985b:665	Depuis Spignus jusqu'à Spartibor-aux-trois-yeux,		M8
1985c:53	Parfois rampe jusqu'à l'enceinte de la ville,		F4
1985c:610	Je suis triste jusqu'à la haine devant vous !		F4
1985c:742	De son esprit jusqu'à faire l'oie et la buse;		F8

²⁹ Hugo 1985b:58.

³⁰ Siefert 1868:9.

³¹ Hugo 1985d:522.

³² Respectivement, Hugo 1985c:895 et 1985d:187.

1985c:1 348	D'Aristide jusqu'à nos jours, dans tous les temps,	F4
1985d:184	S'assied dessus jusqu'à ce qu'il soit refroidi;	C8
1985d:318	Ne l'aiment pas jusqu'à lui préférer l'exil !	M8
1985d:884	Du vil plaisir jusqu'à soixante ans élargies,	
1985d:1 024	Ton sceptre d'or jusqu'à n'en faire qu'une trique.	

(Note: pour le critère F, voir § 1.4.)

Non seulement aucune métrique de substitution n'est envisageable, mais aucune régularité structurale de quelque nature que ce soit n'unit ces vers, puisque les positions semi-ternaires sont occupées ponctuellement et ne dessinent aucun patron commun, serait-il rythmique. "Jusqu'à" n'interfère donc pas sur l'économie générale de l'alexandrin traditionnel. Le marquage Mn des formes "jusqu'à"/"jusqu'en" permet également de dégager une réalisation comme (28) pour sa singularité, seul vers de Hugo où un mot avec une apostrophe typographique enjambe la césure:

(28) De paradis qui **jusqu'-en** enfer se prolonge,³³

Enfin, les groupes de morphèmes plus ou moins lexicalisés mais qui ne forment pas graphiquement de "mot" n'entreront pas dans nos relevés, qu'ils présentent à cheval sur la césure une locution (29a), un lexème composé par détermination prépositionnelle (29b), ou toute suite qui, en contexte, apparaît intuitivement comme lexicalisée (29c):

(29) a Elles s'arrêtent **tour à tour**, posant leur tête³⁴
 b D'un clairon pour des **champs de bataille** où je vois³⁵
 Si j'avais eu quelque **arme à feu** sous mes dix doigts.³⁶
 c Ils en sont à l'**A, B, C, D**, du cœur humain;³⁷

De tels groupes:

(i) présentent la différence par rapport au critère M de ne pas former un tout graphique et d'apparaître très tôt, dans le vers "romantique", chez Hugo, Barbier, Gautier et d'autres, sans offrir de mètres de substitution;

(ii) relèvent d'une esthétique de l'enjambement tant à la césure qu'à l'entre-vers et non de la métrique;

(iii) font partie d'une liste ouverte de lexicalisations possibles mais dont la solidarité, tant prosodique que syntaxique, n'est ni estimable ni vérifiable de façon rigoureuse, même s'il est possible dans une perspective cognitive de dégager des

³³ Hugo 1985b:522.

³⁴ Verlaine 1962:790, v.13.

³⁵ Verlaine 1962:272, v.6.

³⁶ Verlaine 1962:334, v.265.

³⁷ Hugo 1985b:277.

traits spécifiques à certaines suites, comme l'a fait Cadiot 1992, par exemple, pour les groupes "N1 à N2";

(iv) sont beaucoup plus soumis aux fluctuations de l'histoire, aux modes, aux idiolectes qu'un lien syntactico-prosodique entre un monosyllabe et sa base, par exemple, même si de tels rapports évoluent également;

(v) relèvent du jugement personnel du lecteur ou du métricien, puisque le texte écrit n'est plus la référence, la compétence lexicale s'y étant substituée.

1.4. Critère F:

Sera codée F_n toute syllabe n dont le noyau vocalique est un "e" post-tonique non-élide métriquement. Cet alexandrin de Rimbaud:

(30) Et de braise, et mill**e** meur**tres**, et les longs cris³⁸

est F6 et F8; par contre, il n'est pas F4 car le "-e" de "braise" est élide.

Les mots étrangers doivent toujours subir une analyse ponctuelle puisque, selon les cas, les poètes adoptent la prononciation de la langue d'emprunt, ou la calque sur le français. Par exemple, Corbière écrit dans "Verder Napoli poi mori" (1970:782):

(31) - Dernier *lazzarone* à moi la bon Dormir !

où la dernière syllabe de "lazzarone" est à prononcer [e], comme en italien, et à ce titre ne doit pas être élide malgré la présence subséquente du mot jonctif "à". L'entorse à la proscription classique d'une suite "V#V" (où "V" signifie "voyelle" et "#" frontière de mot) est moins lourde de conséquence qu'une élision qui réduirait le nombre de syllabes métriques, et doit donc être préférée. D'un autre côté, chez Hugo, on lira:

(32) De votre servidumbre et de votre anti-chambre;³⁹

où il est nécessaire de supposer une prononciation hispano-française (?) [s'rbidumbr] ou [s'WbidumbW] ou encore [s'WvidO'mbW] (?) accompagnée d'une élision de "e" devant "et" que n'eût pas permis pour un francophone une lecture [s'rbidumbre]. Ces détails, qui relèvent d'accommodements avec la fiction graphique, sont à traiter au coup par coup et toujours en favorisant la solution qui rend au vers sa conformité au canon classique et évite le marquage F6, sauf impossibilité.

Quelques réalisations comme (33) seront encodées F6 bien que, probablement, elles soient toujours analysables en 6-6 après une ré-analyse métrico-phonologique, comme l'a proposé Dominicy 1984a (voir Gouvard 1994a):

³⁸ Rimbaud 1989b:55

³⁹ Hugo 1985b:624.

(33) Il faut chercher *quelque* désert où ta douleur⁴⁰

2. Métrico-métrie de l'alexandrin ordinaire:

La méthode métrico-métrique a essentiellement servi à l'analyse de vers post-classiques (voir synthèses et références dans Cornulier 1982, Billy, Cornulier et Gouvard 1993, Gouvard 1994b). Je souhaiterais au contraire publier ici un travail resté inédit qui porte sur le profil métrico-métrique de l'alexandrin classique. J'ai constitué un corpus aléatoire auprès de dix écrivains, cinq du dix-septième siècle et cinq du dix-neuvième, en retenant pour la première période les cent premiers vers du *Lutrin* (Boileau 1966:191sv.), du *Cid* (Corneille 1980:709sv.), d'*Orphée* (L'Hermite 1925:145sv.), des *Larmes de Saint-Pierre* (Malherbe 1968:173) et de *Bérénice* (Racine 1951:25sv.); et pour la seconde les cent premiers vers de *L'Aveugle* (Chénier 1901:3sv.)⁴¹, de *La Pente de la Réverie* (Hugo 1985a:631sv.), de *Dieu* (Lamartine 1963:71), de *Rolla* (Muset 1957:273) et des *Destinées* (Vigny 1952:143sv.). L'ensemble totalise mille vers écrits entre 1630 et 1840 environ, parmi lesquels se dégagent deux sous-ensembles, celui du dix-septième couvrant les années 1630-1680 et celui du dix-neuvième 1790-1840, soit plutôt le début et la fin de la période que j'appelle "classique".

Les totaux par auteur ne doivent pas, dans le détail, amener des commentaires trop fins car, vu le nombre de vers examinés, il suffit de quelques occurrences pour modifier un 25% en un 30%. Par exemple, la première syllabe est marquée C entre 27 et 37 fois sur cent chez tous les auteurs, sauf chez Musset où le pourcentage tombe à 19, mais cette carence n'est pas spécifique à l'œuvre de ce poète ni, *a fortiori*, à sa métrique: elle s'explique par le hasard du sondage puisque sur les cent premiers vers de *Rolla*, 20 commencent par le relatif "où" et 9 par la coordination "et"; ce sont donc des choix rhétoriques qui ont amené un fléchissement ponctuel des proportions. Si nous avons retenu un autre extrait de *Rolla*, le marquage C eût été plus fréquent. Pour gommer ces fluctuations ponctuelles, je commencerai par examiner la distribution de chaque critère en cumulant les moyennes obtenues pour les deux époques (1630-1680 et 1790-1840).

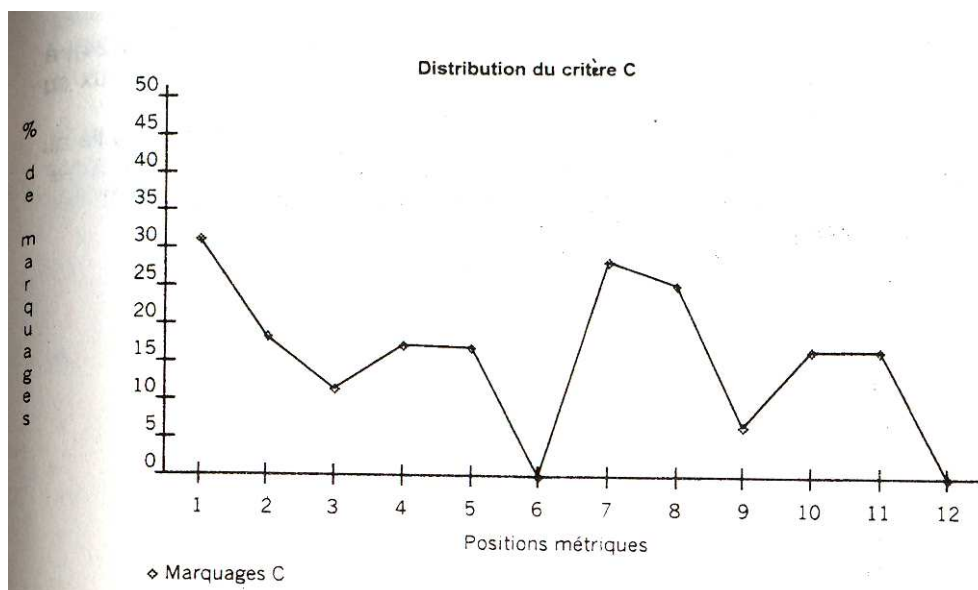
2.1. Distribution des critères C, CF et P dans l'alexandrin classique:

Le graphique ci-dessous synthétise l'enquête métrico-métrique sur la distribution du critère C auprès des dix auteurs "classiques". L'ordonnée ne dépasse pas 50% afin de faciliter la lisibilité.

⁴⁰ Mendès 1861:134, v.16.

⁴¹ Je classe au "dix-neuvième" ce poète de la fin du dix-huitième compte-tenu de la diffusion posthume de son œuvre et de l'influence qu'il exerça sur les Romantiques.

L'ANALYSE DISTRIBUTIONNELLE EN METRIQUE



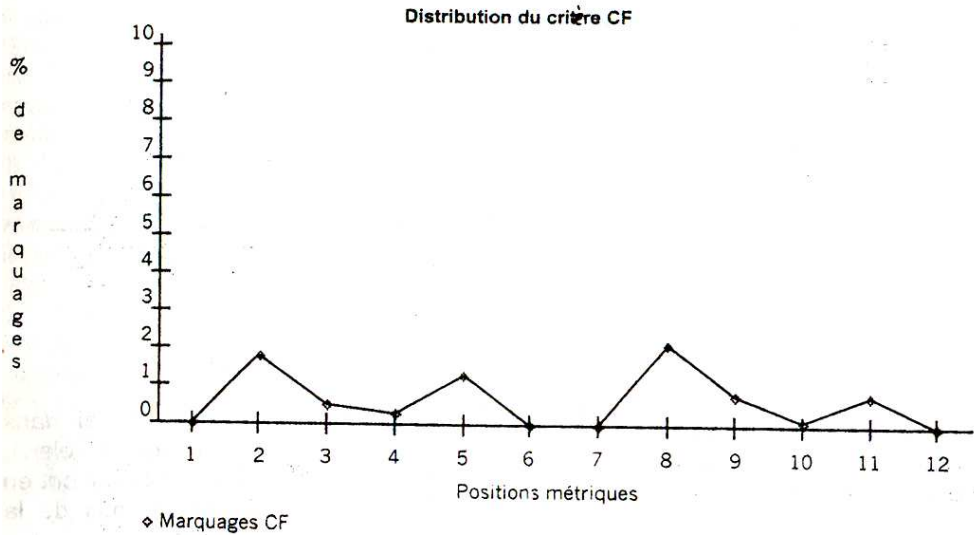
Pour rendre l'analyse des données plus faciles, je m'orienterai dans l'espace à partir de quatre segments trisyllabiques que dessinent le relevé, respectivement les groupes de syllabes 1-3, 4-6, 7-9 et 10-12, segments qui ont en commun de présenter une courbure descendante. Ceci ne préjuge pas de la pertinence heuristique du découpage.

Les deux premières positions de chaque segment (syllabes 1 et 2, 4 et 5, 7 et 8, 10 et 11) sont marquées entre 16 et 31 fois sur cent; la dernière position (syllabes 3, 6, 9 et 12) oscille de 0 marquage en fin d'hémistiche à 11 sur cent pour la troisième syllabe. Les périodes, comme eût dit Racine, sont quantitativement plus élevés en début de chaque sous-vers, dans les segments 1-3 et 7-9, qu'ils ne le sont dans les segments 4-6 et 10-12, et plus encore en initiale de vers (1-3) qu'au commencement du second hémistiche (7-9). Cette distribution était attendue puisque le début de vers coïncide presque toujours avec le début d'un syntagme portant un déterminant ou un pronom, de même que le second hémistiche, dans une moindre mesure.

La proportion de marquages C reste importante pour la deuxième position de chaque segment (syllabes 2, 5, 8 et 11) compte tenu de la relative fréquence de syntagmes prépositionnels sur le schéma <Prép. + Dét. + NP> (ex: "Sous **son** manteau sanglant, taillé dans un lion"; Musset 1957:273, v.13) ou encore des constructions objets avec pronom préverbal (ex: "Je **me** promets du fils ce que j'ai vu du père", Corneille 1980:710, v.23). Le dessin des segments 4-6 et 10-12 s'explique par les mêmes raisons, vu qu'il arrive souvent de rencontrer un groupe verbal dont seul le complément postposé comporte des clitiques ou des prépositions, tel "Qui percèrent **son** ame, et remplirent **de** bresches" (Malherbe 1968:175, v.53), ou deux syntagmes successifs au sein d'un hémistiche, comme

dans "Et ma fille **en un** mot peut l'aimer et **me** plaire" (Corneille 1980:710, v.24), à ceci près que, compte tenu de la longueur moyenne des syntagmes nominaux ou verbaux, ils sont moins fréquents sur ces positions.

Le graphique ci-dessous figure la distribution de C et F, autre critère lié au marquage proclitique puisque repérant la deuxième position d'un proclitique à "-e" post-tonique (l'ordonnée a été limitée à 10 afin d'assurer la lisibilité du relevé):



Le graphique fait apparaître une crête sur la position médiane de chaque segment trisyllabique. La première position s'avère, comme c'était prévisible, la plus faiblement marquée, au rebours de la distribution de C, majoritairement placée sur la première syllabe de chaque segment (1, 4, 7 et 10). Les syllabes 2, 5, 8 et 11 sont marquées C et F entre 0,8 et 2,1% des cas tandis que la position initiale de chaque séquence (1, 4, 7 et 10) varie de 0 à 0,3. Ces proportions coïncident avec nos prévisions et traduisent avec C deux mêmes régularités:

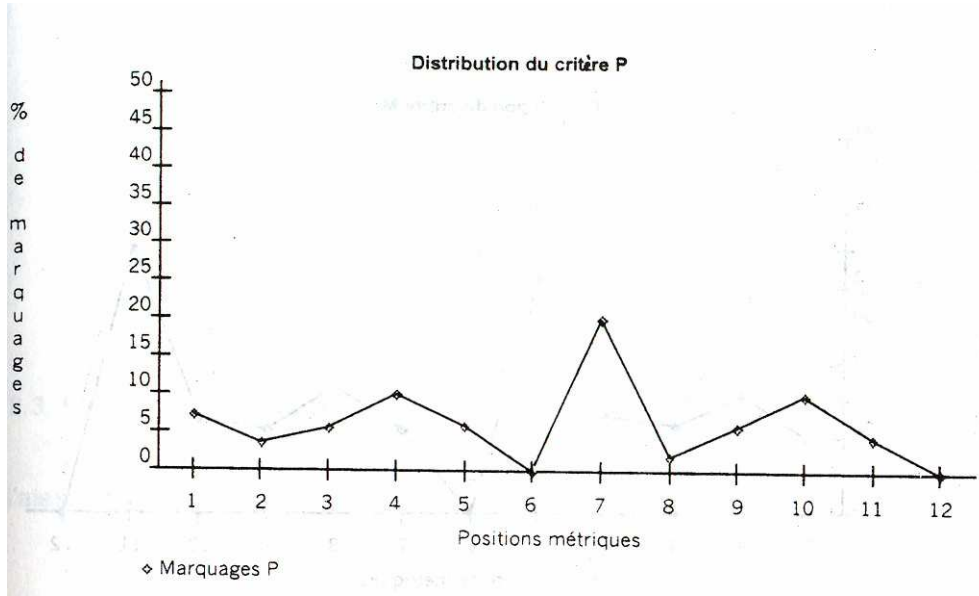
(i) le placement en début d'hémistiche d'une tête de syntagme de rang quelconque débutant par au moins un clitique ou une préposition, placement relativement concordant avec le début de chaque sous-vers selon l'esthétique propre à la période classique;

(ii) l'apparition fréquente d'un second groupe syntaxique de rang quelconque commençant au moins par un clitique ou une préposition en milieu de sous-vers, due au placement antécédent d'un syntagme au début du même sous-vers.

Ces deux régularités, qui sont uniquement prosodiques, traduisent sur le plan métrico-métrique le fameux rythme tétramètre que certains auteurs s'obstinent à considérer comme métrique, mais qui n'est qu'une conséquence logique et

prévisible d'une esthétique de la concordance mètre/phrased, compte-tenu de la segmentation syntactico-prosodique du français, toutes les 2, 3 ou 4 syllabes le plus souvent⁴².

Le critère P s'inscrit dans la même logique distributionnelle que C et "C et F", comme cela était prévisible. Apparaissant essentiellement en tête de syntagme, P s'avère comme C prépondérant sur la position initiale de chaque groupe de trois syllabes:

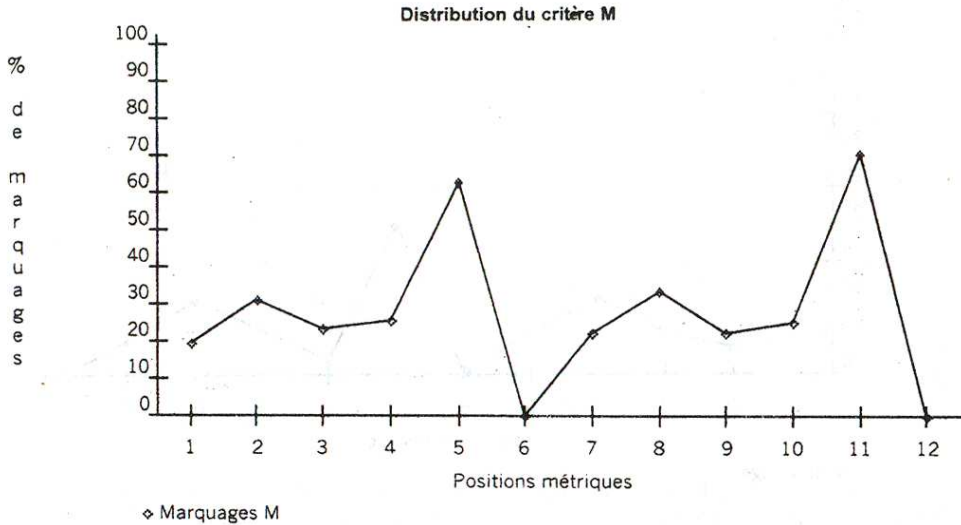


Non seulement les syllabes 1, 4, 7 et 10 dominent, mais elles cumulent à elles quatre 47,3% des marquages P. Il est remarquable que le marquage connaisse en septième position une inflation jusqu'à 20%, soit le double ou plus du double de fréquence d'emploi sur les autres positions initiales de séquences (1, 4 et 10). Hormis Boileau, où la disproportion est moindre (15% pour la septième syllabe), il semble bien que la métrico-métrie traduise ici encore un phénomène non pas métrique mais syntaxique, c'est-à-dire la fréquence sur la totalité du vers alexandrin de suites <NP + PP> ou <VP + PP> régulièrement distribuées pour chaque "phrase" sur le premier puis deuxième hémistiche comme, pour <NP + PP>, *L'éclatante vertu de leurs braves aïeux* (Corneille 1980:709, v.14) et, pour <VP + PP>, *Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ?* (Musset 1957:273, v.31).

⁴² Le terme "syntactico-prosodique" est un raccourci et fait la synthèse des deux dimensions sans pour cela les assimiler ni supposer que les deux structures, syntaxique et prosodique, sont congruentes (sur la question, voir Di Cristo, Hirst, Martin, Nishinuma et Rossi 1981, ainsi que Rossi 1985).

2.2. Distribution des critères M et F dans l'alexandrin classique:

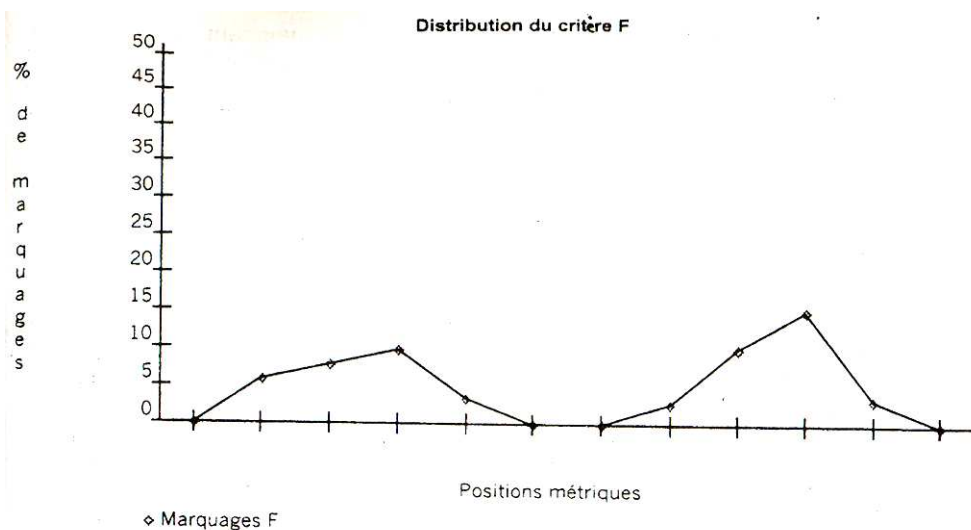
Apparaissant dès qu'un bisyllabe est employé, quand bien même il s'agit d'un mot grammatical, le critère M connaît une distribution importante sur l'ensemble des positions:



Il est remarquable que les deux hémistiches soient, d'un point de vue métrico-métrique, presque identiques: les positions les plus souvent occupées par C et P, à savoir les syllabes 1 et 7, sont les moins marquées; il en va de même pour les positions 3 et 9, qui coïncident le plus souvent avec la syllabe accentuée du "mot" vu le rythme "tétramétrique" dégagé ci-dessous. Les positions 5 et 11, antécédentes à la pause de fin de sous-vers, sont les plus occupées par M, puisque l'hémistiche, conformément à l'esthétique classique, coïncide fréquemment avec la fin d'un "mot".

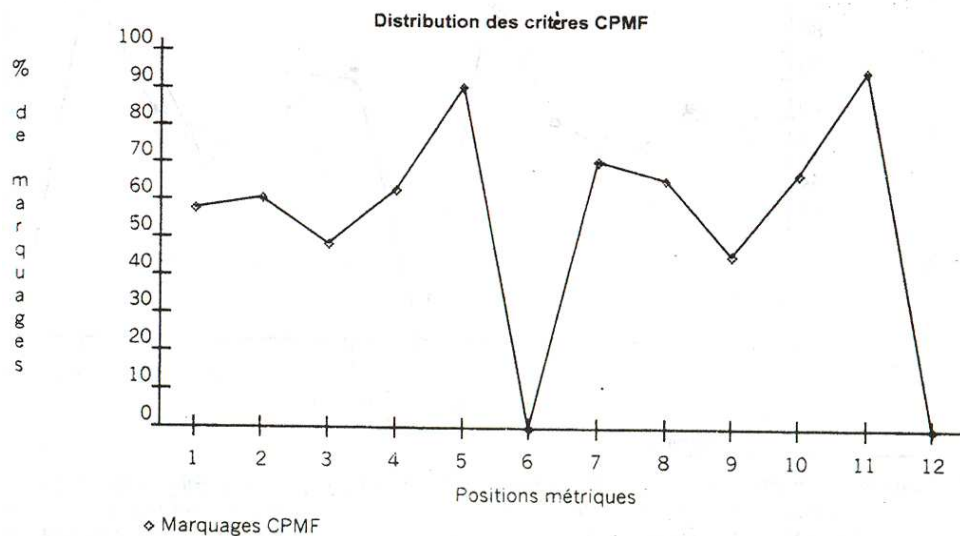
La distribution de F est tout aussi attendue. Le critère est absent des attaques de sous-vers (syllabes 1 et 7), comme des finales (syllabes 6 et 12), et est présent surtout sur les positions centrales de l'hémistiche, avec un sommet pour les positions terminales, soit les syllabes 3 et 4 d'un côté, puis 9 et 10 de l'autre:

L'ANALYSE DISTRIBUTIONNELLE EN METRIQUE



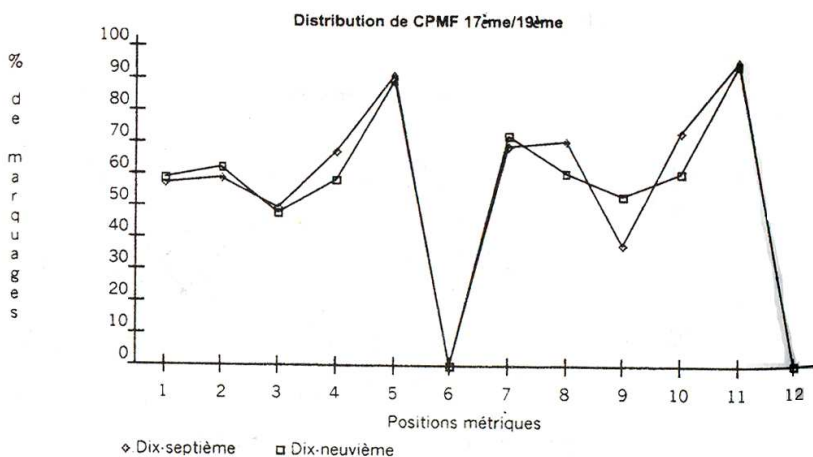
2.3. Evolution diachronique du profil métricométrique:

Si nous regroupons l'ensemble des marquages, nous obtenons pour l'alexandrin classique le profil suivant:



Comme attendu, seules les positions 6 et 12 connaissent une régularité métrique au sens propre du terme, puisqu'elles sont systématiquement vides. Les syllabes 5 et 11 sont les plus marquées car elles précèdent la fin du sous-vers qui doit concorder parfaitement avec la mesure 6-6 du vers; elles atteignent donc des scores de 90 à 95% de marquages, taux tout à fait supérieur par exemple à ce que donnerait une mise en série des syllabes revenant de six en six à partir de la cinquième pour un texte en prose. Ces positions mises à part, le nombre de marquages oscille entre 45 et 70%, avec deux creux eux aussi prévisibles en position 3 et 9, qui traduisent la longueur moyenne des groupes syntactico-prosodiques en français. Ceci explique l'obstination de nombreux auteurs à vouloir tronçonner l'alexandrin en 3-3-3-3, puisque ce sont effectivement les positions 3, 6, 9 et 12 qui sont le plus souvent disponibles (ou toujours disponibles, s'agissant de 6 et 12) pour recevoir une coupe syntactico-prosodique. Notons pour terminer que Billy 1993 a proposé un modèle probabiliste de l'alexandrin, supputé à partir des accents possibles dans quelques dizaines de vers de Racine, et qu'il dégage un schéma qui confirme celui défini ci-dessus, bien que son profil soit inversé par rapport au mien, lui repérant les accents, moi les syllabes non-accentuées⁴³.

Ces observations offrent une première idée du profil métrico-métrique de l'alexandrin classique. Cependant, de nombreux auteurs ayant souligné combien avaient évolué, du dix-septième à la première moitié du dix-neuvième, tant le rythme du vers que la discordance entre le mètre 6-6 et la phrase, ou encore la fréquence des enjambements de vers à vers et autour de la césure, ou encore la liberté des rimes, il n'était pas interdit de se demander si les deux sous-ensembles de notre corpus classique, respectivement les périodes 1630-1680 et 1790-1840, ne présentaient pas aussi des divergences métrico-métriques. Voici le résultat de cette comparaison entre les deux groupes de textes à la versification dite "classique":



⁴³ Comme ce n'est pas mon objet immédiat, je simplifie: alors que Billy s'intéresse aux accents possibles - ou probables -, la métrico-métrie a l'avantage de repérer non pas des syllabes qui sont accentuées ou non-accentuées, mais qui n'apparaissent pas devant la césure. C'est donc de syllabes "qui ne peuvent pas être suivies d'une coupe métrique" qu'il faut parler. L'accent n'est que secondaire, ou complémentaire, dans cette affaire.

L'ANALYSE DISTRIBUTIONNELLE EN METRIQUE

En général, si des fluctuations existent ici ou là, elles ne dépassent guère quatre points, comme pour la position 2, qui est marquée à 58,8% pour le corpus dix-septiémiste et 62,2% pour le dix-neuviémiste. Chaque sous-ensemble ne comptant que 500 vers, l'écart est insuffisant pour en tirer le moindre commentaire. Par contre, un écart manifeste existe quant à la distribution des marquages sur les positions 8, 9 et 10: l'alexandrin du dix-septième est marqué à, respectivement, 70,6%, 37,6% et 73,6% pour ces trois syllabes, tandis que le corpus plus récent est occupé à 60,8%, 53,2% puis 60,8% par un des critères de sélection. Plus que la différence de 10, 16 et 13 points dans le temps entre chaque position considérée, c'est la réduction proportionnelle de l'écart entre les trois syllabes successives qui est remarquable puisque pour une différence de 33 points entre 8 et 9 et de 36 entre 9 et 10 au dix-septième, nous ne trouvons plus que 7 points d'écart au dix-neuvième entre les mêmes paires, c'est-à-dire un différentiel presque insignifiant, beaucoup plus atténué que les 33 et 36% du corpus dix-septiémiste. Il y aurait donc une zone en mutation dans le second hémistiche, qui affecte trois positions successives et qui mérite qu'on s'y arrête afin de mieux définir la métricométrie du vers que Verlaine et ses contemporains vont s'employer à modifier.

Nous pourrions commencer par douter de la pertinence des sous-corpus que j'ai opposés à l'instant, mais une étude détaillée des auteurs confirme au niveau individuel la tendance générale:

Auteurs	P8	P9	P10	8-9	Rapport9-10 8/9	Rapport 9/10	
L'Hermite	62	38	74	24	1,63	-36	0,51
Boileau	74	35	77	29	2,11	-42	0,45
Racine	69	44	69	25	1,56	-25	0,63
Malherbe	86	27	81	59	3,18	-54	0,33
Corneille	62	44	67	18	1,40	-23	0,65
Chénier	60	47	65	13	1,27	-18	0,72
Musset	64	53	62	11	1,20	-9	0,85
Vigny	59	60	53	-1	0,98	7	1,13
Lamartine	66	50	66	16	1,32	-14	0,75
Hugo	55	56	58	-1	0,98	-2	0,96

J'ai inséré dans ce tableau un rapport R, établi en divisant le pourcentage de marquages de la première position par celui de la deuxième position. Ce paramètre se révèlera utile: en effet, ce ne sont pas seulement les quantités qui sont ici significatives, mais aussi la différence proportionnelle d'une syllabe à l'autre, exactement comme dans l'étude de l'intonation ce sont les passages du grave vers l'aigu, ou de l'aigu vers le grave qui importent, plus que la mesure acoustique exacte de la tonalité actualisée par tel individu à tel moment donné.

Tous les poètes du dix-septième présentent entre les positions 8 et 9 d'un côté et 9 et 10 de l'autre un écart de plus de 20%, allant jusqu'à plus de 50% chez Malherbe, exception faite d'un 18% entre 8 et 9 sur les cent premiers vers du *Cid*. Le rapport R défini ci-dessus oscille entre 1,4 et 3,2 pour 8 et 9, et entre 0,33 et 0,65 pour 9 et 10. Pour l'ensemble des textes du dix-septième, le rapport de 8 à 9 est en moyenne de 1,87 et, entre les syllabes 9 et 10, de 0,51. Au contraire, les extraits de textes plus récents accusent tous sans exception un tassement des écarts et des rapports: les pourcentages varient au plus d'environ 15 points et sont même chez Vigny et Hugo quasiment stables pour les syllabes 8 et 9 (-1%); le rapport de 8/9 ne dépasse plus 1,3 et celui de 9/10 ne tombe plus sous 0,7. Ce n'est sans doute pas un hasard si les poètes qui accusent encore un écart relativement prononcé sont Chénier et Lamartine, que l'on considère en général comme plus "classiques" esthétiquement que les trois autres. Sans entrer dans le détail de comparaisons que nos corpus relativement peu étendus rendraient vite oiseuses, la différence repérée entre les deux sous-ensembles diachroniques est bel et bien pertinente vu la définition aléatoire de nos extraits et leur tendance à marquer tous, de façon plus ou moins accentuée, un même aplanissement dans la distribution des critères de sélection entre les trois mêmes positions. Le phénomène est *a priori* significatif d'une évolution de la dialectique entre la phrase et le vers. Reste à en préciser la nature, la portée et les conséquences éventuelles pour notre domaine.

Que la position 8 fasse partie de la série des syllabes métriques affectées par une apparente modification dans l'économie générale du vers alexandrin au dix-neuvième donne à penser que la quatrième position l'est également, puisque Cornulier a avancé dès 1979, puis en 1982, plusieurs arguments pour légitimer dans le temps un premier mètre de substitution à 6-6 qui serait 4-4-4, et dont on pourrait en quelque sorte pressentir ici la mise en place "prosodique", même si le rythme ternaire n'avait pas encore acquis un statut métrique. Pourtant le premier hémistiche ne présente pas une évolution dans le temps aussi marquée. Seule la quatrième syllabe, et non les positions 2, 3 et 4 réunies qui correspondent logiquement à 8, 9 et 10, accuse un tassement de 9 points et celui-ci, contrairement aux modulations repérées ci-dessus, n'est pas confirmé par une étude de détail:

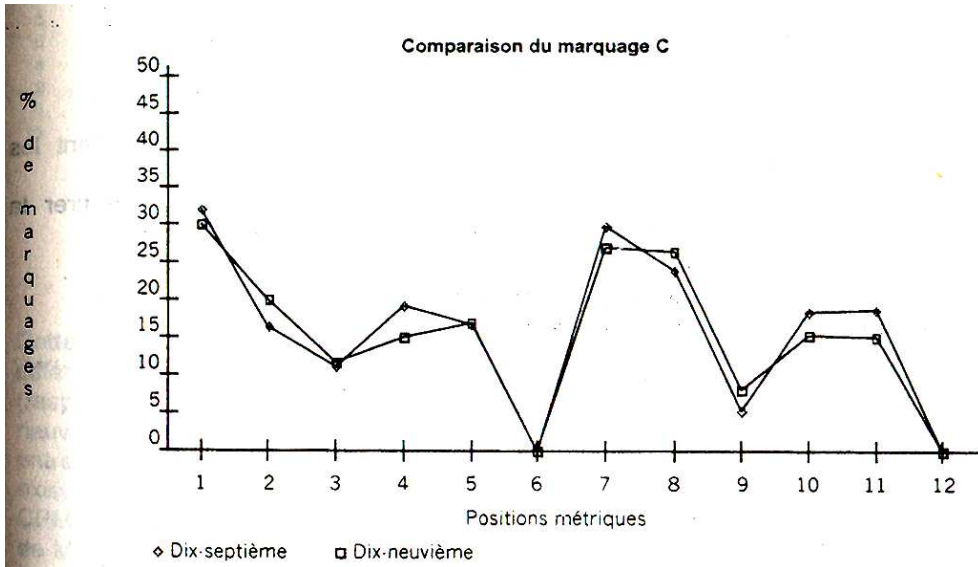
Marquages CPMF sur la quatrième syllabe de l'alexandrin:

L'Hermite	62%	Chénier	59%
Boileau	79%	Musset	48%
Racine	61%	Vigny	56%
Malherbe	69%	Lamartine	67%
Corneille	65%	Hugo	62%

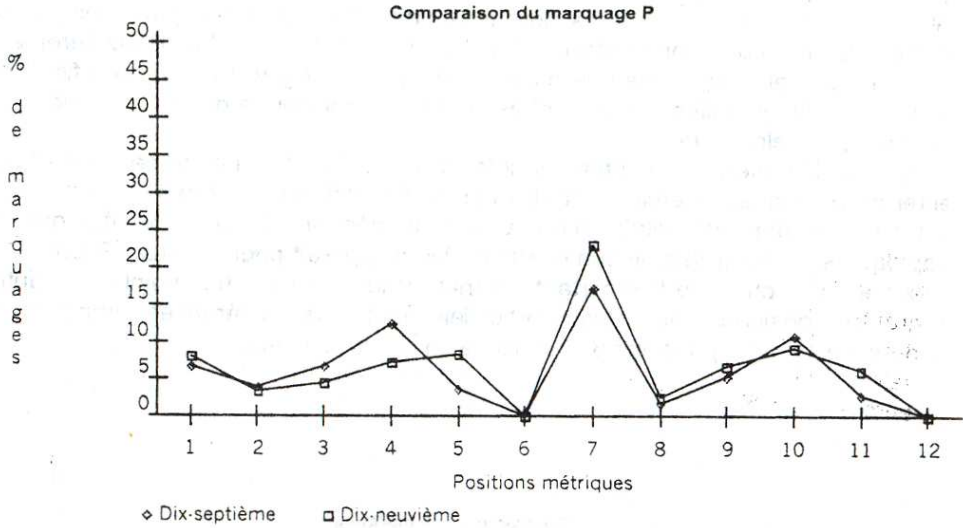
L'ANALYSE DISTRIBUTIONNELLE EN METRIQUE

Sept poètes sur dix écrivent des alexandrins marqués à 60/70% sur la quatrième syllabe et ce, qu'ils soient du dix-septième ou du dix-neuvième. L'apparent écart entre la quatrième position dans nos deux ensembles diachroniques n'est qu'un artefact dû au score particulièrement élevé de Boileau et celui particulièrement faible de Musset, voire dans une moindre mesure de Vigny: c'est la spécificité du passage choisi qui infléchit nos chiffres, sans qu'il convienne de leur attribuer une signification quelconque.

Seul le phénomène intéressant les syllabes 8 à 10 est donc pertinent. Pour tenter de l'expliquer, examinons la distribution des différents critères retenus. Dans le tableau ci-dessous, établi avec une ordonnée limitée à 50% afin que le graphique soit plus lisible, aucun écart notable n'apparaît pour le critère C entre les deux périodes, chacune l'emportant alternativement de quelques points sur l'autre selon les positions et, plus particulièrement, les différences importantes enregistrées sur les positions 8, 9 et 10 ne se retrouvent pas:

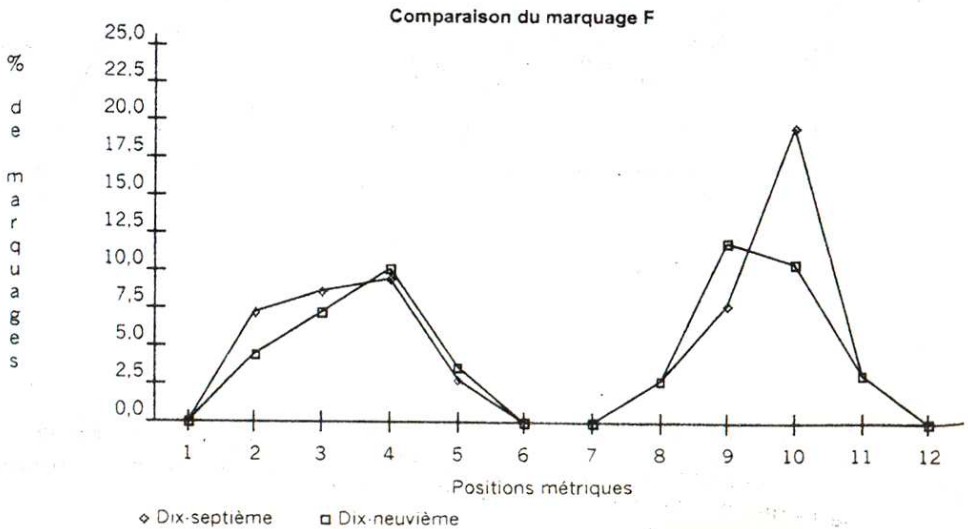


Les écarts ne dépassent pas cinq points pour la distribution du critère P, et ne retracent pas non plus l'événement relevé sur les positions 8 à 10 au niveau général:

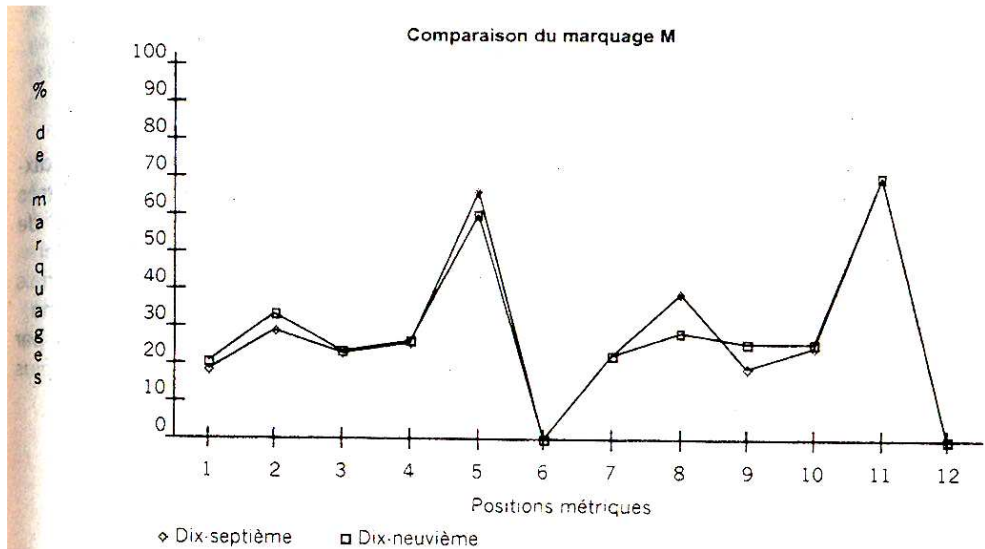


Tantôt une courbe domine l'autre, et nous retrouvons simplement les profils analysés sur la totalité du corpus classique au § 2.1.

Le marquage CF est proportionnellement trop faible pour en tirer la moindre observation pertinente. Il n'en va pas de même du marquage F:



La dixième syllabe accuse une différence de 9 points en faveur de l'alexandrin classique qui est assez bien représentée quantitativement puisque le pourcentage correspond à 98 marquages F contre 53. Significativement, l'écart se retrouve chez neuf auteurs sur dix; en effet, exception faite de Racine (5 F10), les alexandrins des quatre autres poètes du dix-septième reçoivent entre 17 et 37 fois sur cent un marquage F10, tandis que chez les auteurs plus récents, le marquage oscille entre 7 et 15%. Pour, le cas échéant, donner à cette tendance l'importance qui lui revient, examinons le critère M, complémentaire de F pour le repérage des polysyllabes:



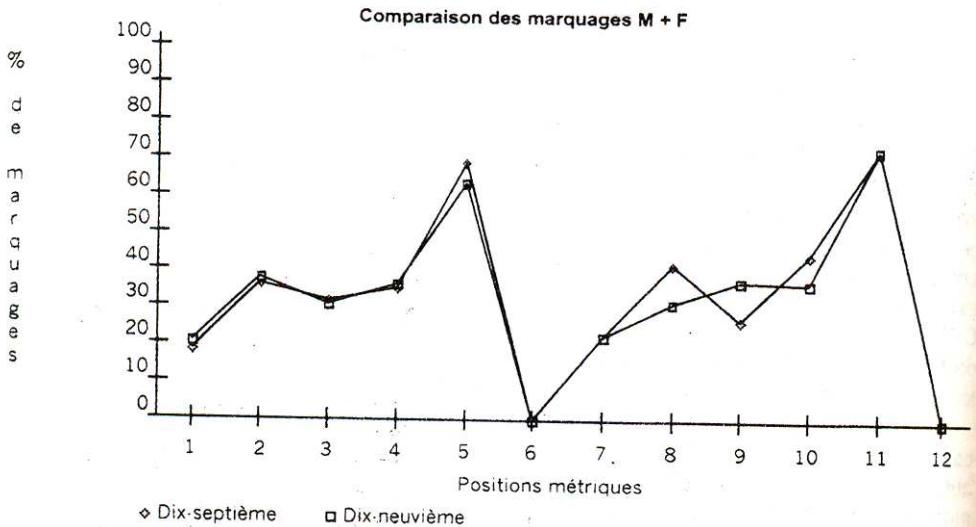
Cette fois-ci, un écart manifeste apparaît entre les syllabes 8 et 9. Alors que la différence est de 20 points entre les deux positions au dix-septième (respectivement 38,8 et 18,8% de marquages M), elle tombe à 3 points pour le dix-neuvième (respectivement 28,4 et 25,4%). Exprimé sous forme d'un rapport, l'écart entre les positions 8 et 9, soit 2,06, est au dix-septième très proche de l'écart existant entre les mêmes positions, calculé avec l'ensemble des marquages CPMF, soit 1,87. Pour le dix-neuvième siècle, le rapport de 8/9 pour la distribution de M, soit 1,11, est quasiment identique à celui calculé pour la distribution de tous les critères entre les mêmes positions, soit 1,14.

L'inflexion pourrait être le fruit d'une forte idiosyncrasie dans l'un ou l'autre corpus; mais il n'en est rien: si nous comparons les distributions pour chaque auteur, ceux du dix-septième accusent tous un fort écart de 13 à 28% des marquages entre les positions 8 et 9, correspondant à un rapport pour 8/9 de 1,76 à 2,55, tandis que ceux du dix-neuvième oscillent entre 2 et 10%, avec un rapport de 0,83 à 1,47. Hugo et Vigny présentent même plus de marquages sur la position 9 que 8 (cette dernière tendance peut être due au choix des textes et devrait être vérifiée sur un corpus plus large):

Auteurs	Huitième syll.	Neuvième syll.	Ecart	Rapport
L'Hermite	30	17	-13	1,76
Boileau	46	18	-28	2,55
Racine	43	24	-19	1,79
Malherbe	43	18	-25	2,38
Corneille	32	17	-15	1,82
Chénier	31	21	-10	1,47
Musset	28	25	-3	1,12
Vigny	26	28	2	0,92
Lamartine	38	29	-9	1,31
Hugo	20	24	4	0,83

Reste le problème de la position 10. L'écart entre 9 et 10 existe pour le dix-septième, mais il n'est que de 5,8 points; par contre, comme attendu, il est très faible pour le corpus dix-neuviémiste: 0,4 point. Le rapport de 9/10 pour M est de 0,76 au dix-septième et de 0,98 au dix-neuvième, ce qui s'approche, respectivement, des 0,51 et 0,87 calculés pour l'ensemble des marquages, mais ce n'est pas pleinement convaincant vu la différence quantitative des distributions.

Si nous réunissons sous une même étiquette les marquages par F et par M, tous deux cernant le placement des polysyllabes, nous aurons une idée plus exacte de la distribution des "mots":



Les deux critères cumulés, la ressemblance avec l'inflexion observée dans la distribution globale s'affirme. Alors que les écarts des positions 8 à 9 puis 9 à 10 sont de, respectivement, 15 et 17,6 points avec des rapports de 1,56 et 0,60 pour

le dix-septième, ils tombent à 6,2 pour 8/9 et 1 seul point pour 9/10 s'agissant du dix-neuvième, avec des rapports de 0,83 et 1,02.

Une enquête métrico-métrique sur des alexandrins *a priori* classiques permet donc de dégager un phénomène qui, s'il n'est pas directement métrique, est la traduction d'une inflexion manifeste dans le dialogue que le mètre entretient par ailleurs avec la phrase. Le profil du premier hémistiche du douze syllabes demeure inchangé des années 1630 à 1840: la troisième position y est toujours celle qui correspond à la pause prosodique la plus fréquente, la quatrième ne connaît pas une baisse significative du taux de ses marquages CPMF. Par contre, le second hémistiche connaît une évolution sensible: la neuvième position n'est plus celle où vient se placer majoritairement une pause prosodique et le profil métrico-métrique est plus "plat". Alors que la métrico-métrie du vers du dix-septième reflétait nettement une pause médiane à l'intérieur du sous-vers, pause prosodique rappelons-le, l'enquête sur le dix-neuvième ne traduit plus le même schéma de façon aussi prononcée. A ce stade de notre enquête, on se contentera d'avancer une hypothèse de travail, quitte à la reformuler par la suite. Sous le titre d'enjambement, de nombreux auteurs ont relevé la plus grande fréquence, chez les poètes "romantiques" ou "pré-romantiques", de constructions portant devant la césure des prépositions polysyllabiques, des adverbes, des relatifs, des indéfinis ou, à cheval sur les deux hémistiches, des négations, dont voici un échantillon emprunté à Hugo:

Préposition:	Et que je fasse avec - vos haines de l'amour.
Adverbe:	Plus de salaire et moins - de peine, j'en conviens;
Relatif:	Que les prêtres par qui - vos torts sont expiés,
Indéfini:	On vit le lion. Tout - devint inabordable
Négation:	Il se dresse, il n'en faut - pas plus pour qu'il devienne ⁴⁴

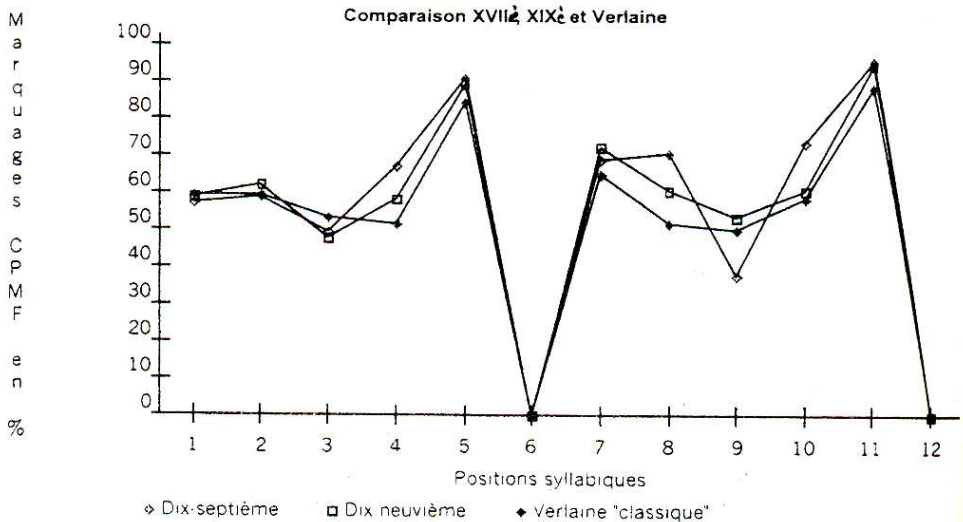
Cette évolution est sans incidence directe sur le mètre binaire puisque ces occurrences apparaissent sporadiquement au sein de longues suites d'alexandrins 6-6 et, par la nécessaire équivalence métrique, elles ne peuvent être soupçonnées de répondre à une autre structure. Cependant, le placement de prépositions, d'adverbes, de relatifs, d'indéfinis devant la césure ainsi que du second élément d'une négation au début du second hémistiche, amena en toute logique un changement dans l'économie des distributions, puisque des syntagmes se trouvèrent par là même plus souvent à cheval sur les deux sous-vers; le critère M ne se plaça plus majoritairement sur les positions 8 et 10, et l'accent de mot en 9; M apparut aussi en 7 et en 9, et le fléchissement des marquages s'étendit par conséquent en 8 et 10. Suite à ces déplacements ponctuels, que commandait une esthétique nouvelle de la discordance, au nom d'une liberté de composition et d'une inspiration dont on sait l'importance chez les Romantiques, la syllabe 9 de

⁴⁴ Respectivement, Hugo 1985c:885, *Le Pape aux foules*; 1985c:898, *Il parle devant lui dans l'ombre*; 1985c:890, *On construit une église*; 1985c:816, *L'Épopée du lion, III*; 1985c:766, *Chant sur le berceau*.

l'alexandrin du dix-neuvième subit ainsi des marquages plus fréquents, tout en restant légèrement moins marquée que ses deux voisines 8 et 10⁴⁵.

Cette traduction métrico-métrique des enjambements à la césure et de leurs conséquences sur le profil rythmique du vers pourrait fort bien avoir contribué à la mise en place de la coupe métrique de substitution en huitième position, laquelle apparaîtra dans les années 1870. Bien entendu, le tassement observé ici n'a pu par lui-même induire cette coupe, qui s'est imposée suite à l'évolution de la discordance mètre/phrased à la césure, et qui fut privilégiée par rapport à la coupe quatrième en ceci qu'elle s'incrinait dans la linéarité de la lecture. Il est par contre certain que l'évolution de l'économie prosodique du second hémistiche a facilité l'apparition d'une coupe huitième dans la mesure où, au cours des décennies qui précédèrent, l'on s'était déshabitué du rythme 3-3, lequel empêchait une pause subséquente à cette syllabe, et eût peut-être empêché qu'on en fit une coupe métrique dans l'alexandrin post-classique aussi rapidement qu'on le fit.

Pour terminer cette section, comparons le 12-syllabe d'avant 1850 avec le profil métrico-métrique du 12-syllabe 6-6 de Verlaine. J'ai encodé à cet effet les cent premiers vers non-CPMF6 ou F7 des *Poèmes Saturniens* (échantillon n°1), de *Sagesse* (échantillon n°2), de *Bonheur* (échantillon n°3), des *Elégies* (échantillon n°4) et des *Biblio-sonnets* (échantillon n°5), soit un total de 500 occurrences. Voici les résultats globaux comparés avec les corpus examinés ci-dessus:



⁴⁵ Sur le nombre croissant d'enjambements au cours du dix-huitième siècle, les études de Mornet 1907 et Mazaleyrat 1991 ont jeté quelques lumières, mais un travail considérable reste à faire, de même que pour les poètes romantiques du dix-neuvième, sur lesquels nous n'avons que des études ponctuelles dans des monographies consacrées à la métrique de tel ou tel. Voir par exemple Thieme 1897, Timmermans 1906, Aae 1909, Rochette 1911, Le Dû 1923.

Verlaine emploie des mots relativement courts, comme l'avait noté Bruneau dès 1952, ce qui explique que les marquages CPMF soient quantitativement un peu moins fréquents que dans les deux autres corpus. Ceci dit, l'alexandrin non-marqué de Verlaine révèle un profil métrico-métrique similaire à celui observé pour le dix-neuvième siècle. L'écart entre les positions 8 et 9 puis 9 et 10 demeure peu élevé (respectivement, 2 et 8 points) et les rapports proches de 1. Toutefois, si le rapport de 9/10 est de 0,90 et est donc comparable à celui observé sur le corpus dix-neuviémiste qui était de 0,87, le rapport de 8/9 est moins élevé, ce que le graphique figure par une droite moins infléchie entre les deux positions: 8/9 est en effet de 1,04 chez Verlaine alors que nous avons 1,14 dans le corpus dix-neuviémiste. Chez Verlaine, qui écrit entre 1860 et 1895 et qui n'a pas composé exclusivement des alexandrins 6-6, la huitième position a donc suivi une évolution attendue en étant, même dans les vers supposés métrico-métriquement 6-6, encore moins fréquemment marquée par rapport à la neuvième qu'elle ne l'était entre 1790 et 1840.

Une autre différence, par ailleurs, révèle le caractère plus tardif de ces alexandrins "classiques". La quatrième position y est moins souvent marquée que la troisième, contrairement à ce que l'on observait dans l'alexandrin d'avant 1850. En effet, aux 47,6 et 58,4% des troisième et quatrième syllabes du profil dix-neuviémiste correspondent des proportions de respectivement 53,6 et 51,8% de marquages, soit des rapports pour 3/4 de 0,81 au dix-neuvième puis de 1,03 chez Verlaine, le passage au-dessus de 1 traduisant l'inversion dans la préférence distributionnelle. Là encore, on note un "aplatissement" des rapports sur deux positions consécutives dont on a vu que la première (3 ou 9) était capitale pour saisir l'économie interne de l'hémistiche classique et dont on sait, depuis Cornulier 1979, que la seconde (4 ou 8) joue un rôle dans la constitution des mètres de substitution. D'ores et déjà, sans avoir examiné d'alexandrins CPMF6 ou F7, les positions 4 et 8 du 12-syllabe 6-6 de Verlaine se signalent par une évolution sensible qui les désigne comme étant probablement des positions clés dans l'économie interne du vers post-classique.

SOURCES PREMIERES

- Barbier, Auguste, 1872: *Iambes et Poèmes*, Dentu.
- Blanchecotte, Anne-Marie, 1861: *Nouvelles Poésies*, Perrotin.
- Boileau, 1966: *Œuvres complètes*, édition de Françoise Escal, La Pléiade, Gallimard.
- Boyer, Philoxène, 1867: *Les deux Saisons*, Lemerre.
- Chénier, André, 1907: *Les Bucoliques*, édition de José-Maria de Heredia, Rombaldi.
- Corbière, Tristan, 1970: *Œuvres complètes*, édition de Pierre-Olivier Walzer, La Pléiade, Gallimard.
- Corneille, Pierre, 1980: *Œuvres complètes I*, édition de Georges Couton, La Pléiade, Gallimard.
- Hugo, Victor, 1985a: *Poésie I*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Bouquins*, Robert Laffont.
- Hugo, Victor, 1985b: *Poésie II*, mêmes éditeurs, *Bouquins*, Robert Laffont.
- Hugo, Victor, 1985c: *Poésie III*, mêmes éditeurs, *Bouquins*, Robert Laffont.
- Hugo, Victor, 1985d: *Poésie IV*, mêmes éditeurs, *Bouquins*, Robert Laffont.

- Lamartine, Alphonse de, 1963: *Œuvres poétiques complètes*, édition de Marius-François Guyard, La Pléiade, Gallimard.
- Leconte de Lisle, 1976a: *Poèmes Antiques*, édition d'Edgard Pich, Les Belles Lettres.
- Leconte de Lisle, 1976b: *Poèmes Barbares*, même éditeur, Les Belles Lettres.
- Leconte de Lisle, 1976c: *Poèmes Tragiques. Derniers Poèmes*, même éditeur, Les Belles Lettres.
- L'Hermite, Tristan, 1925: *Les Amours et Autres Poésies choisies*, édition de Pierre Camo, Garnier Frères.
- Malherbe, 1968: *Œuvres poétiques I: Les Textes*, édition de René Fromilhague et Raymond Lebègue, Les Belles Lettres.
- Mendès, Catulle, 1864: *Philomèla*, Lemerre.
- Mérot, Albert, 1869: *L'Idole*, Lemerre.
- Musset, Alfred de, 1957: *Poésies Complètes*, édition de Maurice Allem, La Pléiade, Gallimard.
- Racine, Jean, 1951: *Théâtre III*, édition de Pierre Mèlèse, Collection Nationale des Classiques français, Imprimerie Nationale.
- Rimbaud, Arthur, 1989a: *Poésies*, édition de Jean-Luc Steinmetz, GF, Flammarion.
- Rimbaud, Arthur, 1989b: *Vers nouveaux, Une Saison en enfer*, même éditeur, GF, Flammarion.
- Rimbaud, Arthur, 1991: *Œuvres*, édition de Simone Bernard et André Guyaux, Garnier.
- Siefert, Louisa, 1868: *Rayons perdus*, Lemerre.
- Verlaine, Paul, 1962: *Œuvres poétiques complètes*, édition de Yvez-Gérard Le Dantec, révisée par Jacques Borel en 1962, complétée par le même en 1989, La Pléiade, Gallimard.
- Vigny, Alfred de, 1952: *Les Poèmes*, édition de Jean Chuzeville, Les Belles Lettres.

BIBLIOGRAPHIE

1. Aae, Gustaf, 1909: *Le Trimètre de Victor Hugo. Etude de versification française*, Ph. Lindstedts Universitetsbokhandel, A. & O. Schedin, Lund.
2. Anscombre, Jean-Claude, 1992: "Sur/sous: de la localisation spatiale à la localisation temporelle", dans Berthonneau et Cadiot 1992:111-146.
3. Arnauld, Antoine, Claude Lancelot et Claude Nicole, 1650: *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue latine, avec une brève instruction sur les Règles de la poésie française*, Vitry.
4. Aubertin, Charles, 1898: *La Versification française et ses nouveaux théoriciens. Les Règles classiques et les libertés modernes*, Belin.
5. Bartning, Inge, 1987: "L'interprétation des syntagmes binominaux en *de* en français contemporain", *Cahiers de grammaire*, n°12, 1-64.
6. Bartning, Inge, 1989: "Le déterminant possessif et les compléments adnominaux en *de*", *Actes du Xè congrès des romanistes scandinaves, Lund, 10-14 août 1987*, Etudes Romanes de Lund, n°45, Lund University Press, 20-34.
7. Bartning, Inge, 1992: "La préposition *de* et les interprétations possibles des syntagmes nominaux complexes. Essai d'approche cognitive", dans Berthonneau et Cadiot 1992, 163-191.
8. Barré, Louis, et Napoléon Landais, 1856: *Dictionnaire des rimes françaises, précédé d'un Nouveau Traité de versification*, Didier.
9. Billy, Dominique, 1993: "Méditations sur quelques nombres", à paraître dans *Les Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, n°2.
10. Billy, Dominique, Benoît de Cornulier et Jean-Michel Gouvard, 1993 (éd.): *Métrie française et métrique accentuelle, Langue française*, n°99, septembre.
11. Cadiot, Pierre, 1989a: "Dimension de la préposition", *Travaux de linguistique et de philologie*, XXVII, 57-74.

12. Cadiot, Pierre, 1989b: "La préposition: interprétation par codage et interprétation par inférence", *Cahiers de grammaire*, n°14, 23-50.
13. Cadiot, Pierre, 1993: "De et deux de ses concurrents: avec et à", dans Vandeloise 1993, 68-106.
14. Cassagne, Albert, 1906: *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Hachette.
15. Cornulier, Benoît de, 1976: *Structure métrique de l'alexandrin de Verlaine*, polycopié, Luminy.
16. Cornulier, Benoît de, 1977a: "Le vers français classique", *Le Français Moderne*, 45^e année, 97-125.
17. Cornulier, Benoît de, 1977b: "Métrique de Mallarmé: analyse interne de l'alexandrin", dans Borillo et Virbel 1977, 197-222.
18. Cornulier, Benoît de, 1979a: *Problèmes de métrique française*, Thèse d'Etat deutérotomique, Université d'Aix-en-Provence.
19. Cornulier, Benoît de, 1979b: "Métrique de l'alexandrin de Mallarmé", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Dakar*, n°9, PUF, 76-129.
20. Cornulier, Benoît de, 1980: "Métrique du vers de 12 syllabes chez Rimbaud", *Le Français Moderne*, avril, n°2, 48^e année, 140-174.
21. Cornulier, Benoît de, 1981a: "Eléments de versification française", dans Kibédi Varga 1981, 94-138.
22. Cornulier, Benoît de, 1981b: "La rime n'est pas une marque de fin de vers", *Poétique*, n°46, 247-256.
23. Cornulier, Benoît de, 1982: *Théorie du vers*, Le Seuil.
24. Cornulier, Benoît de, 1994a: "Métrico-métrie de la vie de famille. Sur un poème de Réda", tapuscrit, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes.
25. Cornulier, Benoît de, 1994b: "Elision, liaison, enchaînement et option de", à paraître dans *Le Français moderne*.
26. Delahaye, Ernest, 1923: *Verlaine*, Messein.
27. Di Cristo, Albert, Daniel Hirst, Philippe Martin, Yukihiko Nishinuma, et Mario Rossi 1981 (éd.): *L'intonation. De l'acoustique à la sémantique*, "Etudes Linguistiques", vol. XXV, Klincksieck.
28. Domairon, L., 1815[1804]: *Principes généraux des Belles-Lettres*, 3 tomes, Deterville.
29. Dominicy, Marc, 1984: "Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie", *Recherches Linguistiques de Vincennes*, 7-45.
30. Dominicy, Marc, 1992a: "Phonétique, phonologie et art verbal", *Actes des 19es Journées d'Etude sur la Parole*, Université Libre de Bruxelles, 31-35.
31. Dominicy, Marc, 1992b: "On the meter and prosody of French 12-syllable verse", *Empirical Studies of the Arts*, volume 10, n°2, 157-182.
32. Elwert, W. Theodor, 1965: *Traité de versification française des origines à nos jours*, Klincksieck.
33. Encrevé, Pierre, 1988: *La Liaison avec et sans enchaînement. Phonologie tridimensionnelle et usages du français*, Travaux Linguistiques, Le Seuil.
34. Gouvard, Jean-Michel, 1991: *Métrique et métrico-métrie des poèmes de Jules Laforgue*, Mémoire du Diplôme d'Etudes Approfondies, Université de Nantes.
35. Gouvard, Jean-Michel, 1993a: "De la sémantique à la métrique: les césures de Verlaine", *Revue Verlaine*, n°1, 125-155.
36. Gouvard, Jean-Michel, 1993b: "Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: du vers classique au 12-syllabe de Verlaine", dans Billy, Cornulier et Gouvard 1993, 45-62.
37. Gouvard, Jean-Michel, 1994a: "Sur le Statut phonologique de e: La notion de e féminin dans l'alexandrin de Verlaine", à paraître dans la *Revue Verlaine*, n°2.
38. Gouvard, Jean-Michel, 1994b: *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du XIXe siècle*, doctorat nouveau régime, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes.

39. Grévisse, Maurice, 1986: *Le Bon usage. Grammaire française*, douzième édition refondue par André Goose, Duculot.
40. Guyau, Maurice, 1902: *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan.
41. Hytier, Jean, 1923: *Les Techniques modernes du vers français*, PUF.
42. Lathuillère, Roger, 1991 (éd.): *Langue, Littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle, Mélanges offerts à Frédéric Deloffre*, SEDES.
43. Le Dù, A., 1929: *Les Rythmes dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Hachette.
44. Le Hir, Yves, 1956a: *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours*, PUF.
45. Le Hir, Yves, 1956b: "La Versification de Gérard de Nerval", *Les Lettres romanes*, volume 10, fascicule 4, 409-422.
46. Martinon, Philippe, 1909: "Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois", *Mercure de France*, 15^eme année, tome 77: 620-640 et tome 78: 40-58.
47. Mazaleyrat, Jean, 1991: "La Discordance métrique dans la théorie du vers post-classique", dans Lathuillère 1991, 761-766.
48. Mornet, Daniel, 1907: *L'Alexandrin dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Privat, Toulouse.
49. Mourgues, le Père, 1750: *Traité de la Poésie française*, Barbou.
50. Quicherat, Louis, 1850: *Traité de versification française*, Hachette.
51. Rochette, Auguste, 1911: *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Librairie Catholique Emmanuel Vitte.
52. Rootjes, L., et H.G.T. Simon, 1987: *Le vers de Tristan Corbière*, mémoire de maîtrise, Scriptiebegeleider Joap J. Spa, Faculteit der Letteren, Universiteit van Amsterdam.
53. Rossi, Mario, 1985: "L'intonation et l'organisation de l'énoncé", *Phonetica*, n°42, 135-153.
54. Spa, Joap J., 1978: "Versification et linguistique générative", *Neophilologus*, n°62, 161-171.
55. Suberville, Jean, 1940: *Histoire et théorie de la versification française*, Les Editions de l'Ecole.
56. Thibaudet, Albert, 1926: *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard.
57. Thieme, Hugo, 1897: *The Technique of the french alexandrine*, dissertation for the degree of doctor of philosophy, John Hopkins University, Baltimore.
58. Timmermans, B.J.H.M., 1944: "Observations sur la technique de Baudelaire", *Neophilologus*, I: avril, 97-106; II: juillet, 145-150.
59. Tisseur, Clair, 1893: *Modestes Observations sur l'art de versifier*, Bernous et Cumin, Lyon.
60. Tobler, Adolphe, 1885: *Le Vers français ancien et moderne*, Vieweg.
61. Togeby, Knud, 1984: *Grammaire française IV: Les mots invariables*, publié par M. Berg, G. Merad et E. Spang-Hanssen, Etudes romanes de l'Université de Copenhague, Akademisk Forlag, Copenhague.
62. Vandeloise, Claude, 1986: *L'Espace en français*, Le Seuil.
63. Vandeloise, Claude, 1992: "Les analyses de la préposition *dans*: faits linguistiques et effets méthodologiques", dans Berthonneau et Cadiot 1992, 15-40.
64. Vandeloise, Claude, 1993 (éd.): *La Couleur des prépositions*, Langages, juin.
65. Vaultier, M.-F., 1840: "Analyse rythmique du vers alexandrin", dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres*, Caen, 85-110.

CONECTORI "DE DICTO" ÎN LIMBILE ROMANICE: rom. CĂCI / CĂ - pg. QUE/PORQUE/POIS

AURELIA VOINEAG MERLAN¹

RÉSUMÉ. CONNECTEURS "DE DICTO" EN LANGUES ROMANES:

rom. căci/că - pg. que/porque/pois. Le présent travail est une analyse des connecteurs du roumain et du portugais qui apparaissent dans le discours en deux hypostases fonctionnelles: en tant que connecteurs "de re", qui établissent une relation entre les contenus des unités relationnées, et en tant que connecteurs "de dicto", qui établissent une relation entre le contenu de la seconde unité et l'énonciation de la première (entre *le dit* et *le dire*). De deux hypostases, la seconde fait l'objet, d'une part, d'une analyse syntaxique-sémantique, qui attire l'attention sur le statut (syntaxique-sémantique) différent de la proposition explicative-justificative introduite par des connecteurs "de dicto" dans les deux langues et, implicitement, sur le statut de ces connecteurs; d'autre part, d'une analyse pragmatique, dont on révèle, en grand, le fonctionnement discursif des connecteurs "de dicto" dans le discours justificatif polyphonique et monophonique.

1. Din punctul de vedere al funcționării lor *în discurs*, conectorii de tip conjuncțional, simpli sau perifrastici, pot fi grupați în două subtipuri:

a) conectori care stabilesc relații exclusiv între *conținuturile unităților relaționate*;

b) conectori care stabilesc atât relații între conținuturile unităților relaționate, cât și relații între *actul realizat enunțând prima unitate și conținutul celei de a doua*.

În limbile romanice, acest al doilea subtip, cu un inventar de elemente redus comparativ cu al primului subtip, este reprezentat de anumite conjuncții coordonatoare - cum sunt rom. *dar*, *însă*, pg. *mas*, fr. *mais* etc. - și de unele conjuncții subordonatoare - cum sunt rom. *căci*, *că*, *pentru că*, *fiindcă*, *deoarece*, *întrucât*, pg. *que*, *porque*, *pois*, *porquanto*, fr. *car*, *puisque*, *parce que* etc. Astfel, în enunțuri de tipul:

(1) *Paul s-a căsătorit de curând, dar nu este fericit.*

(2) *O Paulo casou há pouco, mas não é feliz.*

(3) *Paul s'est marié récemment, mais il n'est pas heureux.*

¹ Universitatea "Al. I. Cuza", Iași.

prin *dar/mas/mais* sunt angajate în conexiune adversativă *conținuturile* celor două propoziții principale (P_1 , P_2), care vehiculează *argumente anti-orientate*: argumentul p delimitat în P_1 este orientat, în acord cu *norma generală* 'cei recent căsătorii sunt fericiți', spre concluzia r , ('el este fericit'), în timp ce argumentul q delimitat în P_2 reprezentând excepția de la normă, este orientat spre *non-r*.

Tot astfel, în enunțurile:

- (4) *Paul este mereu obosit, **căci** muncește mult.*
- (5) *O Paulo anda sempre cansado, **porque** trabalha muito.*
- (6) *Paul est toujours fatigué, **car** il travaille beaucoup.*

căci/porque/car angajează într-o relație cauză-efect/consecință, prezentate în ordinea efect/consecință-cauză, conținutul propoziției subordonate cauzale (P_2) și al regentei acesteia (P_1), cel dintâi fiind invocat ca rațiune suficientă pentru starea de fapt invocată în P_1 .

Dimpotrivă, în enunțuri de tipul:

- (7) *Paul a căzut la examen, **dar** asta rămâne între noi.*
- (8) *O Paulo chumbou, **mas** isto fica entre nós.*
- (9) *Paul a manqué l'examen, **mais** cela reste entre nous.*

conexiunea prin *dar/mas/mais* vizează nu informația *Paul a căzut la examen*, ci faptul de **a spune** că *Paul a căzut la examen*, adică *actul enunțării* propoziției P_1 ².

O situație asemănătoare reflectă enunțurile de tipul:

- (10) *Paul muncește mult, **căci** este mereu obosit.*
- (11) *O Paulo trabalha muito, **porque** anda sempre cansado.*
- (12) *Paul travaille beaucoup, **car** il est toujours fatigué.*

În astfel de enunțuri, propoziția P_2 introdusă prin *căci/porque/car* exprimă nu cauza care a determinat starea de lucruri prezentată în P_1 , ci *argumentul* sau *fundamentul*³ invocat de locutor pentru *justificarea enunțării* lui P_1 . Cu alte cuvinte, *căci/porque/car* operează o conexiune între *le dit* - conținutul lui P_2 - și *le dire* - actul de enunțare a lui P_1 .

Din exemplele (1)-(12) se poate observa că unul și același conector cunoaște **două ipostaze funcționale**. Referindu-ne numai la conectorii din limba română și din limba portugheză care fac obiectul de analiză al lucrării de față, putem spune că există, pe de o parte, un *căci/că - que/porque/pois* ai *enunțatului*

² Enunțuri asemănătoare din franceză sunt succint analizate de J.-C. Anscombre, O. Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga Editeur, Liège-Bruxelles, p. 19, J. Moeschler/Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Editions du Seuil, Paris, 1994, p. 20-21.

³ Vezi J. Fonseca, *Pragmáticae sintaxe-semântica das consecutivas*, în vol. *Pragmática Linguística. Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto Editora, Porto, 1994, p. 138-139.

pe care îi numim **conectori "de re"** și, pe de altă parte, un *căci/că - que/porque/pois ai enunțării*, pe care îi numim **conectori "de dicto"**⁴.

În ipostaza de conectori "de re", *căci/că - que/porque/pois* introduc, la nivel frastic, propoziții subordonate cauzale:

(13) "Și tot cihăia mama pe tata să mă deie undeva la școală, **căci** auzise ea spuiind la biserică, în *Parimei*, că omul învățat înțelept va fi și pe cel neînvățat slugă-l va avea."

(I. Creangă. *Amintiri*, 163)

(14) "intensitatea și durata sentimentului pot fi nesfârșit de felurite, căci unul poate suferi atroce **că** nevasta lui prinde pe sub masă mâna vecinului, pe când altul ia asta drept o nuanță fără importanță".

(C. Petrescu, *Ultima noapte*, 74)

(15) "Não lhe dei beijos **que** ainda não houve ocasião."

(Eça de Queiros, *Os Maias*, 266)

(16) "Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono a consciência do meu ser novo e único - **porque** a alma interior perdia a acção exclusiva, e ficava dependente da outra [...]"

(Machado de Assis, *Contos*, 116)

(17) "Deixo sentir a quem quadra

E o Natal a quem o fez,

Pois se escrevo ainda outra quadra

Fico gelado dos pés." (F. Pessoa, *Poesias*, 130)

În ipostaza de conectori "de dicto", *căci/că - que/porque/pois* introduc, la nivel frastic (dacă relația sintactică este *intra-EM*) sau textual (dacă relația sintactică este *inter-EM*), propoziții ori enunțuri-propoziții/fraze de tip explicativ-justificativ. Acești conectori articulează, în română ca și în portugheză, *două acte de limbaj diferite*:

a) cel dintâi, realizat prin unitatea a cărei enunțare este justificată (= o propoziție integrată într-un enunț, un enunț-propoziție, un enunț-frază sau un ansamblu de enunțuri) este un **act principal, ilocuționar**⁵, de tip:

- *asertiv*, concretizat într-o propoziție (integrată într-un enunț) sau într-un enunț-propoziție/-frază enunțiativ:

⁴ În lucrarea de față avem în atenție îndeosebi conectorii *căci/că* și *que/porque/pois*, întrucât aceștia au, în ipostaza de conectori pragmatici care introduc o propoziție explicativ-justificativă, o frecvență mai mare decât *pentru că*, *întrucât*, *deoarece*, *fiindcă* din română sau decât *porquanto*, din portugheză, în aceeași ipostază. Comentariile care urmează au însă aplicabilitate și în cazul acestora din urmă.

⁵ Pentru conceptul *act ilocuționar* și pentru un istoric al teoriilor privind tipologia actele ilocuționare, vezi J. Moeschler, Anne Reboul, *Op. cit.*, îndeosebi p. 61-63 (teoria lui J. L. Austin) și p. 64-73 (teoria lui J. R. Searle). În *Dicționar general de științe ale limbajului*, Editura Științifică, București, 1997, p. 242, se dă următoarea definiție: "Actul ilocuționar (cf. lat. *in*, "în, în timpul"; *locutio* "vorbire") asociază conținutului propozițional al unui enunț o forță convențională specifică, determinată de intențiile comunicative ale emițătorului".

(18) "- Doamne, parcă l-am învățat eu, zicea mama, cu părere de bine; am să-l cinstesc, zău așa, când l-oiu întâlni; **că** șezi lipcă unde te duci și scoți sufletul din om cu obrăznicile tale, ușernic ce ești!"

(I. Creangă, *Amintiri*, 182)

(19) "Singura nemurire a zeilor e cea pe care le-o dă arta. **Căci** dacă există ceva nemuritor pe lumea aceasta, e melancolia trecerii noastre."

(O. Paler, *Caminante*, 46)

(20) "Afinal é a tia Joana, reconheço-lhe a voz entroncada de força, mas a tia Luísa não deve estar presente. Terá ido à aldeia ou à loja, não deve. **Porque** quando está presente, toda a força passa para o lado dela."

(V. Ferreira, *Para Sempre*, 47)

- *interogativ*, concretizat într-o interogativă directă propriu-zisă, ca în exemplele (21)-(22) sau într-o interogativă retorică (prin intermediul căreia locutorul exprimă o aserțiune puternică, de polaritate inversă: negativă, dacă interogativa retorică are formă afirmativă sau afirmativă, dacă interogativa are formă negativă), ca în exemplele (23)-(24):

(21) "- Ce gândești dumneata, moșule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ți-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? **Că** nu scapi nici cu giunca asta de mine!"

(I. Creangă, *Amintiri*, 188)

(22) "Quanto lhe deve Cristo, senhor? Já fez as contas? (Pausa) **Pois** venho aqui pedir-lhas em nome dum credor - em nome do credor Gomes Freire d'Andrade, que está lá em baixo, preso em S. Julião da Barra, aguardando que o senhor pague o que lhe deve."

(L. de Sttau Monteiro, *Felizmente*, 143)

(23) "Ce puteam să le spun altceva decât lucruri care m-ar fi trimis și mai sigur pe rug? **Căci** niciodată ei nu vor accepta că în centrul universului se află inima unui om."

(O. Paler, *Galilei*, 42)

(24) "Mas não é assim toda a beleza? e a verdade, e a justiça, e a nobreza, mesmo o crime? **Porque** tudo o que é grande tem o lado que se conhece e o lado misterioso que jamais poderemos conhecer para poder ser grande."

(V. Ferreira, *Para Sempre*, 119)

- *directiv*, concretizat într-o propoziție (integrată într-un enunț) sau într-un enunț-propoziție/-frază imperativ:

(25) "«Stăi, măi porcane, **că** te căptușește ea, Mărioara, acuși!»"

(I. Creangă, *Amintiri*, 184)

(26) "Bucură-te de această frumusețe provizorie, strigă o voce în mine. **Căci** nu există decât frumuseți provizorii."

(O. Paler, *Galilei*, 21)

(27) "- Anda, Lolita, vai tu lá dentro à Concha, dize-lhe que se não faça tola, que venha tomar café. .. Anda, **que** tu sabe-la levar..."

(Eça de Queiroz, *Os Maias*, 230)

(28) "- Deixa lá o chique do avô... Anda cá, **que** te quero dizer uma coisa."

(Eça de Queiroz, *Os Maias*, 310)

b) cel de al doilea, concretizat în unitatea introdusă prin *căci/că - que/porque/pois*, este un **act secundar, justificativ**, având funcția de a motiva actul ilocutoriu precedent în ansamblul lui, cum se întâmplă, de exemplu, în (21)-(25), sau de a motiva îndeosebi o anumită componentă a acestuia; de exemplu, în (26), enunțul explicativ-justificativ, deși vizează actul ilocutoriu precedent, gravitează în special în jurul calificativului *provizorie* din sintagma *frumusețe provizorie*. Unitatea explicativ-justificativă este o propoziție integrată într-un enunț (vezi *supra*, ex. (18), (25), (27)-(28)) sau, mai frecvent, un enunț-propoziție (vezi *supra*, ex. (21), (26)) ori un enunț-frază (vezi *supra*, ex. (19)-(20), (22)-(24)), de regulă enunțiativ propriu-zis și, cu totul rar, interogativ retoric sau enunțiativ-exclamativ, ca în:

(29) "Vorba ceea: «Găsise un sat fără câni și se primbla fără băț». **Că** altă, ce pot să zic?"

(30) "Dar cum să te cobori, **căci** jos era prăpădenie!"

(Creangă, *Amintiri*, 184)

Dintre conjuncțiile care apar în actul secundar justificativ, rom *că* și pg. *que*, conjuncții primare moștenite din latină (*că* < lat. *quod*, *que* < lat. *quem*) fac parte din clasa conectorilor "universali", întrucât introduc, în afara propoziției explicativ-justificative, diferite tipuri de subordonate (subiective, atributive, complete, consecutive, concesive etc.), în timp ce rom. *căci* și pg. *porque*, creații târzii rezultate prin compunere (*căci* < *că* + *ce*, *porque* < *por* + *que*), la care se adaugă conjuncțiile/perifrazele conjuncționale mai puțin frecvente precum rom. *fiindcă*, *întrucât*, *pentru că* etc. sau pg. *porquanto* fac parte din clasa conectorilor cu un grad ridicat de specializare, care se întâlnesc, în afara propoziției explicativ-justificative, la subordonata cauzală sau (cum este *porque*) și la cea finală. Pg. *pois* moștenit din latină (< lat. *post*) are o situație aparte, întrucât aceasta, lăsând de o parte faptul că introduce o propoziție explicativ-justificativă, este și conjuncție coordonatoare, marcă a coordonării conclusive (situație în care stă după verbul-predicat), și conjuncție subordonatoare, marcă a subordonării cauzale (situație în care stă înaintea verbului-predicat, la începutul propoziției).

2. Propoziția explicativ-justificativă, deși *prin formă* se aseamănă cu o subordonată, întrucât are drept mărci conjuncții specifice subordonării, se apropie de o principală prin faptul că poate constitui un enunț independent sau baza unui enunț-frază⁶, relația sintactică cu unitatea precedentă realizându-se la nivel transfrastic/textual. Acest enunț se constituie adesea într-un paragraf sau în nucleu al unui paragraf, având aceeași funcție discursivă: de a motiva, argumentat, actul ilocutoriu precedent. De exemplu:

(31) "Ai putea spune că, fără s-o știe, Brâncuși a dat legenda tuturor întemeierilor românești. Dar a dat încă mai mult, și de rândul acesta poate conștient: a dat - cu cele cinci momente ale creației sale artistice - *structura oricărei legende*. [...]"

⁶ Vezi C. Dimitriu, *Gramatica limbii române explicată. Sintaxa*, Junimea, Iași, 1982, p. 74-75.

Căci orice legendă, până și povestea cea mare a lumii, se desfășoară după cinci momente. Așa se întâmplă lucrurile în cele cinci cărți ale lui Moise, din pentateucul Vechiului Testament. [...] Dar aceeași este structura oricărui epos [...]"

(C. Noica, *Cuvânt împreună*, 68)

(32) "Conheceis alguma coisa de mais ridículo do que alguém apaixonado? Nada mais desestroso? nada mais inútil?"

Porque - teria alguém já visto um cão apaixonado por uma cadela? Ou um gato por uma gata? A paixão é só a da espécie para ela se cumprir." (V. Ferreira, *Na Tua Face*, 144)

Datorită acestor particularități de formă și de conținut, în lingvistica românească propoziția introdusă prin conectorii "de dicto" *căci/că* este calificată diferit, și anume: a) *coordonată cauzală* sau *explicativă*⁷, *căci/că* fiind conjuncții coordonatoare; b) *subordonată cauzală*⁸, *căci/că* fiind conjuncții subordonatoare; c) *propoziție intermediară explicativă*⁹, *căci/că* fiind conjuncții mixte sau intermediare¹⁰). În lingvistica portugheză, opiniile sunt de asemenea împărțite în ceea ce privește statutul sintactic al propoziției introduse prin conectorii "de dicto" *que/porque/pois*: aceasta este considerată, în unele lucrări, o *coordonată explicativă*, *que/porque/pois* fiind conjuncții coordonatoare explicative¹¹, iar în altele un subtip de *subordonată cauzală*, *que/porque/pois* fiind conjuncții subordonatoare¹².

⁷ Vezi H. Tiktin, *Gramatica română*, București, 1945, p. 220-221, *Gramatica limbii române*, Editura Academiei, ediția I, vol. II, p.152, 169 sqq și p. 377, Gh. N. Dragomirescu, *Structura gramaticală și stilistică a coordonatei cauzale*, LL, IV, 1960, p. 39-63 și V. Șerban, *Sintaxa limbii române. Curs practic*, București, 1970, p. 222. I. Coteanu, *În legătură cu "subordonatele" explicative*, LR, IX, 1960, nr. 1, p. 27-33. Pentru unele comentarii privitoare la calificarea acestei propoziții drept *coordonată cauzală*, vezi și S. Stati, *Există propoziții coordonate cauzale?*, LR, III, 1954, nr. 6, p. 92-98, I. Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1956, p. 696 sqq, Al. Graur, *Pentru o sintaxă a propozițiilor principale*, SG, I, p. 131, Ecaterina Teodorescu, *Coordonata "cauzală"*, SCȘt, XIII, 1962, fasc. 2, p. 246-251.

⁸ I. Rizescu, *Note asupra subordonatelor explicative (cu privire specială la subordonatele paratactice)*, LR, IX, 1960, nr.1, p. 21-26. În ediția a II-a a tratatului academic (= GLR), vol. II, p. 301, acest tip de "cauzală" este prezentat într-o notă interioară: "Există situații când propoziția cauzală arată cauza pentru care e formulată propoziția regentă (și atunci depinde de regentă + altă propoziție subînțeleasă, care cuprinde un verb de declarație). În viziunea Mioarei Avram (*Gramatica pentru toți*, București, 1986, p. 352-353), sunt subordonate *cauzale propriu-zise* atât propozițiile care arată cauza (directă), cât și cele care arată motivarea, explicația, justificare (*cauza indirectă*).

⁹ Vezi C. Dimitriu, *Op. cit.*, p. 73-75 și 136-137.

¹⁰ Vezi C. Dimitriu, *Gramatica limbii române explicată. Morfologia*, Junimea, Iași, 1979, p.375-377.

¹¹ Vezi Celso Cunha, Lindley Cintra, *Breve Gramática do Português Contemporâneo*, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 1985, p.391-392 și 401.

¹² Vezi J. Fonseca, *Op. cit.*, p.138, care distinge în rândul cauzalelor două subtipuri: "causais de *re/do enunciado*" și "causais de *dicto/da enunciação*".

După opinia noastră, între propoziția cu valoare explicativ-justificativă și cauzala propriu-zisă există deosebiri importante, ce îndreptățesc, în ciuda asemănarilor de expresie, recunoașterea celei dintâi ca un *tip aparte de propoziție*, care nu se integrează pe deplin nici în clasa principalelor și nici în aceea a subordonatelor. Aceste deosebiri pot fi identificate atât în română, cât și în portugheză:

a) din punct de vedere semantic, propoziția explicativ-justificativă nu arată cauza sau motivul acțiunii, stării ori caracteristicii exprimate de un verb/perifrază verbală sau de un adjectiv din unitatea cu care se relaționează, căci - așa cum am arătat - ea vizează nu conținutul acestei unități sau al unui termen din cadrul ei, ci actul enunțării unității precedente, reprezentând *justificarea acestui act*,

b) spre deosebire de subordonata cauzală, care depinde semantic și formal de un regent (verb/perifrază verbală sau adjectiv/perifrază adjectivală), *propoziția explicativ-justificativă nu depinde de un anumit regent*, ea se referă la propoziția sau la enunțul precedent considerat în ansamblul lui (cu posibila focalizare a unei informații vehiculate de unul dintre constituenții acestuia) sau, adesea, la un întreg context anterior, alcătuit din unul sau mai multe enunțuri;

c) din punct de vedere distributiv, propoziția explicativ-justificativă, dată fiind funcția ei discursivă, are, atât în română cât și în portugheză, indiferent de conector, *topică fixă*, fiind în mod regulat *postpusă* unității a cărei enunțare o motivează; subordonata cauzală, dimpotrivă, poate sta atât după, cât și înaintea regentei (cu excepția cauzalei introduse prin *căci* sau *că* din română, care urmează regenta, această topică fiind singura posibilă); să se compare:

(33) a. *Nu e nimeni pe stradă, pentru că e frig./ Pentru că e frig, nu e nimeni pe stradă.*

b. *Não há gente na rua, porque está frio./Porque está frio, não há gente na rua.*

(34) a. *Trebuie să fie frig, pentru că nu-i nimeni pe stradă./ *Pentru că nu-i nimeni pe stradă, trebuie să fie frig.*

b. *Deve estar frio, porque não há gente na rua./ *Porque não há gente na rua, deve estar frio.*

d) în limba română, nu fac parte din rândul conectorilor propoziției explicativ-justificative perifrazele conjuncționale, specifice subordonatei cauzale, în a căror structură intră substantivul *cauză* sau sinonimul său, *pricină* - *din cauză că*, *din pricină că*, ca și conjuncția *cum* ori perifraza (aparținând variantei populare) *de bine ce*; astfel, dacă în enunțul

(35) *Apele răurilor au crescut căci a plouat mult*

este posibilă substituirea conjuncției *căci* prin perifraza *din cauză/pricină că* -, *Apele răurilor au crescut din cauză/pricină că a plouat mult*, în enunțul

(36) *A plouat mult, căci apele răurilor au crescut,*

în urma substituirii lui *căci*, care introduce propoziția explicativ-justificativă, prin aceeași perifrază se obține un enunț teoretic posibil, dar, principial, nereperabil în limbajul celor care vorbesc românește: **A plouat mult, din cauză/pricină că apele răurilor au crescut*. Situația este asemănătoare în portugheză: dacă în enunțul

(37) *Chuveu muito, porque as águas dos rios cresceram*

conectorul propoziției explicativ-justificative este înlocuit printr-o perifrază conjuncțională caracteristică subordonatei cauzale - cum sunt *por isso que, por isso mesmo que* -, se ajunge la o formulare greșită: **Chuveu muito, por isso que as águas dos rios cresceram*.

e) izolarea prin pauză (marcată grafic, de regulă, prin virgulă) a subordonatei cauzale de regentă are caracter facultativ, fiind posibilă, dar nu obligatorie (*Citesc cartea pentru că îmi place / Leio o livro porque gosto dele*); dimpotrivă, izolarea propoziției explicativ-justificative de unitatea cu care stă în relație sintactică are caracter *obligatoriu*, pauza fiind marcată grafic, în funcție de durata ei, prin virgulă, două puncte, punct și virgulă, puncte de suspensie, punct (dacă unitatea precedentă este interogativă, exclamativă sau imperativă, pauza este marcată, în acord cu intonația, prin semnul întrebării, semnul exclamării sau prin acestea amândouă, în cazul existenței unei intonații suplimentare în afara celei fundamentale);

f) propoziția explicativ-justificativă urmează adesea după o propoziție interogativă propriu-zisă sau retorică (vezi *supra*, ex. (21)-(24)), imperativă (vezi *supra*, ex. (25)-(28)), enunțiativ-exclamativă propriu-zisă (vezi *infra*, ex. (38)-(39), (41)) sau optativă (vezi *infra*, ex. (40)), enunțiativ-dubitativă (vezi *infra*, ex. (42))¹³, în timp ce cauzala urmează după o propoziție enunțiativă propriu-zisă neexclamativă sau - în cazul așa-numitei "cauzale condiționale"¹⁴ ori "argumentative"¹⁵ - după o interogativă retorică sau după o enunțiativă exclamativă:

(38) "La urma urmelor, unde nu-i dă și Trăsnea cel uricios un pupoiu, fără veste! **Căci** la de-aceste mai tot prostul se pricepe."

(I. Creangă, *Amintiri*, 212-213)

(39) "Cât de bine i-ar sta perechii acesteia [se cade-nu se cade] într-un dicționar internațional de termeni literari! **Căci**, deși ea are mai întâi un sens etic, este totuși atât de liberă, în rigoarea ei, încât devine un joc de estete."

(C. Noica, *Cuvânt împreună*, 267)

(40)"[...] Dumnezeu să-l ierte și să-l odihnească întru împărăția cerească! **Căci** și noi ca mâne avem a ne duce acolo!"

(I. Creangă, *Amintiri*, 168)

(41) "Porque uma vida humana. Como ela é intensa [!]. **Porque** o que nela acontece não é o que nela acontece mas a quantidade de nós que acontece nesse acontecer."

(V. Ferreira, *Para Sempre*, 22-23)

¹³O mențiune asemănătoare găsim în GLR, vol II, p. 301 (unde, cum am arătat deja, aceste propoziții sunt considerate subordonate cauzale): "Aceste cauzale apar mai ales după regente interogative și enunțiative imperative sau optative: *Hai, ia dați-vă deoparte, măi păcătoșilor, că numai ați crâmpoșit mâncarea*. Creangă, p. 261. *Lapte, brânză, unt și ouă de-am putea sclipui să ducem în târg ca să facem ceva parale: căci casa s-a mai îngreuiat cu un mâncău*. Creangă, p. 6.". Vezi, de asemenea, Mioara Avram, *Op. cit.*, p. 353

¹⁴ Vezi GLR, p. 301, unde se face distincția între *cauzale propriu-zise* și *cauzale condiționale*.

¹⁵ Vezi Mioara Avram, *Op. cit.*, p. 353..

(42) "ele deve ter-me ouvido. **Porque**, breve, um toque, ela rola por cima."
(V. Ferreira, *Para Sempre*, 113)

g) spre deosebire de cauzală, propoziția explicativ-justificativă poate urma și după un substitut de propoziție sau frază¹⁶, concretizat într-un adverb/perifrază adverbială de tip afirmativ (rom. *da, desigur, firește, într-adevăr* etc., pg. *sim, claro, certamente* etc.), negativ (rom. *ba, nici vorbă* - pg. *de modo nenhum*), ipotetic (rom. *poate, pesemne* etc., pg. *talvez, provavelmente* etc.) etc. sau într-o interjecție (rom. *a!, aha!, ii!, tii!* etc., pg. *ah!, hum!, pois!, ai!* etc.):

(43) "Exercită și chinurile o fascinație? *Firește, căci* din clipa în care ți-ai întors fața către ele nu te mai lasă liber pentru altceva, așa cum nu te lasă nici dușmanul."

(C. Noica, *Cuvânt împreună*, 302-303)

(44) "*!l! că* în clondir se stinge căpețelul de lumină!
Moșule, mergi de te culcă, nu vezi că s-a-ntunecat?"

(M. Eminescu, *Poezii*, 61)

(45) "A: abaixo?

X: *sim, porque* o visconti que é o maior político dos, digamos vá lá dos filósofos marxistas (...) ficaram desanimados com aquilo [...]" (PF, 118/48-49 - 119/1)

h) în discursul polifonic *explicit*, în care se succed vocea autorului și vocea personajelor, propoziția explicativ-justificativă și unitatea la care se referă pot aparține la două planuri distincte: planului vorbirii indirecte și planului vorbirii directe, dispuse în ordine inversă (în timp ce subordonata cauzală și regenta ei aparțin întotdeauna aceluiași plan):

(46) "-Nu-i acasă Ion, zise mătușa Mărioara; s-a dus cu moșu-tău Vasile sub cetate, la o chiuă din Condreni, s-aducă niște sumani.

Căci trebuie să vă spun că la Humulești torc și fetele și băieții, și femeile și bărbații;"

(I. Creangă, *Amintiri*, 183)

i) enunțurile care conțin o propoziție explicativ-justificativă admit parafrazări în care este prezent un *verb ilocuționar* sau *performativ*, în terminologia lui J.L.Austin, de tipul: rom. *a spune, a afirma, a zice, a susține, a întreba, a ordona, a porunci, a ruga* etc., pg. *dizer, afirmar, sustentar, perguntar, ordenar, mandar, pedir* etc., verb ce apare cu această valoare (ilocuționară/performativă) exclusiv în forma de persoana I sg. indicativ prezent¹⁷. De exemplu, enunțurile:

(47) *Studentii sunt deja în vacanță, căci* Universitatea este pustie.

(48) *Os estudantes já estão em férias, porque* a Universidade está deserta.

pot fi parafrazate prin:

¹⁶ Pentru conceptul de *substitut de propoziție sau frază* vezi C. Dimitriu, *Op. cit.* (1982), p.99-104.

¹⁷ Vezi *Dicționar general de științe ale limbajului*, p. 360.

α) *Studentții sunt deja în vacanță și s p u n / a f i r m / s u s ț i n... aceasta căci Universitatea este pustie.*

Os estudantes já estão em férias e d i g o / a f i r m o / s u s t e n t o... isto porque a Universidade está deserta.

β) *Studentții sunt deja în vacanță. S p u n / a f i r m / s u s ț i n... asta căci Universitatea este pustie.*

Os estudantes já estão em férias. D i g o / a f i r m o / s u s t e n t o... isto porque a Universidade está deserta.

γ) *S p u n / a f i r m / s u s ț i n... că studentții sunt în vacanță (,) căci Universitatea este pustie.*

D i g o / a f i r m o / s u s t e n t o... que os estudantes já estão em férias (,) porque a Universidade está deserta.

Astfel de parafrazări arată că, în *structura de adâncime*, propoziția introdusă prin *căci/că - que/porque/pois* este o subordonată cauzală dependentă de un verb ilocuționar care reprezintă propoziția principală a unui enunț-frază sau se află, la nivel frastic ori textual, în relație de coordonare cu o (altă) propoziție principală. Prin *omiterea* acestui verb în *structura de suprafață*, datorată tendinței spre economie de limbaj, are loc un *transfer de valori* dinspre principala regentă elidată înspre subordonată. Ca urmare, propoziția introdusă prin *căci/că - que/porque/pois*, deși continuă să își păstreze forma de subordonată ca și unele particularități de conținut, *dobândește* în mare parte *caracteristicile unei principale*: la nivel frastic, adică atunci când se află integrată într-un enunț, nu depinde sintactic de (= nu stă în relație de subordonare cu) propoziția din stânga ei, iar la nivel textual poate exista ca un enunț-propoziție sau ca bază a unui enunț-frază independent. Reținerea noastră din formularea anterioară ("în mare parte") este motivată de faptul că între o propoziție explicativ-justificativă și o principală propriu-zisă există și deosebiri (în afara celor din planul expresiei), căci cea dintâi presupune cu obligativitate *la stânga* o unitate a cărei enunțare să o justifice, adică este întotdeauna *condiționată contextual* (ceea ce o apropie de o subordonată), în timp ce pentru a doua contextul (stânga sau dreapta) este facultativ.

Totodată, în urma omiterii verbului regent, propoziția introdusă prin *căci/că - que/porque/pois* încetează de a mai arăta cauza sau motivul *ațiunii* de a spune, întreba, ordona etc. exprimate de verb, ajungând să motiveze *spunerea, interogarea, ordonarea*.

Cu particularități care o apropie pe de o parte de o secundară (și subordonată), iar pe de altă parte de o principală, propoziția explicativ-justificativă reprezintă o realitate sintactică distinctă, care obligă la o revizuire a clasificării dihotomice tradiționale și la acceptarea unui al treilea tip de propoziție, căreia i se poate spune - așa cum s-a propus deja - *intermediară*. Admițând această clasificare trihotomică a propozițiilor - *principale, secundare* (subordonate), *intermediare* - implicit urmează să se admită existența a trei tipuri de conectori: *coordonatori, subordonatori, intermediari*. Din rândul acestora din urmă fac parte toți acei conectori care pot introduce o propoziție explicativ-justificativă.

Propoziția explicativ-justificativă nu se află, prin urmare, nici în relație de subordonare, nici în relație de coordonare cu unitatea a cărei enunțare o justifică, fapt ce poate fi explicat dacă de asemenea se ia în considerație structura de adâncime. Astfel, în structura de adâncime a unui enunț de tipul *Studentții sunt deja*

în vacanță, **căci** *Universitatea este pustie/Os estudantes já estão em férias, porque a Universidade está deserta*, între propoziția introdusă prin *căci/că - que/porque/pois* și propoziția din stânga acesteia nu există nici o relație sintactică, căci fie amândouă depind de verbul ilocuționar (*Spun că studenții sunt în vacanță căci Universitatea este pustie/Digo que os estudantes estão em férias porque a Universidade está deserta*), fie una depinde de verbul ilocuționar, iar cealaltă este coordonată cu acesta (*Studenții sunt în vacanță (și) spun aceasta căci Universitatea este pustie/Os estudantes estão em férias (e) digo isto porque a Universidade está deserta*). Elidarea verbului ilocuționar are drept consecință o reorganizare a planului expresiei, cele două propoziții ajungând să stea, în structura de suprafață, în relație sintactică.

Rezultat al elipsei, relație sintactică în care sunt angajate propoziția explicativ-justificativă (sau enunțul explicativ-justificativ) și unitatea a cărei enunțare o justifică nu se identifică nici cu coordonarea, nici cu subordonarea, ci este o relație distinctă, pe care - pornind de la statutul sintactic al unității cu rol decisiv în conturarea identității sale - o numim *relație intermediară*. Această relație este definită de trei aspecte fundamentale:

- importanța unităților sintactice angajate în relație: cea dintâi - o propoziție (dintr-un enunț) principală sau un enunț-propoziție/-frază, cea de a doua - o propoziție sau un enunț-propoziție/-frază intermediar(ă);
- tipul structural de unitate sintactică în care relația se manifestă: enunț-frază (relație la nivel frastic) sau text (relație la nivel transfrastic/textual);
- *planul/planurile* angajate: spre deosebire de celelalte relații sintactice, care sunt fie homoplane (interdependența, coordonarea, subordonarea, apozitionarea), fie heteroplane (incidența), relația intermediară poate fi atât homoplană, situația cea mai frecventă, cât și heteroplană, situație mai rară, ilustrată *supra*, cu ex. (46), care este, de asemenea, o consecință a elidării verbului ilocuționar din planul vorbirii indirecte, cu care propoziția introdusă prin *căci/că - que/porque/pois* ar fi trebuit să se stea în relație de subordonare.

3. Discursul în care este ocurentă o propoziție ori un enunț-propoziție/-frază explicativ-justificativ, pe care îl vom numi *discurs justificativ*, are adesea **caracter polifonic**¹⁸. Cu excepția situațiilor în care justificarea și actul ilocutoriu justificat sunt asumate de doi locutori diferiți ale căror voci se *succed*, personajul și autorul (vezi *supra*, ex.(46)), polifonia fiind *explicită*, în discursul justificativ polifonia este *implicită*, discursul fiind proliferat de un locutor. Aceasta polifonie rezultă frecvent din *suprapunerea* vocii locutorului cu o altă "voce" sau cu alte "voci", cu alte cuvinte, este o *polifonie concordantă*.

¹⁸ Pentru teoria polifoniei în discurs, vezi O. Ducrot, *Notes sur la polyphonie et la construction des interlocuteurs*, în O. Ducrot et alii, *Les mots du discours*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, p. 233-237; J.-C. Anscombe, O. Ducrot, *Op. cit.*, p. 174-181 (*Argumentativité et polyphonie*).

Polifonia concordantă caracterizează în special discursul în care conectorul "de dicto" *căci/că - que/porque/pois* introduce un argument cu valoare de *normă generală*, de *maximă*, de *raționament apodictic* etc. Utilizând această *strategie argumentativă* pentru a justifica actul ilocutoriu precedent, locutorul lasă să se insereze în discursul său ceea ce se poate numi *vox mundi, je dis și on dit* suprapunându-se. Aceasta poate atrage o *depersonalizare a discursului*, prin substituirea particularului cu generalul, care se traduce în planul expresiei în mutații la nivelul categoriei persoanei (de la pers. I la pers. a II-a "generală" sau a III-a), a numărului (de la singular la pluralul inclusiv), a timpului (de exemplu, de la un timp trecut la prezentul *etern* sau *gnomic*) sau a diatezei la verb (de exemplu, de la activ la reflexivul impersonal), în înlocuirea pronomelor personale cu pronume nepersonale, cu substantive ori în utilizarea celor dintâi cu valoare generală. Frecvent, polifonia rezultată din acest *acord de voci* poate fi identificată în discursul de factură sau cu tentă filozofică (fără a se manifesta exclusiv în acest tip de discurs):

(49) "Părând pe veci a răsări,

Din urmă moartea-i paște,

Căci toți se nasc spre a muri

Și mor spre a se naște." (M. Eminescu, *Poezii*, 193)

(50) "Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,

Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,

Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie

Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,

Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate

De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate."

(M. Eminescu, *Poezii*, 148)

(51) "Sinele la noi a fost artist, a creat din propria lui substanță o Galatee, sinea, a văzut că prinde viață și s-a îndrăgostit de ea. **Căci** orice iubire înseamnă inventarea ființei iubite."

(C. Noica, *Cuvânt împreună*, 266)

(52) "Se eu, ainda que ninguém,

Pudesse ter sobre a face

Aquele clarão fugace

Que aquelas árvores têm,

Teria aquela alegria

Que as coisas têm de fora,

Porque a alegria é da hora;

Vai com o sol quando esfria."

(F. Pessoa, *Poesias*, 180)

(53) "E não precisei de procurar quem me arrefecesse a parte mais quente do meu ser vital. **Porque** o amor é assim, tem o lado mais quente com que se é aos sacões e instável e o lado morno com que se é contínuo e estável."

(V. Ferreira, *Na Tua Face*, 139)

Uneori, cu predilecție în discursul de factură populară, conectorii pragmatici *căci/că - que/porque/pois* introduc *argumente bazate pe autoritatea/forța tradiției*. În astfel de situații, vocea locutorului se suprapune cu ceea ce am putea numi *vox populi*. De exemplu:

(54) "Ține minte ce-ți spun eu, că poate să ne mai întâlnim la vreun capăt de lume; **căci** deal cu deal se ajunge, dar încă om cu om!" (I. Creangă, *Amintiri*, 83)

În discursul de factură religioasă sau juridică, polifonia poate fi rezultatul justificării actului ilocutoriu antecedent din perspectiva unui adevăr cu valoare de *axiomă*, a unei *norme biblice*, a unei *norme etice* etc., parafrazate sau citate. Această strategie justificativă/argumentativă se întâlnește adesea în textele vechi. Conectorii care inițiază, de regulă, argumentarea sunt aceeași în româna veche și modernă, *că* și *căci*, cu precizarea că în textele vechi pare a avea o frecvență mai ridicată conjuncția *că*, în timp ce în textele moderne, în varianta literară, este *căci* conectorul care apare mai des în această funcție. Cităm un fragment din *Cuvântu înaintea cătră ci-<ti>tori* din Ms. 45, în care *că* apare de două ori în ipostaza de conector "de dicto":

(55) "Pentru aceea, tocmește, nu dăfăima, **că** măcar că multe nevoiță am pus și noi, ci după datorii omeniei n-am putut ca să nu greșim. Iar citind, roagă pre cel preamioslov Dumnezău să lumineze, cum pre tine spre înțelegerea cărții aceștia, așa și pre noi, spre nevoița ș-altor dumnezăiești scripturi pentru folosul a mulți. **Că** ce-i după puțință, lângă Dumnezău iubitu-i." (*Monumenta Linguae Dacoromanorum*, 159)

În portugheza modernă nu s-a păstrat unul dintre conectorii "de dicto" întrebuințați în discursul justificativ din textele medievale, și anume *ca* (< lat. *qua*, prin *quia*). Acesta introducea, îndeosebi în textele legislative și religioase, cu o anumită frecvență, "argumentos baseados em autoridades [...] a das Escripturas, a do costume/expectativa e a da verosimilhança"¹⁹. De exemplu:

(56) "**Ca** diz Sancta Escriptura que nō é huu mayor enmigo ca aquel que dana a boa fama do outro." (*apud* Barros, 1998, p. 131)

Cu o funcție discursivă asemănătoare, este întrebuințat în portugheza modernă îndeosebi *porque*. Ilustrăm un fragment extras dintr-o piesă de teatru, în care citatul din Scriptură este o strategie la care locutorul (un personaj feminin) recurge pentru a-și justifica interogația anterioară, dar în același timp pentru a-și înfrunta adversarul (care apelează la autoritatea Scripturii pentru a supune plebea) cu propriile argumente. În felul acesta, în discursul proliferat de un singur locutor (Matilde) se "aud" alte două "voci": a Scripturii și a interlocutorului, într-un moment anterior:

(57) "O vosso credor Gomes Freire d'Andrade está numa masmorra por amor da justiça e quer saber o que fizestes, senhor, para reconhecer o seu direito a esse amor! (Pausa) «**Porque** eu vos digo que se a vossa justiça não exceder a dos escribas e a dos fariseus, não entrareis no reino de Deus.»" (Luís de Sttau Monteiro, *Felizmente*, 144)

4. Generalizând, putem afirma că în discursul justificativ polifonic cu polifonie implicită conectorii pragmatici introduc, atât în română cât și în portugheză, argumente care, în genere, *reactivează un topos*, o cunoaștere

¹⁹ Clara Barros, *Porque e Ca: aspectos do discurso "justificativo" no texto do Fora Real*, în vol. J. Fonseca, Clara Barros, *A Organização e o Funcionamento dos Discursos. Estudos sobre o Português*, I, Porto Editora, Porto, 1998, p. 130-132.

(dobândită) care face parte din enciclopedia comună.. Justificându-și actul ilocutoriu precedent prin invocarea, ca argument, a unei norme generale, a unei norme tradiționale, a unei norme biblice, a unei maxime etc, general recunoscute și acceptate sau recunoscute și acceptate într-o comunitate, locutorul are controlul asupra actului receptării, blocând sau făcând să pară neîntemeiată orice reacție de dezacord din partea interlocutorului.

Dintre conectorii în referință, în româna modernă, în varianta literară, conjuncția *căci* are (așa cum se poate observa și din exemple) o mai mare frecvență în discursul justificativ polifonic decât conjuncția *că*. Aceasta din urmă, în ipostaza de conector "de dicto", funcționează îndeosebi în discursul *monofonic*, având o frecvență mai ridicată în varianta populară, și introduce cu predilecție (dar nu exclusiv) o justificare a actului ilocutoriu precedent ce reflectă o *normă individuală* sau o *viziune/filozofie personală* izvorâtă din experiență, dar și o *justificare din perspectiva unei decizii, a unei măsuri, a unei soluționări* considerate adecvate etc. Dat fiind faptul că în discurs se "aude" o singură voce, cea a locutorului, nu se mai înregistrează mutații la nivelul categoriilor gramaticale de persoană, număr, timp, diateză la verb ori substituiri ale pronumelor personale cu cele nepersonale, discursul menținându-și caracterul personal. Cităm pentru ilustrarea celor afirmate alte trei exemple:

(58) "pesemne tu ai să mă înveți pe mine ce-i plugăria!? **Că** doar nu samăn eu grâu de ieri, de alaltăieri, să nu fi avut a face cu secerători!..." (I. Creangă, *Amintiri*, 69)

(59) "- Dar nu mai tăceți, măi? **Că** ia acuș trec cu picioarele prin păreți și ies afară cu acoperământul în cap [...]" (I. Creangă, *Amintiri*, 116)

(60) "- Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frnza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea." (M. Eminescu, *Poezii*, 142)

Această diferență de frecvență ca și predilecția unui conector pentru un anumit tip de discurs justificativ poate fi remarcată și în portugheza modernă. În timp ce conjuncția *porque* domină în discursul polifonic, conjuncția *que* pare să aibă întâietate în discursul justificativ monofonic. Cât privește conjuncția *pois*, aceasta are o pondere mai însemnată în discursul justificativ - fie polifonic, fie monofonic - în care argumentul urmează după un act ilocutoriu interogativ. Frecvența mai scăzută pe care o înregistrează în raport cu ceilalți doi conectori poate fi motivată de faptul că acestui semnificant îi corespund mai multe valori: *pois* este și conjuncție conclusivă ('așadar'), și interjecție (indicând asentimentul față de spusele cuiva, funcție îndeplinită în română, în general, de un adverb, mai ales de *da*).

Analiza comparativă a conectorilor pragmatici din discursul justificativ ne-a permis în plus să constatăm că ne aflăm în fața unui fapt de limbă *supraidiomatic*, cu modalități de expresie diferite, dar cu motivație și efecte asemănătoare.

SURSE

a. Română

- Ion Creangă, *Povești. Amintiri*, Editura Minerva, București, 1985 (= *Amintiri*)
Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura Eminescu, București, 1971.
Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1987 (= *Cuvânt împreună*)
Octavian Paler, *Apărarea lui Galilei*, Editura Cartea Românească, București, 1978 (= *Galilei*)
Octavian Paler, *Caminante*, Editura Eminescu, București, 1980.
Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Minerva, București, 1984.
Monumenta Linguae Dacoromanorum, Biblia 1688, Pars I, Genesis, Iași, 1988.

b. Portugheză

- Vergílio Ferreira, *Na Tua Face*, Bertrand Editora, Lisboa, 1993.
Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Bertrand Editora, Lisboa, 1996.
Luís de Sttau Monteiro, *Felizmente há Luar!*, Edições Ática, Lisboa, 1980.
Fernando Pessoa, *Poesias*, Edições Ática, Lisboa, 1961.
Eça de Queiros, *Os Maias*, Edição "Livros do Brasil", Lisboa.
Português Fundamental. Métodos e Documentos, II, tomo I, Lisboa, 1987 (= PF).

TEXT IN THE SYSTEMIC - FUNCTIONAL MODEL

MARIA VOIA

ABSTRACT. *Modelul sistemic-funcțional* descrie modul în care contextul situațional influențează structura limbii. Studiul de față prezintă un model de descriere a modului de organizare monostructurală a textelor scrise în cadrul abordării sistemic-funcționale. Se subliniază, de asemenea, că organizarea textului științific poate fi înțeleasă cel mai bine cu ajutorul analizei componentiale a trei sisteme componente ale organizării textului.

"Every discourse must be organised, like a living being, with a body of its own, as it were, so as not to be headless or footless, but to have a middle and members, composed in fitting relation to each other and to the whole"

Plato

That the form an utterance takes is shaped by the situation in which the utterance occurs is a commonplace of rhetorical theory which is true as much for scientific writing as for any other use of language. What is less clear is just how the effects of situational variables on the large and small linguistic patterns of a text can be described in a regular manner. What effects do a given writer's purposes or those of a prospective reader have on the arrangement and execution of a text? How does a communicator of scientific information organize the information contained in research findings to suit the needs of a particular audience? How do the organizational patterns which form a text reflect situational variables which surround the creation of that text? And finally, how does the choice of a scheme for organizing a text affect the sentence to sentence progression of the text through the cohesion structures and thematic patterns?

In this study, a model will be presented for describing the macrostructural organization of written texts within the systemic-functional approach. Specifically, the study suggests that the organization of expository texts can best be understood through a componential analysis of three macrostructural systems of text organization. Each of the three systems is seen as a continuum onto which texts can be mapped. The first continuum is graphic: texts can be placed along the range which extends from organizational patterns which are highly visually informative to patterns which offer little visual information. All written texts are visually informative to a certain degree; texts which are highly informative make relatively greater use of spacing, indentation, typographies, text-divisions, headings and sub-headings, and other graphic signals of textual organization. The second

continuum along which texts can be placed is the extent to which they rely on culturally established patterns of discourse organization to relatively open forms which represent unique patterns of arrangement. The third continuum places texts along the dimension of participant organization, viewing texts at one end of the continuum to be organized interactively, relying on relations of reader to writer and dialogic patterns of interaction. At the opposite end of this third continuum are texts which represent impersonal monologic organization.

All three continua represent organizing choices made at the text level: choices which govern the development of the full text. Any particular text will be seen to lie within a certain stretch of each of the three continua, allowing texts to be placed specially and to be compared with other texts in terms of the three continua. Conceivably, other dimensions of rhetorical organization at the text level could be added to this analysis, involving four or more dimensions. For the texts under consideration here, the three continua discussed seem the most important in terms of power of explanation. The approach provides a useful heuristic model for thinking about the choices a writer makes in organizing a text, as well as a classificatory system for comparative discussion of textual patterns.

The study is conceived as an extension of work within the systemic-functional tradition; specifically it is viewed as an extension of the work of M.A.K. Halliday and Ruqaiya Hasan on cohesion systems (1976). For each text, the choice of large patterns of organization is seen to reflect the influences of situational variables on the text: the writer and audience, the purpose of the text, the content of the text, the place of the text in the sphere of action in which it is embedded, and the medium of channel chosen for realization of the text. The general direction of influence is seen as top-down: from the large, informing organizational patterns of the text, to the lower-level intersentential features of individual sentences.

There would seem to be a clear need to extend the analysis of text structures beyond what is presented in Halliday and Hasan's *Cohesion in English* (1976). While *Cohesion in English* describes intersentential semantic ties in great linguistic detail, it contributes little to our understanding of how whole texts are patterned or how the choices of intersentential patterns are related to situational variables. Most examples of cohesive ties are paired sentences which demonstrate the variety of possible semantic ties and the conditions for realization and interpretation. The result is an exhaustive linguistic description, but not a rhetorical or stylistic description. By delineating the shaping influences the intersentential cohesion of the text, the work in cohesion will have greater utility in classroom situations. Halliday and Hasan call attention to the fact that a great deal of further study is needed in relating texture to situation: "the different ways in which texts of different sorts are constructed so as to form semantic wholes" (1976:24).

The corpus of texts which will serve as material for analysis in this study represents a cross-section of actually occurring written texts from linguistics, folklore, literary criticism and rhetoric. These texts serve the purpose of proposing and reporting research. The resultant definition of scientific writing is rather broadly construed, including various sorts of research based writing directed at diverse audiences for diverse purposes.

Choosing texts from four different fields makes possible a selection of texts which represent the range of variation characteristic of writing in these fields. The selection of texts from one single field would substantially reduce the variation due to subject field. Working with texts from only four areas makes it possible for the linguistic rhetorical researcher to become familiar with the history of seminal ideas, statements and attitudes within the fields as well as to get a sense of the direction of research and a feel for the existing knowledge gaps. On the other hand, having a selection of texts from one field which are closely related allows interpretation of other texts as well, and the researcher is able to achieve an overview of an unfamiliar field.

The method of choosing texts is based on expert sampling. The attempt to get a representative cross-section of texts from the four fields relies on the informed judgement of those scientists who write, read and use texts in the field of linguistics, literary criticism, folklore and rhetoric. David Crystal (1972) and Larry Selinker (1979) have both pointed out the need for linguistic researchers to identify appropriate informants in an effort to make good use of the expertise of people involved in the field. Crystal writes that "The possibility of an inadequate sample has got to be eliminated, and this inevitably involves obtaining some kind of qualitative reaction from a native speaker of the language being studied (in this case, a scientist)" (105). All of the sample texts in our study are available in Europe, and a large percentage originated in the area. The study is organized around a formal treatment of text patterns as evidenced by the cross-section of texts; the texts are approached one at a time and treated as exemplary. No attempt is made to generalize from a large sample of texts within an inferential model, though generalizations will be drawn based on several examples of a given text type. This (discrete) text approach is consonant with the view expressed by J.R. Firth that "the study of one person at a time seems to me amply justified as a scientific method, and the collaboration of informants of suitable personality is fundamental in certain types of research" (1950:187). Not one person at a time but four sorts of texts at a time is the mode of operation in this study. For each text, the relevant variables in the context of situation are described and the texts treated as a particular instance of an organizational type. Such an approach attempts to preserve the situational integrity of each instance of language activity.

The balance of this chapter is intended to explain the systemic-functional approach to language study in greater detail to provide a general theoretical background for the study. The components of situational analysis are first explained, and then aspects of the text which correlate with the situational components are described. Finally the intersentential patterns which are influenced by a text's large organizational pattern are delineated. In Chapter II, III, IV the study will narrow down to the analysis of research articles in the four fields mentioned and to their respective abstracts.

Chapter V draws together generalizations from the study and suggests implications for translating their respective abstract. Throughout the study, the emphasis is how texts achieve coherence within given contexts of situation through the exploitation of the organizational possibilities which the language provides on both the macro (full text patterns of arrangement) and micro (sentence-to-sentence) levels.

Language and Context

The systemic-functional tradition in linguistic analysis is well suited to an approach which seeks to describe how the situational context influences the structures of language in use. Systemic-functional analysis, the school of linguistics most closely associated with M.A.K. Halliday, recognises that it is not sufficient merely to call attention to the fact that the situation shapes the text without describing the interaction within a framework which ties situation to rhetorical choice to grammatical realization:

"The particular form taken by the grammatical system of language is closely related to the social and personal needs that language is required to serve. But in order to bring this out it is necessary to look at both the system of language and its theoretical basis for generalisations about how language is used"

(Halliday, 1970:142).

The essential, initial assumption of the systemic-functional approach, reflected in the name of the approach itself, is that it is impossible to understand linguistic system without at the same time understanding the functions which language serves. Language is always embedded in contexts of use, and the forms which have evolved reflect the particular uses to which language has been put.

Such an orientation toward language in context issued naturally from Bronislaw Malinowski's work in anthropological linguistics, work which stressed the necessity of understanding the cultural and situational functions of language in order to understand the expression of meaning in linguistic form. Malinowski observed in his attempts to understand the language of the Trobriand islanders that certain linguistic expressions were consistently associated with certain activities: work songs, chants, and other situationally integrated uses of language. In order to understand, interpret, or translate these and other utterances, the ethnolinguist, according to Malinowski, would have to understand how a particular language form functions in human interaction:

"In its primitive uses, language functions as a link in concerted human activity, as a piece of human behavior. It is a mode of action and not an instrument of reflection" (1923 : 312).

Throughout its subsequent development, systemic-functional linguistics has preserved this view of language as a form of activity embedded in real-world context.

Firth (1950, reprinted 1957:182), developed Malinowski's notion of "context of situation" by setting out in greater detail the situational categories which are relevant to linguistic analysis. Firth would include the persons and the personalities of the participants in the language exchange, their verbal and non- verbal actions, the relevant objects, and the effects of the verbal action. His approach stresses the observable situational correlates of language use, tying form to function. In its strong behavioral claim, the theory suggests that language activity can be understood as a mode of behavior without appeal to inner mental processes. A weaker claim would assert that language forms are ultimately derived from context,

that is in its original formulation language reflects use, though particular uses in subsequent development can then be passed on linguistically in a second order relationship. Linguistic context itself can then be seen as contributing to the development of additional uses of language (see Leech, 1974: 71 ff; Myres, 1990:10 ff; van Dijk eds., 1985, vol. 3:120 ff and van Dijk 1977:43). The weaker claim is that which generally supports current theory. The focus of analysis is still on observable features: on the linguistic surface structure of the text and the relevant situational variables.

Firth's approach should be understood as extending the province of linguistic analysis in ways which some linguists might feel would better be left to other disciplines, whether rhetoric, stylistics or sociology. Meaning is central to systemic-functional analysis, and meaning emerges from contexts of use, as people interact socially. The centrality of meaning in systemic-functional analysis stands in high contrasts to either a structural or transformational approach to language. The former ideally attempts to gain an empirical perspective on language, through observation of occurring forms. The structural linguist observes the forms which a language evidences and then arranges the observed forms by purely formal criteria-inflections, word order, class relations and the like, with the intention of deriving a descriptively adequate, orderly account of the structures of a given language. A transformational account similarly ignores questions of meaning in social contexts, preferring to work toward statements about an ideal speaker or hearer's performance, with the intent of formulating the underlying, abstract rules which a language community shares and which allow language users to produce and comprehend grammatical utterances.

Both approaches are formal as opposed to functional accounts of language. Neither approach has much to say about how an individual gains and exercises control over the communicative functions of language, about the adjustments which an individual makes in his speech to conform to a given situational configuration, and about the elements in a situation which help an individual understand and respond appropriately to others' utterances. All of this is not to slight the contributions that structural and transformational accounts have made to our understanding of language. Rather, different approaches shed light on different aspects of language and it is up to the analyst to decide what sort of approach is most suitable for the purposes of the particular investigation. For the purpose of this study, it is most important that the approach link situation to text, and that the approach offer useful generalizations about this linking as far as translation is concerned. The systemic-functional model satisfies both criteria.

Register Analysis

The approach to language analysis which has most consistently and most frilly developed the study of language in context is systemic-functional, especially through the development of register analysis. The concept of register recognises that one type of variation in language arises from the association of particular grammatical or lexical features with certain situations of language use. The term

register is attributed to T.B.W. Reid, who tied language variation in an individual to external conditions:

«For the linguistic behavior of an individual is by no means uniform; placed in what appear to be linguistically identical conditions; he will on different occasions speak (or write) differently according to what may roughly be described as different social situations: he will use a number of distinct "registers"» (1956:32).

This definition of register grows out of the realization that linguistic variation can be described along several dimensions. Philologists had long described diachronic change, or variation over time. What the British linguists who developed the notion of register were interested in doing was describing variation in an individual's language according to social context. An important refinement of the notion of register analysis was contributed by Halliday, Angus McIntosh and Peter Stevens in *The Users and Uses of Language*, a chapter in *The Linguistic Sciences and Language Teaching* (1964). Here the authors suggest a classification of situation types along three dimensions: field of discourse, style of discourse, and mode of discourse. With a change in subsequent terminology from style to tenor of discourse (a helpful change, considering the excess semantic baggage which the word Style carries), the three part classification has held up as a scheme of analysis adopted by numerous researchers over the years¹.

The first dimension of register variation, field of discourse, indicates a sphere of activity in which the language event is embedded.

In situations where language constitutes the dominant activity - during a lecture for example - the subject matter would suggest the field of discourse: folklore, for instance, where similar situations would entail similar words, grammatical constructions, and clause sequences. It is useful to envisage language activity along a continuum: at one end, language activity is dominated and almost totally independent of the immediate situation, as in reading a grammar textbook. The activity could be performed (almost) anywhere. At the other extreme would be those situations where language plays a much reduced role or is totally internalized: while conducting a laboratory analysis, for example. Language might play a role in the internal carrying-out of the activity, but external, voiced language would play an insignificant part².

It is important to stress that the idea of field encompasses much more than simple subject matter or idea content. Rather, it indicates the total sphere of activity of which the text is part. Within this sphere will accomplish some function, whether it is to inform the public of their obligations, to appeal to an authority for a permit, to assess the impacts of a proposed project, or to propose a research venture for which funding is sought. The field of discourse thus encompasses both the content of the text and the reasons for the text's existence.

¹ A useful history of the development of terms and methods of analysis in register analysis is provided by J. Ellis and Jean N. Ure, 1968; critiques of the approach are contained in Leech, 1974:71-81, and Sampson, 1980: 212-235.

² The relation of inner speech to voiced language is an interesting topic, but one which is beyond the bounds of this study, See Lev Vygostky, 1934, reprinted 1962; see also James Britton, 1970.

When researchers have investigated text variation by field, the narrower definition of text as defined by subject matter has typically been adopted.

Without regard for the function of the texts studied, researchers have looked at lexical, syntactic, and intersentential features of English. Some lexical studies have been solely concerned with scientific prose (Biddulph, 1963, Inman, 1968), while other work has contrasted the frequencies of lexical items in prose from various fields (George, 1963; Frances and Kucera, 1967; Johansson, 1978 Meyer 1979), syntactic variation by fields has also been explored, especially in scientific English (Barber, 1962; Huddleston et al., 1968; Cheong, 1978, etc.). A few researchers have extended their analysis to intersentential features, as well as lexical and syntactic (Huddleston et al., 1968; Gopnik, 1972). Much of the research in register analysis by field has been motivated by an interest in designing courses of study in specialized English, especially for non-native speakers of English, and the frequency counts have helped materials designers and curriculum planners make decisions about sequencing and coverage of information. The studies from a given field are significantly at variance in terms of linguistic features with texts from another field can support hypothesis formation in order to account for the difference.

In terms of helping students to learn to produce or comprehend discourse, however, such research has limited value. As H.G. Widdowson points out, stylostatistical research which analyses discourse as frequency counts of various constituent linguistic elements has both theoretical and pedagogical weaknesses. In the absence of some idea of a norm, such methods cannot distinguish significant from non-significant variation. Just how different two texts must be in order to be considered different registers is left an open question (or answered by definition in the design of the study). Additionally, the atomistic results tell the teacher little how lexical or syntactic options are realized in actual discourse (Widdowson, 1979:94). For instance, knowing that passive constructions occur frequently in scientific discourse tells us nothing about how they are used in actual linguistic contexts, nor why a writer might choose to use the constructions. Though such studies typically begin with stretches of real discourse, the analysis reduces connected discourse to statements of frequency counts which are difficult to relate to whole texts functioning as communicative acts.

Registral variation by field has received much attention, perhaps because texts differ so obviously in terms of lexical features from field to field. Not all the studies have been based on large scale, computer-assisted frequency analysis: Leech (1966), for example, explores the language of advertising in ways which demonstrate rhetorical awareness and a respect for the whole text in situation. His work tends to be an exception rather than the rule, however, and register analysis as a whole has been criticised for failing to discover some greater purpose than simply counting frequencies in groups of texts.

In concentrating variation by subject matter or discipline, researchers have neglected the importance of purpose and participants in the shaping of discourse. Cutting across various subject matter fields are patterns of language use which derive not from what is being talked about, but why and to whom. Widdowson sees an underlying structure of activity (the scientific method) informing scientific

discourse from various fields and cutting across not just English discourse, but universally across all languages which communicate scientific information:

«the main point is that there seems to be a universal underlying structure to different areas of scientific discourse which is neutral in respect of the different languages which are used to realize it, and that this underlying structure seems to be Trade overt through non-verbal modes of communicating. From this point of view "scientific" English relating to a particular discipline is not described as a "register" or "variety " of English formally as a type of text distinguishable from other "registers " or "varieties" in terms of its formal linguistic properties, but as the realization of a type of discourse which is defined in functional terms and distinguishable from other uses of language in general in terms of what concepts and procedures are communicated.» (1874:32)

The second dimension of variation in register, tenor of discourse, recognises that communication takes place between people and that the linguistic forms chosen will reflect the role structures formed by the clusters of socially meaningful participant relations. One order of socially significant relations, to be termed social roles, consists of relatively permanent, non-interchangeable roles which the participants bring to the discourse. These roles are determined by such factors as social class, age, working relations, or family relations. The roles recognise culturally established social fights and obligations and are reflected in linguistic constructions which signal politeness, formality, respect, dislike, intimacy, and so on. A second order of relations of tenor, to be termed speech roles, refer to those roles created by or realized in the linguistic interaction - they are formed as a by-product of the linguistic interchange. These roles are frequently interchangeable and include such roles as speaker/hearer; initiator/respondent; questioner/informer, and so on (Halliday et al. 1964, reprinted 1984; Hasan, 1978; see also Gregory, 1976; Gregory and Carroll, 1978; van Dijk 1978 and van Dijk (ed.), 1994). A third category within the system of tenor, singularity, recognizes that some aspects of a text are likely to reflect the individual, personal, or occasional style, that a speaker or writer brings to any text (Crystal and Davy, 1969). Though the emphasis of the systemic-functional approach is on the shaping influences of context on language, it is wise to remember that individual styles always shape text to some extent. Firth cautions that "while a great deal of linguistic research must abstract the impersonal from the personal by regarding it as typological, the researcher must be fully aware of the nature and degree of abstractions he is making. The personal features, too, are well worth study and furnish suitable subjects for stylistics" (1957 : 188).

A good deal of work in literary stylistics has, of course, focused on those personal features of a writer's prose which distinguish it from the work of other authors. Several studies in this tradition compare patterns of intersentential connection in individual writers (Mili, 1967; Ross, 1970; Gutwinski, 1975). All of these writers do more than simply classify the patterns of connection: the analysis is extended through discussions of why the authors might choose to do what they do and what effects might be on readers.

Three sorts of roles are thus suggested by tenor of discourse: the social roles the participants bring to the language event, the speech roles the event itself occasions, and their own particular styles which might remain similar from situation to situation. Taken together, field of discourse, which includes the purpose, and tenor of discourse, which includes participant relations, embrace those two aspects of the rhetorical situation which have traditionally been recognized as essential in understanding language as communication. Though modern rhetoricians and composition theorists such as James L. Kinneavy and James Britton have suggested that audience and purpose have a significant effect on a writer's textual choices, little empirical research has attempted to detail the effects of these contextual variables on text structure. An exception is the work of M. Crowhurst and G. Pichè, *Audience and Mode of Discourse Effects on Syntactic Complexity in Writing at Two Grade Levels* (1989), which demonstrated significant effects of audience (teacher or friend) and mode (narration, description, or argument) on certain T-unit measures. This study and others (Rubin and Pichè, 1989; Kroll, 1994) are primarily directed at ascertaining developmental patterns of adaptation to audience as a function of age.

The third dimension of register classification, mode of discourse, refers to the medium or channel of the language activity, the symbolic form taken by the interaction. Distinctions drawn under mode of discourse would include spoken versus written language, as well as subvarieties such as written to be read aloud or written to be spoken as if extemporaneous (Gregory and Carroll, 1978). Distinctions as to particular rhetorical genre would also be drawn under the classification of mode of discourse. Thus a laboratory report, for example, represents a specific semiotic function that has social value within the culture, to paraphrase Halliday (1988:202). With this particular semiotic function would be associated expectations for the representations of the experience of experimental investigations (reflecting field of discourse) as well as expectations about participant involvement and representation in the text (reflecting tenor). The effects on the text of choice within mode of discourse will be demonstrated in detail in the discussion of sample texts.

REFERENCES

1. Barber, C.L., 1991, *Some measurable characteristics of modern scientific prose*, in *Contributions to English Syntax and Philology*, pp.21-34; Stockholm: Almqvist Wicksell.
2. Biddulf, G.M.R., 1963, *The scientific register*, Diss. Edinburgh.
3. Britton, James, 1970, *Language and learning*; Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
4. Cheong, L.K., 1988, *Syntax of scientific English*, Singapore: Singapore University Press.
5. Crystal, David, 1982, *Objective and subjective in stylistic analysis*, in *Current trends in stylistics*, pp. 103-113. Ed. Braj. B. Kachru and Herbert F.W. Stahike, Champaign; Illinois: Linguistic Research Inc.
6. Crystal, David and Davy, Derek, 1969, *Investigating English Style*, Bloomington; Indiana: Indiana University Press.

7. Crowhurst, Marion and Pichè, Gene, L., 1989, *Audience and mode of discourse effects on syntactic complexity in writing at two grade levels: Research in the teaching of English*; 13: 101-109
8. Firth, G.R., 1950, *Personality and language in society*, in *Papers in linguistics*, 1934:51. London: Oxford University Press.
9. Francis, W.N. and Kucera, Henry, 1967, *Computational analysis of present-day American English*. Providence: Brown University Press.
10. Gopnik, Mirna, 1972, *Linguistic structures in scientific texts*, The Hague, Mouton.
11. Gregory, Michael, 1967, *Aspects of variety differentiation*, *Journal of Linguistics*, 3 : 177-198.
12. Gregory, Michael and Carroll, Susanne, 1988, *Language and situation: language varieties and their social context*. London, Routledge & Kegan Paul.
13. Gutwiski, Waldemar, 1996, *Cohesion in literary texts*. The Hague: Mouton.
14. Halliday, M.A.K., 1970, *Language structure and language function*, in *New horizons in linguistics*, pp. 140-165, Ed. John Lyons; Harmondsworth: Penguin Books LTD.
15. Halliday, M.A.K, 1988, *Language as a social semiotic: the social interpretation of language and meaning*; Baltimore University Park Press.
16. Halliday, M.A.K., McIntosh, Angus, Stevens, Peter, 1964, *The users and uses of language*, in *The linguistic sciences and language teaching*, pp. 75-110; Bloomington: Indiana University Press; London: Longmans, Green and Co. Ltd.
17. Halliday, M.A.K., 1988, *Text in the systemic-functional model*, in *Current trends in text linguistics*, pp. 228-246. Ed. Wolfgang Dressler. Berlin: Walter de Gruiter.
18. Huddleston, R.D., Hudson, R.A., Winter, E.O. and Henrichi A., 1968, *Sentence and clause in scientific English*, London: University College, Department of general linguistics.
19. Inman, M., 1988, *A lexical analysis of scientific and technical prose*, in *English for special purposes: science and technology*, pp. 242-256. Eds. M. Todd-Tromble, L. Tflmble and K. Drobnic; Oregon State University: English Language Institute.
20. Kroll, Barry M., 1994, *Cognitive egocentrism and the problem of audience awareness in written discourse*. *Research in the teaching of English*, 12 : 269-281.
21. Leech, Geoffrey N., 1966, *English in advertising: a linguistic study of advertising in Great Britain*, London: Longmans, Green and Co.
22. Leech, Geoffrey N., 1994, *Semantics*; Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
23. Malinowski, Bronislav, 1923, *The problem of meaning in primitive languages. Appendix to The meaning of meaning*, Harcourt Brace Iovanovich.
24. Mili, Louis T., 1967, *Connectives in Swift's prose style*, in *Linguistics and literary style*, pp. 122-136, Ed. Donald C. Freeman; New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.
25. Ross, Donald, Jr., 1970, *Composition as a stylistic feature*, *Style*, 4 : 1-8.
26. Rubin Donald, L. and Pichè, Gene, L., 1989, *Development in syntactic and strategic aspects of audience adaptation skills in written persuasive communication*, *Research in the teaching of English*, 13 : 293-316.
27. Sampson, Geoffrey, 1990, *Schools of linguistics*, Stanford: University Press.
28. Widdowson, H.,G., 1974, *An approach to the teaching of scientific English discourse*, *REIC, Journal*, 5 : 27-40.
29. Widdowson, H.,G., 1989, *Explorations in applied Linguistics*, Oxford: Oxford University Press.
30. Winterwood, W. Ross, 1990, *The grammar of coherence*, *College English*, 31 : 828-835.

LIMBA ROMÂNĂ VORBITĂ. OBSERVAȚII ASUPRA TRANZITIVITĂȚII

ADRIAN CHIRCU

RESUMÉ. *Le roumain parlé. Quelques observations sur la transitivité.* L'auteur se propose de présenter un nouveau phénomène du roumain parlé. Il s'agit de l'emploi bitransitif du verbe *a face* et du remplacement du complément d'objet direct, marqué [- humain] par un complément d'objet marqué [+ humain] à quelques verbes transitifs (monotransitifs).

În cele ce urmează vom face câteva observații asupra tranzitivității unor verbe aparținând limbii vorbite (limbaj familiar și argotic).

Știm cu toții că întrebuițarea limbajului familiar este generală, acesta fiind singurul stil stăpinit de toți vorbitorii și însușit treptat încă din primii ani de viață și, în același timp, unicul stil în care e posibilă și se realizează dezvoltarea spontană, neintenționată a limbii¹. De aceea, limbajul familiar și sintaxa acestuia, adesea ignorate de studiile de gramatică, merită o mai mare atenție.

În analiza noastră vom ține seama de definiția dată tranzitivității de marea majoritate a gramaticilor limbii române, prin aceasta înțelegându-se, fie capacitatea unor verbe de a realiza în mod obișnuit relația cu un complement sau cu o completivă directă², adică verbele care pot governa frecvent părți de vorbire (sau propoziții cu aceste funcții)³, fie realizarea deplină a mesajului verbal prin relația sintactică dintre verb și un complement direct⁴.

O primă observație are în vedere problema dublei tranzitivități a verbului **a face**, propunând, astfel, introducerea acestuia în clasa verbelor dublu tranzitive (bitranzitive), cele care, datorită conținutului lor semantic, au nevoie de două limite: un complement al obiectului acțiunii (termenul poartă trăsătura semantică-uman) și un complement al destinatarului (beneficiarul) acțiunii (termenul lexical poartă trăsătura semantică+uman)⁵, alături de **a întreba**, **a ruga**, **a sfătui**, **a anunța**, acestea aparținând limbajului general; **a învăța**, **a întreba**, **a asculta**, **a trece**, verbe aparținând limbajului școlăresc⁶. Prin urmare aceste verbe pot avea două

¹ Ghiță, I., *Sinteze și exerciții lexicale, lingvistice și stilistice*, Editura didactică și pedagogică R.A, București, 1995, p.137.

² Constantinescu-Dobridor, Gh., *Morfologia limbii române*, Editura Științifică, București, 1974, p.168.

³ *Ibidem*, p.169.

⁴ Irimia, D., *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași, 1997, p.175.

⁵ *Ibidem*, p.176.

⁶ Drașoveanu, D.D., *Limba română contemporană. Sintaxa*. Curs ținut la Facultatea de Litere, 1994.

complemente directe : un complement direct al persoanei și un complement direct al lucrului⁷.

Verbele dublu tranzitive se pot verifica cu ajutorul acestei formule⁸:

pe cineva+verb+ceva
L-am trecut pe elev clasa.

Verbul care face subiectul acestor observații se încadrează și el în această formulă:

L-am făcut o partidă de tenis.
L-am făcut o carte în parc.
Pe Gigel l-am făcut o bere la restaurantul Someșul.

Nu sîntem de acord cu cei care presupun aici o eventuală elipsă a unei prepoziții **cu** sau interpretează din punct de vedere semantic și nu din punct de vedere sintactic aceste construcții:

L-am făcut cu o bere. sau
l-am făcut cînstă cu o bere.

Dacă în această construcție poate fi reperată și presupusă, așadar, o eventuală elipsă înțeleasă fie ca omiterea dintr-o frază (am spune noi sau propoziție) a unor elemente pe care vorbitorul le are în minte în momentul cînd rostește fraza (propoziția), dar nu le exprimă, pentru a scurta vorbirea, a evita repetițiile sau a obține anumite nuanțe afective⁹, fie înțeleasă ca rezultat al suprimării sau absenței¹⁰, atunci nu putem considera drept potrivite următoarele argumente aduse de unii cercetători în favoarea elipsei:

a) omiterea unor elemente exprimate de vorbitor într-o frază (într-o propoziție) anterioară, fără subînțelegerea acestor elemente comunicarea nu poate fi înțeleasă (în cazul nostru comunicarea este într-un tot înțeleasă)

b) în cazul verbului care face obiectul acestui articol nu este vorba de răspunsuri la întrebări parțiale sau totale (atunci cînd se exprimă numai cuvîntul sau cuvintele care-l interesează pe cel care a întreat, lăsîndu-se la o parte celelalte elemente din întrebare)

⁷ Pană-Dindelegan, G., în *Teorie și analiză gramaticală*, Editura Coresi, București, 1992, p.124 nu este de acord cu acest fapt, arătînd o non-identitate a acestor realizări, "cele două obiecte reprezintă poziții sintactice distincte. În aceeași condiții ale cocurenței numai unul dintre determinanți, cel personal, prezintă datele formale (relaționale) ale calității de complement direct".

⁸ Drașoveanu, D.D., *lucr. cit.*

⁹ Stati, S., Elipsa, în *Limba română*, 1955, nr.3, p.68-74.

¹⁰ Drașoveanu, D.D., *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997, p.227.

c) nu este cazul suspensiei care arată o întrerupere voită a comunicării, vorbitorul ezitînd sau temîndu-se să termine fraza¹¹

d) interpretarea sintactică nu se poate face fără a recurge la elipsă
Dacă am avea o elipsă și sînt destui cercetători care ar afirma acest lucru, atunci am accepta un eventual EPS. De exemplu:

Hai să te fac o bere. = Hai să te fac cu o bere.

Din exemplul următor ne vom da seama că nu poate fi acceptată această variantă:

-Unde mergi?

-Merg să-l fac un tenis pe Georgel.

dar nu și:

Merg să-l fac cu un tenis pe Georgel.

Dacă am accepta această soluție valabilă, atunci ar însemna:

Merg să-i dau (cumpăr) un tenis. la fel ca în:
Mihai s-a făcut (s-a ales) cu un tenis.

Există cîteva contexte distribuționale pentru această valoare dublu tranzitivă a verbului **a face**:

a) apare în construcții independente:

L-am făcut un meci de tenis pe Mircea.

b) are ca regent un verb care exprimă o dorință, o rugămintă:

Aș putea să te fac un suc.

c) are ca regent un verb de modalitate sau o expresie verbală cu această valoare:

Pot să te fac un tenis?

Vreau să te fac o carte.

E posibil să te fac acum o Coca-Cola.

d) poate avea drept regente verbe "movendi" sau interjecții:

Am fost să-l fac o bere pe X.

Vino să te fac un munte.

Hai să te fac o carte.

Mergeam să-l fac o prăjitură.

¹¹Stati, S., *art.cit.*, p.74.

e) după acest verb urmează, în majoritatea cazurilor, un complement circumstanțial de scop sau de cauză:

Vino să te fac un munte pentru a ne recrea.
Hai să te fac o bere pentru ca să nu mai fii trist.
Hai să te fac o bere, deoarece vreau să mă revanșez.

f) dacă intervine ideea de necesitate, atunci se schimbă sensul inițial al construcției:

Vino să te fac un tenis.
Vino să te fac (să joci) un tenis.

conform cu:

Vino să te fac să bei apă (să te oblig).
L-am făcut să bea apă.

g) complementul direct al lucrului are un sens general(nedeterminat cantitativ):

Vino să te fac o Coca-Cola! (una sau mai multe)

h) complementul direct al lucrului nu apare decît rar la plural (acest fapt fiind o particularitate a acestei construcții):

Vino să te fac un munte!, dar nu și
*Vino să te fac niște munți.

i) proba cu pasivizarea unui complement direct (cel al persoanei) se verifică și ea¹²:

Pe Ion l-am făcut o carte.
Ion a fost făcut o carte la Cazino.

j) ca și în cazul celorlalte verbe dublu tranzitive, cele două complemente nu pot intra în relație de coordonare¹³:

*L-am învățat pe elev și lecția.
*L-am făcut pe X și meci de tenis.

k) complementul direct marcat - uman nu poate fi dublat:

*O bere te-am făcut-o la restaurant.
*O lecție te-am ascultat-o la școală.

¹²Drașoveanu, D.D., *Limba română contemporană. Sintaxa*. Curs ținut la Facultatea de Litere, 1994.

¹³pentru detalii vezi Pană-Dindelegan, G., *lucr.cit.*, p. 124.

O a doua observație pe care ne-am propus să o facem în articolul de față pornește de la faptul că multe verbe tranzitive (monotranzitive) ce se construiesc în limba literară, în general, cu un complement direct al lucrului, în limbajul familiar și în cel argotic se construiesc cu un complement direct al persoanei (de cele mai multe ori DEX-ul nu menționează acest lucru). De exemplu:

a săpa	Grădinarul sapă grădina în fiecare zi, dar Soția spionului e cea care l-a săpat.
a rezolva	Am rezolvat problema împreună. Te rezolv cât pot de repede.

Întocmai se comportă și verbele: **a agăța, a altoi, a aranja, a lucra, a pescui** etc.

Observațiile noastre au vizat un limbaj adesea respins de limba literară, dar care, în schimb, este deschis inovațiilor de ordin semantic, sintactic și fonetic.

BIBLIOGRAFIE

1. Asan, F., *Raportul dintre diateze și tranzitivitate*, în *Limba română*, 1960, nr. 3, p. 341-348.
2. Constantinescu-Dobridor, Gh., *Morfologia limbii române*, Editura Științifică, București, 1974.
3. Croitoru-Bobârniche, N., *Dicționar de argou al limbii române*, Editura Arnina, Slobozia, 1996.
4. *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
5. Drașoveanu, D.D., *Limba română contemporană. Sintaxa*. Curs ținut la Facultatea de Litere, Cluj-Napoca, 1994.
6. Drașoveanu, D.D., *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997.
7. Ghiță, I., *Sinteze și exerciții lexicale, lingvistice și stilistice*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 1995.
8. *** *Gramatica limbii române*, vol. I-II, Editura Academiei, București, 1963.
9. Irimia, D., *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași, 1997.
10. Pană-Dindelegan, G., *Teorie și analiză gramaticală*, Editura Coresi, București, 1992.
11. Pană-Dindelegan, G., *Tranzitivitate și diateză*, în *SCL*, nr.1, 1967.
12. Stati, S., *Elipsa*, în *Limba română*, nr.3, 1955.

CAR / PUES QUE / CĂCI - O ABORDARE LOGICĂ ȘI SINTACTICĂ

NORA NEAMȚU

RESUMÉ. *Par / pues que / căci. Une interprétation logique et syntaxique.* L'auteur du présent article se propose de réanalyser le statut fonctionnel - syntaxique de la conjonction **car** en français, en se rapportant, aussi, à deux de ses équivalents; il s'agit du roumain **căci** et de l'espagnol **pues - pues que**. Toute cette démarche a comme but la thèse conformément à laquelle ces trois conjonctions ont, sans doute, une valeur subordonnante.

Q. Obiectul prezentului articol îl constituie reexaminarea încadrării funcțional-sintactice a conjuncției *car* din franceză, cu echivalentele *pues-pues que* în spaniolă și *căci* în română. Întregul demers analitic, bazat pe argumente logice și sintactice, are drept scop dovedirea afirmației că aceste segmente, *car*, *pues-pues que*, *căci*, sînt indiscutabile conjuncții subordonatoare.

Parcurgînd diverse gramatici, tratate și dicționare, opiniile cu privire la apartenența acestor conjuncții la clasa celor subordonatoare sau coordonatoare sînt diferite, deși fondul sintactic al celor trei limbi aici în discuție este în esență același.

Interpretarea lui *căci* și implicit a cauzalei introduse ca situate în domeniul subordonării sau coordonării se realizează mai mult dintr-o perspectivă semantică, destul de neunitară și dezordonată, decît dintr-una gramaticală, sintactico-relațională propriu-zisă.

1. În acest sens *Dicționarul Român-Spaniol*¹ traduce pe *căci* prin *pues, pues que, puesto que, porque, por causa (razon) de que*. Considerăm *pues-pues que* ca fiind veritabilul *căci*, celelalte putînd fi traduse prin alte conjuncții și locuțiuni conjuncționale. Gramaticile tradiționale spaniole făceau distincția *pues-pues que* "conjuncție cauzală coordonatoare" / "conjuncție cauzală subordonatoare". Samuel Gili Gaya² consideră că această diviziune nu mai este necesară, nemaieștînd un motiv pentru a menține separate cele două tipuri de propoziții introduse prin *pues-pues que*. Explicația oferită de Gili Gaya este reluată și de César Hernandez Alonso³. Gramatica latină avea conjuncții specializate pentru cele două tipuri de propoziții cauzale; astfel, subordonata cauzală se introducea prin *quod, quia, quoniam, quare*, iar cauzală coordonată prin *nam, enim, etenim*. Imitînd gramatica

¹A. Calciu, C. Duhăneanu, D. Munteanu, *Dicționar Român-Spaniol*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

²Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Ed. Bibliograf S. A., Barcelona, 1961.

³Cesar Hernandez Alonso, *Gramatica funcional del español*, Ed. Gredos, Madrid, 1992.

latină, gramaticile spaniole fac distincția "cauzală coordonată"/"cauzală subordonată", dar motivele și argumentele acestei distincții sînt relativ obscure, pentru că, spune Gili Gaya⁴, "adaptează în mod artificial limbii spaniole diferențele latine dintre cele două grupuri de conjuncții".

Pe de altă parte, Academia Regală Spaniolă (R.A.E.) menționează pe *pues-pues que* printre conjuncțiile ce introduc o coordonată cauzală, alături de *porque, que, puesto/supuesto que*, subordonata cauzală fiind introdusă prin *porque, de que, ya que, como, como que*. Ca criteriu de întrebuintare, R.A.E. opune cauza logică sau rațiunea, ca fundamente ale cunoașterii, cauzei reale sau motivului în calitate de cauze ale existenței, opoziție ce privește coordonarea, respectiv subordonarea. Or, această diviziune este de fapt o "calchiere a gramaticii latine"⁵ (C.H.Alonso). De asemenea, unicitatea conjuncțiilor latine în ceea ce privește o cauzală, fie subordonată, fie coordonată, este contrazisă în limba spaniolă de dubla apartenență a lui *porque* la ambele tipuri de relație.

În decursul istoriei, spune Gili Gaya⁶, pe măsură ce dispăreau anumite conjuncții cauzale latine, conjuncțiile care s-au păstrat au ajuns să confunde cele două utilizări, nemaifăcîndu-se distincția "conjuncție subordonatoare" / "conjuncție coordonatoare", sau, altfel spus, "cauză logică" / "cauză reală". Spaniola actuală folosește de o manieră nediferențiată cele două tipuri de conjuncții. De asemenea, în mod normal, atît conjuncțiile subordonatoare, cît și cele coordonatoare cer verb la indicativ în propoziția introdusă. O conjuncție cauzală considerată coordonatoare poate cere și un verb la subjonctiv, ca și una subordonatoare (*Es seguro que no han venido, pues los hubiesemos visto en la estacion*). Posibilitatea folosirii subjonctivului apropie și mai mult cele două tipuri de conjuncții. Adăugînd la aceasta dubla apartenență a lui *porque*, Gili Gaya grupează cauzalele în clasa subordonatelor, indiferent de conjuncția sau locuțiunea conjuncțională ce le introduce⁷.

C.H. Alonso⁸ distinge în schimb două clase de subordonate cauzale: propoziții ce se introduc și funcționează ca nuclee ale sintagmelor circumstanțiale, și propoziții ce se introduc ca termeni adiacenți acestor sintagme. *Pues-pues que* aparține primei diviziuni.

Pe de altă parte, R.A.E., în *Esbozo para una nueva gramatica de la lengua espanola*, introduce toate cauzalele în clasa subordonatelor circumstanțiale, explicînd pe larg motivele acestei perspective de dată recentă.

Vom adopta deci un *pues-pues que* subordonator cauzal, alăturîndu-ne poziției adoptate de ultimele gramatici spaniole, în special de cea a R.A.E., un fel de *Gramatică* a Academiei, pentru limba română.

2. Gramatica franceză în schimb pare a fi mai fermă în a clasifica conjuncțiile cauzale în subordonatoare și coordonatoare, existînd însă deja voci ce se opun acestei diferențieri.

⁴*Op. cit.*, pag. 296, cap. XXI, *La subordinacion sustantiva*.

⁵*Op. cit.*, pag. 98, cap. V, *Nexus subordinados* (II).

⁶*Ibidem*, pag. 296.

⁷*Ibidem*, pag. 297.

⁸*Ibidem*, pag. 99.

În *Le bon usage*⁹, *car* apare printre cele șase conjuncții coordonatoare. *Car* și *or* unesc numai fraze sau subfraze, nu și elemente aparținând aceleiași propoziții. Spre deosebire de alte conjuncții coordonatoare, *car* nu se repetă niciodată. Aparține limbii scrise și limbii orale îngrijite, ca și în limba română. Etimologic, *car* provine din conjuncția latină *quare*, conjuncție cauzală subordonatoare. Echivalentul său, *parce que*, exprimă cauza reală și introduce o subordonată cauzală, în timp ce *car* exprimă o justificare. *Le Bon Usage* oferă 5 argumente în favoarea unui *car* coordonator¹⁰:

- (1) *Car* se folosește singur, excluzând alte conjuncții coordonatoare.
- (2) *Car* nu apare în cap de frază (există totuși excepții vezi Proust sau cazul în care *car* este urmat de *en effet*, deși considerat pleonastic).
- (3) *Car* nu poate fi pus în evidență de introducătorul *c'est.....que....*
- (4) *Car* nu introduce o frază care să răspundă la întrebarea *pourquoi*.
- (5) *Car* poate fi interogativ (*il nous a quittés - car pourquoi aurait-il hésité?*)

Nici unul dintre cele cinci argumente nu este însă nici relevant și nici pertinent pentru distincția "conjuncție coordonatoare"/"conjuncție subordonatoare".

- (1a) Utilizarea lui *car* singur, fără alte conjuncții coordonatoare, este un argument obscur și foarte general.
- (2a) Faptul că unitatea *car* nu apare în cap de frază nu spune funcțional nimic important: nici în română *căci* "cauzal" nu apare în fruntea frazei și nimeni nu-i contestă calitatea de conjuncție subordonatoare. Viceversa, există conjuncții subordonatoare care nu apar decât în fața regentei, de exemplu *cum* "cauzal": *Cum timp mai aveam, ne-am dus la film*. Finalmente, este vorba de o chestiune de topică și atât.
- (3a) Imposibilitatea lui *car* de a fi pus în evidență de introducătorul *c'est...que...* poate fi o particularitate a acestei conjuncții, dar nu una la nivelul regimului, adică să-i anuleze regimul subordonator. Această particularitate poate fi aceea de a nu i se putea cataliza valoarea cauzală prin *c'est...que...*
- (4a) Afirmația că prin *car* se introduce o propoziție care nu poate răspunde la întrebarea *pourquoi* este discutabilă. Aceasta poate fi o problemă de uzaj și clișeu lingvistic.
- (5a) Afirmația că unitatea *car* poate fi interogativă este o aberație. Nu există în nici o limbă conjuncții interogative, firește interogative directe, indiferent că sînt coordonatoare sau subordonatoare. În exemplul dat (*Il nous a quittés- car pourquoi aurait-il hésité?*), caracterul interogativ este dat de *pourquoi*, un adevărat interogativ. În plus, același lucru este valabil pentru orice altă conjuncție subordonatoare cauzală.
- (6a) În sfârșit, nu vedem cum *car* introduce o propoziție autonomă. O propoziție "introdusă" nu poate fi din punct de vedere funcțional decât subordonată.

⁹M. Grevisse, *Le bon usage*, Ed. Goose, Duculot, 1988, pag. 1564, cap. IX, *La conjonction de coordination*.

¹⁰*Ibidem*, pag. 1576.

Aceste argumente opun de fapt pe *car* lui *parce que*, conjuncție subordonatoare.

G. Le Bidois și R. Le Bidois¹¹ explică sinonimia *car-parce que* prin proveniența latină, *quare* respectiv *quoniam*, care a dus la o deplasare de sens, de la sensul conclusiv la cel explicativ. *Car* este introdus aici printre cele șapte conjuncții coordonatoare (se include și *donc*, care este de fapt adverb). Autorii consideră că această conjuncție introduce raționamentul unei aserțiuni, creînd astfel o legătură mai puțin necesară și mai puțin strînsă¹². Avem aceleași argumente ca în *Le Bon Usage*, la care se adaugă imposibilitatea folosirii absolute a lui *car* ca răspuns la întrebarea *pourquoi*, spre deosebire de *parce que*. De la *Voiture* și pînă în zilele noastre, *car* introduce rațiunea, iar *parce que* introduce cauza reală efectivă, afirmă autorii (*Leurs camarades les croient riches, parce qu'ils se lavent les mains.* - cauză-efect - *Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.* - motivul sfatului -)¹³. "*Car și parce que* nu au aceeași importanță rațională", spun Les Bidois, "*car* sprijină o aserțiune, utilitatea sa nefiind absolută", în timp ce "*parce que* este cerut în mod necesar de dezvoltarea logică a ideilor"¹⁴.

M. Arrivé, F. Gadet și M. Galmiche¹⁵ consideră *car* conjuncție coordonatoare, deși cea mai apropiată de subordonare. Diferențele dintre *car* și *parce que* rezidă în "tipurile de utilizare", în "trăsături formale" și în ambiguitatea sau lipsa de ambiguitate indusă de prezența unui segment negativ (*parce que*-ambiguitate, *car*-un singur sens). *Car* poate apărea în cap de frază dacă este urmat de un adverb (*car enfin...*) și poate uni constituenți de frază (*solitaire car abandonné*)¹⁶. Considerăm această sintagmă ca fiind eliptică: *il était solitaire, car il était abandonné*. În acest caz avem o contradicție, căci se afirmă că această conjuncție nu permite elipsa verbului, or, una din proprietățile coordonării, spun autorii, este posibilitatea elipsei verbului cînd acesta este comun celor două segmente coordonate.

Ca susținători ai lui *car* "conjuncție cauzală subordonatoare", menționăm pe I. Niculiță și L. - S. Florea¹⁷, cu următoarele argumente:

- 1.- nu există raport de reversibilitate între termenii "coordonaj", reversibilitate ce caracterizează orice raport de coordonare
- 2.- nu coordonează două elemente de propoziție
- 3.- propoziția introdusă prin *car* poate comuta cu o alta cauzală introdusă prin *parce que* sau *puisque*, postpusă principalei

¹¹G. Le Bidois et R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, vol. II, Ed. A. et J. Picard et Cie, Paris, 1968, pag. 242-243, *Livre onzième: syntaxe des propositions*, cap. II.

¹²*Op. cit.*, pag. 227, *Livre onzième: syntaxe des propositions*, cap. II.

¹³*Op. cit.*, pag. 452-453, *Livre douzième: les propositions subordonnées*, cap. VII.

¹⁴*Op. cit.*, pag. 235, *Livre onzième: syntaxe des propositions*, cap. II.

¹⁵M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui*, Ed. Flammarion, Paris, 1986, pag. 187.

¹⁶*Ibidem*, pag. 196.

¹⁷I. Niculiță, L.-S. Florea, *L'analyse syntaxique*, Cluj-Napoca, 1980, pag. 48-49, *Relations interpropositionnelles*, cap. IV.

În limba română, în gramaticile actuale, *căci* este conjuncție cauzală subordonatoare, deși într-o epocă anterioară a fost considerat conjuncție coordonatoare.

3. Continuînd argumentele deja aduse, vom încerca să demonstrăm că prin *căci* (franceză *car*) se introduce o cauzală subordonată, deopotrivă în română și franceză. Baza teoretică a întregului demers o constituie lucrarea prof. D. D. Drașoveanu, *Teze și Antiteze în sintaxa limbii române*¹⁸, lucrare de sintaxă generală, în care apar o serie de teze, după însăși terminologia autorului, a căror valabilitate, prin argumentația logică și rațională, strict gramaticală, nu este limitată la sintaxa unei anumite limbi, în speță a limbii romane, ci vizează nivelul gramatical al limbii, în principiu al oricărei limbi cu flexiune, modul lui ultim de organizare.

Conform acestei lucrări, putem distinge anumite criterii ce pun în antinomie coordonarea și subordonarea, cu mijloacele lor de realizare la nivelul expresiei, fără cale de mijloc. Vom aplica unele dintre aceste argumente sintaxei franceze, bazîndu-ne demonstrația pe logica sintaxei. Instituirea celor două categorii - prin care se epuizează raporturile gramaticale - are la bază drept criteriu "modul cum relația organizează termenii"¹⁹, unde relația este deținătorul esenței, al sensului relațional. Pentru a putea fi mai ușor urmărită prezentarea, dăm un set de termeni și abrevieri: T=termen; R=elementul relațional (aici: conjuncție); Tr=termen regent; Ts=termen subordonat; Ta=termen antecedent, anterior (în stînga lui R); Tp=termen posterior (în dreapta lui R); Rc=element de relație coordonator, marca a coordonării; Rs=element de relație subordonator, marca a subordonării;

1. Omisibilitate

a) Într-o relație de coordonare, Rc se omite cu ambii termeni, Ta și Tp, iar într-o relație de subordonare Rs se omite numai cu un anumit T, respectiv Ts, nu Tr. În fraza *Je l'ai renvoyé, car il était malade*, Rs *car* se omite numai cu *il était malade*, nu și cu *je l'ai renvoyé*, deci Rs se omite cu Ts, iar *je l'ai renvoyé* este Tr. *Car* este aici omisibil unilateral, adică numai cu unul dintre cei doi T.

b) Într-o relație de coordonare, Rc este la egală distanță de Ta și Tp, în timp ce într-o relație de subordonare Rs este strîns legat de Ts. Aici *car* este evident legat de *il était malade*, nu echidistant față de *je l'ai renvoyé* și de *il était malade*.

2. Regim și dominare

Rs are regim, Rc nu. Regimul impune dominarea Ts de către Rs (Rc nu domină nici Ta, nici Tp), unde prin dominare înțelegem faptul că un conectiv (un R) ce domină un grup subordonat cere în mod necesar prezența unei calități, a unei categorii a grupului, respectiv un verb la mod personal. O conjuncție

¹⁸D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Ed. Clusium, 1997, pag. 45-52, *Relația-organizatorul termenilor*, pag. 73-78, *Alte antinomii în dihotomia coordonare / subordonare*.

¹⁹*Ibidem*, pag. 49.

coordonatoare, în schimb, nu impune verb la un mod personal (nici categoria verbului de altfel). *Car*, legînd numai propoziții al căror nucleu este un verb la mod personal, cere după el un verb, mai mult, un verb la mod personal, deci domină grupul ce-i urmează. Oricîte cuvinte, compatibile semantic, am pune după *car*, pînă nu apare verbul finit (verbul la mod personal) nu se poate încheia comunicarea. Cazurile în care *car* poate să se lipsească de un verb la mod personal, vezi *solitaire car abandonné*, (vezi și în română *Desi tinar, stie multe*), sînt mai degrabă cazuri de elipsă sau subînțelegere a verbului.

3. +/- *Transmisibilitate*

Rc interpropozițional (=conjunție coordonatoare) este transmisibil, poate fi deplasat într-o poziție intrapropozițională. De aceea avem coordonare prin conjuncții și între propoziții (=nivel interpropozițional) și între părți de propoziție (=nivel intrapropozițional). Pentru română, singura excepție o constituie *iar* "adversativ", care funcționează numai interpropozițional. Rs, avînd regim, nu se detașează de Ts, nu sint transmisibili. Or, *car* interpropozițional nu se poate detașa de *il était malade*, de predicatul subordonatei. Fiind netransmisibil, este clară apartenența la Rs.

4. *Contractant / asociator*

Rs este contractant al unui Tr, unde prin contractant înțelegem "cel care nu poate exista în lanțul vorbirii fără celălalt"²⁰, iar "celălalt" este contractatul (Tr). Rc este asociator a doi T, fiecare putînd exista fără celălalt. Într-o relație de subordonare Ts este T activ, iar Tr este T pasiv. În fraza dată, *car il était malade* nu poate exista fără *je l'ai renvoyé*, chiar dacă se consideră că exprimă o explicație, o justificare. *Je l'ai renvoyé* are doar o valență pasivă pe care o actualizează de fapt *car je l'ai renvoyé*. Dacă această conjuncție ar fi Rc, ea ar fi doar asociatorul unui Ta și a unui Tp, însă aici este evident caracterul de contractant al lui *car*.

5. +/- *Funcție*

Subordonarea creează funcții, coordonarea nu, unde prin funcție (grupul Rs + Ts) înțelegem ceea ce actualizează o valență pasivă a unui Tr. Aici *car* realizează și introduce o funcție (respectiv cauzală în acest context): actualizează sensul absolut al lui *je l'ai renvoyé* printr-o explicație.

6. +/- *Inversare*

Inversarea termenilor coordonați este aproape generală, cu excepția cazurilor cînd se încalcă succesiunea temporală a acțiunilor. A, *dar B* se poate inversa, B dar A, unde A este la fel de adversativ față de B ca B față de A. În A,

²⁰*Ibidem*, pag. 74.

fiindcă B, B este cauza, dar A nu este efectul, acesta aparînd printr-o "chemare antinomică"²¹. Relația inversată nu mai are sens. Cum *car* nu se poate inversa, în A *căci B* raportul de cauzalitate este valabil numai într-un singur sens.

7. +/- Stabilire de direcție

Rc nu stabilește direcție. Rs, prin dominarea unui Ts, îl silește pe acesta la o orientare spre stînga sau dreapta, indiferent de poziția lui Tr, în funcție de direcția în care își exercita dominarea. În cazul în care Rs se afla la stînga lui Ts, care este și cazul nostru, îl va orienta pe acesta către stînga, legîndu-l deci de Tr de la dreapta spre stînga. În fraza dată, *car* domina *il était malade* și îl orientează spre stînga, legîndu-l de *je l'ai renvoyé* de la dreapta la stînga într-un mod evident. *Car* stabilește deci direcția lui *il était malade*, unde acesta este Ts, iar *car* Rs.

8. Coordonare și identitate / nonidentitate de funcții

Prin însăși definiția ei, coordonarea presupune unirea a două segmente avînd aceeași funcție sintactică sau punerea lor pe același plan. Există cazuri, mai rar, în care se pot coordona două subordonate avînd funcții sintactice diferite, de exemplu o cauzală și o finală (*A venit pe jos pentru că nu era sigur pe autobuz și ca să-mi arate că e în forma bună.*) sau o circumstanțială de loc cu una de timp (*S-a dus unde a vrut și cînd a vrut.*). Niciodată însă nu se coordonează o subordonată de o principală. Or, în cazul de față, un *car* coordonator ar însemna fie un raport între două principale, ceea ce este exclus, căci cauzală nu poate fi principală, fie un raport între o regentă și o subordonată, ceea ce înseamnă că unitatea *car* este elementul subordonator, Rs.

4. CONCLUZII

Analizînd faptele obiective de limbă, în particular *căci* din română și *car* din franceză, acestea funcționează identic în cele două limbi și au aceleași trăsături esențiale, organizează în același fel enunțul sintactic și ocupă același loc în cadrul dihotomiei *coordonare / subordonare*. Acest lucru ne conduce la concluzia că indiferent de statutul sintactic ce li se acorda, prin tradiție, în descrierile gramaticale de către unii sau alții dintre specialiștii în sintaxa limbii franceze sau a limbii române, acestea trebuie interpretate identic, nu conjuncție coordonatoare în franceză și conjuncție subordonatoare în română. Prin răspunsul pozitiv la testul subordonării, respectiv negativ la cel al coordonării, *car* din franceză, asemenea lui *căci* din română, credem că trebuie inclus fără ezitare printre conjuncțiile subordonatoare, iar de o specie de coordonare cauzală credem că nici nu poate fi vorba.

²¹*Ibidem*, pag. 76.

Exemple din text

- (a) *Es seguro que no han venido, pues los hubiesemos visto en la estacion.*
- (b) *Il nous a quittés-car pourquoi aurait - il hésité?*
- (c) *Cum timp mai aveam, ne-am dus la o plimbare.*
- (d) *Leurs camarades les croient riches, parce qu'ils se lavent les mains.*
- (e) *Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car Il pleure.*
- (f) *solitaire car abandonné*
- (g) *Je l'ai renvoyé, car il était malade.*
- (h) *Deși tinar, știe multe.*
- (i) *A venit pe jos pentru că nu era sigur pe autobuz și ca să-mi arate că e în forma bună.*
- (j) *S-a dus unde a vrut și când a vrut.*

Termeni și abrevieri

T=termen

R=element relațional (aici: conjuncție)

Tr=termen regent

Ts=termen subordonat

Ta=termen antecedent, anterior (la stînga lui R)

Tp=termen posterior (la dreapta lui R)

Rc=element de relație coordonator, marca a coordonării

Rs=element de relație subordonator, marca a subordonării

BIBLIOGRAFIE

- (1) A. Calciu, C. Duhăneanu, D. Munteanu, *Dicționar Roman-Spaniol*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979.
- (2) Samuel Gili Gaya, *Curso Superior de Sintaxis Espanola*, Ed. Bibliograf S. A., Barcelona, 1961.
- (3) Cesar Hernandez Alonso, *Gramatica funcional del espanol*, Ed. Gredos, Madrid, 1992.
- (4) M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Ed. Goose, Duculot, 1988.
- (5) G. Le Bidois et R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, Ed. A. et J. Picard et Cie, Paris, 1968.
- (6) M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui*, Ed. Flammarion, Paris, 1986.
- (7) I. Niculita et L.-S. Florea, *L'analyse syntaxique*, Cluj-Napoca, 1980.
- (8) D. D. Drașoveanu, *Teze și Antiteze în sintaxa limbii române*, Ed. Clusium, 1997 (cap. *Relația-organizatorul termenilor, Alte antinomii în dihotomia coordonare / subordonare*).

MODALITĂȚI ALE IRONIEI

MARIUS JUCAN

ABSTRACT. *Modalities of Irony.* Since the first formulations on irony, different authors have constantly enlarged the fundamental meaning of the notion, namely *dissimulation*. Modern literature has provided an ever growing field of the various modalities of irony, especially in fiction. In a number of cases, irony appeared as illustrating the very effect of modernity, creating distance, subverting authoriality, bringing into view new strategies for the authorial intention. The debate on the tropological nature of irony has added a new dimension to the notion, in an age of relativism.

Întrebându-se despre posibilitatea unei definiții date ironiei, și găsiindu-se în fața capacității redutabile a ironiei de a dizolva, a oblicității acesteia, prin care ironia denunță un "eu" căruia i se retrage centralitatea tocmai în momentul asertării ei, Paul de Man observă că ironia este o "permanentă parabază a alegoriei tropilor"¹.

Formularea concisă, întrucâtva tributară miezului enigmatic al ironiei însăși, se cere explicată, deși este iluminată în acest sens de dezvoltări ulterioare. Dar problema pusă rămâne în a preciza dacă ironia este un trop sau evadează din seria tropologică. Dacă pentru Frye, în *Anatomia criticii*, ironia rămâne un trop, evidențiindu-și forța de deviere "de la afirmația directă sau de la sensul ei explicit"², nu suntem foarte departe de același prag remarcat de Man, care ascunde ironia de o definiție întregitoare, prezentând doar elemente ale ei. Frye însuși trece repede de la o statuare teoretică a ironiei, la identificarea ei, deosebind o pragmatică a ironiei, arătând că "ironistul inventează fără a moraliza și neavând nici un alt țel decât subiectul pe care îl tratează"³. Este însă deosebit de relevant că Frye fixează rolul esențial al ironiei (ca ironie tragică) în literatura modernă prin referințe la Henry James, James Joyce, Franz Kafka, și îi trasează genealogia din *Cartea lui Iov*, în care personajul încearcă să devină o figură prometeică, dar nu izbutește. Punând în contact, într-o relație dialectică, divinul și umanul, ironia tragică

¹ Man, Paul de, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, p.179.

² Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, traducere de D. Sterian și M. Spăriosu, Editura Univers, București, 1972, p. 48.

³ Frye, Northrop, *op. cit.*, p. 49.

tentează, după Frye, la refacerea (evocarea) ritualului inițial de sacrificiu. Dar mai este atunci ironia doar un trop?

Să facem un pas înapoi spre termenul folosit de Aristotel, anume *disimulare*, ce revine unui disimulator în opoziție cu cel de lăudăroșenie, atribuit unui lăudăros (*eiron* și *alazon*), pentru a observa că *eironeia* definită de Theofrast ca "afectare a umilinței în acte și cuvinte" devine în ironia socratică simulare a naivității și ignoranței, ceea ce nu redă decât parțial sensul termenului original⁴. După de Man, a urmări o definire clară și mulțumitoare a ironiei înseamnă a o surprinde integral în "funcția ei performativă"⁵. O caracterizare performativă a ironiei o oferea de altfel înaintea celei a lui de Man, Hartmann, care distingea în ironie o "punere în valoare a propriei superiorități, printr-o coborâre a eului" și o respingere (distanțare) sub forma "unei recunoașteri aparente". Ironia nu respinge însă total, deși are această capacitate, ceea ce îi dă "nuanța specială de ceva fin și aparte: prin angajarea propriului eu"⁶. Jankélévitch notează că ironia îl înzestreaază pe autor cu "o infinitate de puncte de vedere"⁷, arătând economia stilului ironic care produce sugestia absenței unor lucruri "care nu mai sunt și absența lucrurilor care nu există". Prin efectul ei deconspirator, ironia face prezentă o conștiință extremă, o libertate relativizantă, ce prin regresia ei infinită duce la disoluție totală.

Ironia modernă țintește la perspectiva infinitului ca factor valorizant unic al existenței. Ea își valorizează negativitatea dislocantă în conștiința aparent atotcunoscătoare, reducând-o la o sursă de reprezentări fragmentare și provizorii. Logos necredibil, ironia pune în lumină o "duplicitate a conștiinței"⁸, nevoia de formă, artificialitatea și incompletitudinea acesteia, dezacordul dintre gândire și expresia ei. Ironia subminează simultan o transcendență, ca un contur al unui mit, dar și încercarea de a aserta o imanență, arătând spre centrul irațional, illogic și nereprezentabil al acesteia. Scenariul ironic sugerează mereu haosul care amenință să irupă de sub perfecțiunea formei. Paradoxul ironiei se regăsește în demersul cognitiv trasat oblic, care arată o aparență în dauna unei profunzimi, ori, cum ar spune Baudrillard, spre "profunzimea aparenței", moment al unui flux contradictoriu și adversarial oricărei tentative de statuare stabilă. Această dialectică a ironiei sugerează în jocul ei neîntrerupt conturul unui întreg printr-o parțialitate dispersată. Întregul rămâne însă doar în stadiul său inaugural, căci ironia sesizează doar căile de acces spre acesta, fără a se angaja în construcția lui. În consecință, autorii moderni și moderniști beneficiază de dislocările ironice, pentru a identifica eșecul existențial (al destinului), incertitudinea speranței și indeterminarea credinței, vulnerabilitatea acțiunii umane, aureolate de o narațiune a subiectului scindat. Mari proiecte salvatoare, desăvârșirea unei capodopere, călătoria inițiativă, fraternitatea umană sunt subminate definitiv de negativitatea ironică, care străpunge astfel anvelopa mitică a omului, ancorându-l într-o realitate nemediată.

⁴ Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere de D. Petecel, E.S.P., București, 1988, p. 45.

⁵ Man, Paul de, *op. cit.*, p. 165.

⁶ Hartmann, Nicolai, *Estetica*, traducere de C. Floru, Editura Univers, București, 1974, p.462.

⁷ Jankélévitch, Vladimir, *Ironia*, traducere de F. Drăgan și V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 9-26.

⁸ Jankélévitch, Vladimir, *op. cit.*, p. 46-47.

Ca figură a retoricii, ironia își găsește fundamentarea în teoretizările criticilor și filozofilor romantici⁹. Ironiei i se acordă astfel capacitatea de a crea distanță față de ceea ce se spune, concretizarea distanței fiind jocul intra-textual mai mult sau mai puțin exoteric. Ironia asigură prin intervenția ei ceea ce Fr. Schlegel, utilizând viziunea ficteană a sinelui, numea procesul de *auto-limitare* a artistului în actul creației, limitare a imaginației și a entuziasmului creativ. Mai mult, auto-limitarea arată la Fr. Schlegel o auto-creație și o auto-distrugere, termeni care influențează producerea imanenței moderniste. Operând într-un decupaj economic al creației, ironia separă și distanțează. Astfel, Fr. Schlegel definește ironia ca o permanentă parabază, nu față de un punct, ci față de toate. O altă figură retorică, anacolutul, poate ilumina asupra ironiei, în construcția identității narative a personajelor proustiene¹⁰. Prin menționarea celor două figuri, arătăm procedeele de întrerupere a liniarității narațiunii compacte, cititorul având posibilitatea de a examina ce se spune, prin "ferestrele" deschise asupra discursului auctorial. Dar deja poeticele renaștentiste ale lui Castelvetro, Scaligero, Fracastoro reformulasera canonul literar, prin deschiderea făcută asupra "plăcerii" pe care cititorul trebuia să o găsească în literatură, cât și asupra ficționalității acesteia care se construiește cu persuasiunea iluziei de adevăr. Accentuând ruptura cu poetica aristotelică (de la *mimesis* la *phantasia*)¹¹, artistul modern devenea conștient că a crea înseamnă să urmărească un *Deus Alter*, o *natura altera* (Scaligero), sau "ceva mai perfect, mai scump și mai agreabil decât orice în natură"¹². Despre întreruperea, distanțarea, întoarcerea discursului auctorial asupra propriului demers, Lawrence Sterne a formulat probabil soluții radicale la epoca sa, deschizând drumul unui Henry James pentru care opera de ficțiune poate și trebuie să se "prezinte" singură. Ironia nu se rezumă doar la o complicitate a autorului cu cititorul, ci evoluează spre ceea ce Ortega y Gasset găsea definitoriu pentru arta romanului modern, anume o artă a figurilor în care reprezentarea este "joc" și "fraudă seducătoare". Construcție hibridă, ironia translează în plan formal mișcarea disruptivă a potențialului epistemologic al tropilor, astfel încât ea poate fi gândită de Frye ca "fundament ipotetic, *als-ob*, al gândirii noastre". Dar probabil că merită să ne întoarcem mereu la formulările lui Fr. Schlegel despre ironie, chiar și pentru faptul că ele păstrează într-o transparență provocatoare intuiția demersului circular al oricărei încercări de definire a ironiei. Intenția poate fi dusă *până* la ironie, ca și instinctul. Ironia nu intervine așadar, în mod sesizabil decât în cele din urmă, într-un "apoi" al înțelegerii, pentru a surprinde în reflexie un mod de a gândi. Ironia își arată abia "apoi" poziționalitatea, oblicitatea cu care urmărește pasul în gol, fandarea în fața oglinzii. "Aparență voită de auto-distrugere", "formă a

⁹ Wellek, René, *Istoria criticii literare moderne*, traducere de R. Timiș, Editura Univers, București, 1974, p. 17-18.

¹⁰ Biemel, Walter, *Expunere și interpretare*, traducere de G. Purdea, Editura Univers, București, 1987, p. 194-207.

¹¹ Hocke, Gustav, René, *Manierismul în literatură*, traducere de H. Spuhn, Editura Univers, București, 1977, p. 20-33.

¹² Weinberg, Bernard, *Castelvetro's Theory of Poetics*, în *Critics and Criticism*, editată de R.S. Crane, University of Chicago Press, 1957, p. 160-161.

paradoxului", "conștiință clară a eternei agilități a haosului infinit de plin"¹³, sunt formulări care așează gândirea într-un "dispozitiv" dialectic, vizează de fiecare dată altceva, vorbind despre același lucru. Ironia arată. Dar pe cine oare, ne întrebăm, pe cel ironizat, pe ironizator, ori doar modalitatea ironicalului? Ar fi mai corect să spunem: ironia se arată?

Pentru Fr. Schlegel, ironia cuprinde o traversare de domenii între filosofie și literatură, un punct de mediere și atribuie un rol mediator. Îndemnul de a "crea" ironia adresat filosofului implică jertfa adevărului în favoarea grației, deci a unui mod de a apărea. Adevăr și frumos se reunesc în ironie sub emblema unei educații ce își propune o urbanitate. A fi ironic e sinonim cu a fi educat și urban. Fr. Schlegel extrapolează ironia din dialogurile platonice și o orientează în actualitatea modernului, ea nemaifiind gnoseologică, ci ontologică. În *Despre filosofie*, rolul de mediator al gânditorului este reliefat cu o ironică delimitare¹⁴, căci acest mediator "gândește artistic" și nu uită să se ghideze după "o modelare mai rafinată". Traseul propus de mediator se găsește sub zodia *interesantului*, undeva între realitate și utopie, într-o gamă a ficționalizării posibilului și dizolvării contingentului. Astfel, dacă e meritoriu "să-l urmărim pe Platon de departe", e tot atât de interesant să cunoaștem gândirea unui om simplu "care gândește așa cum trăiește și cum este". Să observăm că a gândi și a fi se experiază prin *a trăi*. Propunându-i Dorotheei o explicare a filosofiei, Fr. Schlegel creează ironie. În primul rând, deoarece autorul scrierii ne avertizează că aceasta e doar forma unui proiect surprins în forma lui orală, un fragment, în vocabularul lui Fr. Schlegel. În al doilea rând, încercând să vorbească despre filosofie autorul discursului se află în fața infinitului. Încercând să înceapă cu un filosof, își dă seama că trebuie să vorbească despre toți. În al treilea rând, autorul realizează, prin ceea ce am numi noi "efectul de oglindă", instabilitatea afirmației că "filosofia este indispensabilă femeilor". Să urmărim efectul: pentru femei, ca virtute nu există decât religia care nu poate fi cunoscută decât prin filosofie. Țintind la o filosofie pentru uzul omului, femeia fiind pentru Fr. Schlegel, chintesența umanului, autorul constată în al patrulea rând că pretenția de inițiere clamată de la bun început, este răsturnată o dată cu parcurgerea proiectului de "explicație". Ca atare, ce se poate cunoaște? Din destinatar al inițierii, mediatorul s-a transformat în destinatarul ei. Așadar, cine explică și cine cunoaște?

O tentativă complexă de definire a ironiei, ca modalitate de acces la adevăr, apare în aplicata analiză a lui *Wilhelm Meister*, pe care o redăm în întregime:

"Această aparență de demnitate și importanță din stilul perioadelor, care zâmbeste singură pe seama ei, aceste aparente neglijențe și tautologii, care *desăvârșesc condiția de asemenea manieră încât ea devine una cu lucrul condiționat și care, după*

¹³ Schlegel, August, Wilhelm, Schlegel, Friedrich, *Despre literatură*, traducere de M. Isbășescu, Editura Univers, București, 1983, p. 398-399.

¹⁴ Schlegel, August, Wilhelm, Schlegel, Friedrich, *op. cit.*, p. 388.

*cum se prezintă împrejurarea par să spună totul sau să nu spună ori să nu vrea să spună nimic, acest prozaism suprem în mijlocul atmosferei de poezie a subiectului prezentat sau transpus în comedie, suflul intenționat de pedantarie poetică în ocazii foarte prozaice – toate se bazează adesea pe un singur cuvânt, ba chiar pe un singur accent*¹⁵.

(sublinierile ne aparțin)

Să notăm, primordialitatea aparenței. Ea angajează cunoașterea între un "înainte" și un "înapoi". Ironia acaparează obiectul până la dizolvarea lui, ori până la emergența obiectului ironic. Să descoperim, de asemenea, intenționalitatea ironiei, care nu mai este naivă decât într-o primă ipostază, următoarea fiind cea a autodelimitării și autoreferinței: zâmbește singură pe seama ei. Intenționalitatea ironiei presupune un interes inerent acordat enigmei, de unde sursa interesantului, adică a ceea ce provoacă interesul, fără să-l epuizeze. Fie că spune ori nu spune ceva, întâi de toate, ironia *vrea*. Intenționalitatea ei vizează o formă (artistică) dar în același timp și o transcendere, devine un accent. Țelul ansamblului operei goetheene, subliniat constant de Fr. Schlegel, arată etapele relației transcendență-imanență. Religia, ca prim moment, și inexistența ființei umane, creează spațiul unei acțiuni, ca apoi să se împlinească ca artă. Rolul ironiei în construirea iluziei estetice devine preponderent pentru Solger care arată că aceasta decurge din concepția despre fantezie (*Phantasie*)¹⁶. Pentru Solger, ironia se desprinde de înțelesul de până atunci, articulându-se doar pentru a reliefa efemeritatea în cunoașterea umană, care se deosebește prin această caracteristică de cea divină. Înțelegând prin ironie o unire a obiectului și subiectului într-o contemplație, Solger depășește dispariția subiectului spre ironie, vorbind despre ironie ca despre focarul oricărei arte, care contemplă destinul lumii. În această poziție privilegiată, creatorul de artă (creator de ironie, de asemenea) poate deveni conștient de divinitate și de uman, cât și de simbolul operei sale.

Ironia este pentru Kierkegaard, în *Jurnalul seducătorului*, instrumentul insolității și al singurătății personajelor în reprezentarea seducției și a rolurilor de inițiator și inițiat. Singurătate, cu atât mai paradoxală cu cât focalizând asupra iubirii (posesiunii și represiunii sentimentelor), *jurnalul* dezbate de fapt o temă a educației estetice, pragmatizând în contextul unei povești de dragoste, "trăsăturile" frumosului estetic. Ironia surprinde în strategiile ei, nu numai distanțarea de melodramă ci și dialectica rolurilor în actul seducției, căci dacă *Jurnalul* ne înfățișează demersurile lui Johannes pentru a o seduce pe Cordelia, nu trebuie omis că acesta este cel dintâi sedus de frumusețea tinerei fete. Această seducție "inconștientă" pe care Cordelia o poartă ca o aură tragică a frumuseții, declanșează meditațiile, sentimentul estetic al iubirii contemplative și acțiunea seducerii de către Johannes. Ironia departajează și specifică reprezentările fiecăruia dintre cei doi în privința identității lor în schimbare. De asemenea, limitele

¹⁵ Schlegel, August, Wilhelm, Schlegel Friedrich, *op. cit.*, p. 443 [subl. n.].

¹⁶ Wellek, René, *op. cit.*, p. 291-292.

apropierii, și în acest sens, ale unei inocențe (Cordelia) și ale unei disimulări (Johannes).

"E prima pseudolecție pe care i-o dau; trebuie să știe să zâmbească ironic, deși acum acest surâs ironic este adresat nu doar mătușii, ci și mie, căci despre mine nu ști ce să creadă. (...). Din toate aceste motive relațiile mele cu ea nu sunt de natura îmbrățișărilor tandre și fidele ale înțelegerii, nici ale atracției, ci de repulsie, provocată de o rea înțelegere. De fapt, aceste relații nu seamănă cu nimic, ele fiind de natură spirituală, ceea ce pentru o fată nu are nici o semnificație"¹⁷.

Căutând mereu ocazii pentru "ironizare", Johannes, persuadat de metoda sa, devine persuasiv. Ironia induce în conștiința celei ironizate spectacolul propriei dizolvări, la care ironizatorul o invită a lua parte, ca la o descoperire aparent autonomă, un proces ce se petrece oarecum de la sine, neîntrerupt, iluminat din când în când de ghidajul ironizatorului. Inocența Cordeliei, imaginată ca o *tabula rasa*, devine astfel un ecran pe care ironia (lui Johannes) vizează o ironie superioară (a unui destin). În acest fel iluminată, iubirea unei "inocente", inexplicabilă în mod curent pentru seducătorul ei, se transformă într-un "blestem", această încărcătură resentimentară nefiind altceva decât detritusul unui sentiment, ce în momentul "conștientizării", s-a consumat. Desigur, această ură-iubire pe care ironia o instigă, merită un comentariu mai amplu. Să vedem însă ce urmărește "metoda" lui Johannes, și dacă ea este consecventă.

Eroul *Jurnalului* urmărește împlinirea unei estetici a *relației* de posesiune (și nu a posesiunii însăși), cu alte cuvinte, făcând bogate aluzii la Don Juan și Faust, la asertarea "plăcerii clipei". Erosul seducției, un eros al distanței, se opune erosului burghez, statuat în ritualul de negociere, contract și administrare a sentimentelor și corpurilor. Putem sesiza că "inocența" Cordeliei nu este de fapt în întregime neatinsă de o anumită anticipare a comportamentului unui tânăr "normal", anticipare ce aparține lecțiilor de conduită ale mătușii sale, o expertă în "dialectica putineiului". Plăcerea clipei constă în această relație, în violul unei conștiințe. Seducătorul vânează ocaziile ironizării pentru a face conștient Cordeliei abandonul ei, spre a-l aduce pe scena reprezentării, pentru că deși tânăra are calități remarcabile, "nu are nimic gândit în sine". Mai mult, ironizarea tinerei fete asigură percepția unei "legi a interesantului" sub care se desfășoară întreaga seducție. Interesantul (termenul e folosit copios), spune Johannes, e o scenă pe care se duce lupta dintre el și Cordelia iar potențialul lui trebuie epuizat. Ne amintim că Fr. Schlegel folosise anterior termenul, dar pentru Kierkegaard interesantul primește valențe estetice clare, deși potențialul interesantului nu poate fi epuizat decât în momentul încetării seducției. Și fiindcă aceasta este văzută ca "o luptă", urmând metafizica subiect-obiect, și nu ca o relație subiect-subiect (deși există toate premisele pentru aceasta), seducătorul prevede un "sfârșit al iubirii"

¹⁷ Kierkegaard, Sören, *Jurnalul seducătorului*, traducere de K. Jensen și E. Dan, Editura Scripta, București, 1992, p. 55.

înainte ca aceasta să înceapă. Așa cum arătam, între interesant și interes se stabilesc legături care denotă voința seducerii.

Interesantul își dezvăluie propriile coordonate, golite de orice materialitate, ele denotă doar sensul acțiunii care își suspendă sau subvertește materializarea. Actul seducției nu este "neutralizat" (sau socializat) de un contract al fidelității. Acesta este momentul în care estetica iubirii, denudată de consecințele ei sociale, trăiește deplinătatea creativității sale. Johannes o inițiază pe Cordelia, după ce el însuși a fost inițiat de ea. Numai că avem de-a face cu două momente diferite ale seducției, atât ca producere a situației ironice cât și ca percepție a interesantului. Johannes este sedus de o experiență a privirii, adică nu poate fi sedus decât de *aparitia* Cordeliei. După momentul prim al actului, își propune să acționeze pentru ca tânăra să-și dea seama cine este, de vreme ce el a "văzut-o". Cordelia descoperă mai întâi discursul și strategia lui Johannes (fără să realizeze disimularea) și abia apoi îl "vede" pe Johannes. Acest decalaj al privirilor ar putea fi "fatalitatea" seducției, ceea ce scoate la lumină temporalitatea seducției pe care autorul *Jurnalului* o evidențiază într-un subtil aranjament de scrisori între cei doi. "A vedea" astfel devine pentru Johannes interesant, iar pentru Cordelia, dramatic. Privirea lui Johannes este proiectivă, cea a Cordeliei retroproiectivă. Abandonul Cordeliei nu este recompensat. Recompensa privirii seducătorului este tocmai acest abandon.

Ironia văzută ca mijloc de creare a unei distanțe estetice implică în scrierea lui Kierkegaard afirmarea hegemoniei subiectului, în timp ce, de pildă, în *Despre filosofie*, de Fr. Schlegel, ironia subliniază o dialectică a eului, punând în relief capacitatea reflexivă a subiectului. Vorbind despre ipostazele ironiei în dezvoltările ei succesive, de Man remarcă trei stadii principale ale acesteia, anume, ironia ca mijloc estetic, ca stadiu al reflexiei în dialectica eului, și ironia în dialectica istoriei¹⁸. Observăm că într-un interval apreciabil al culturii scrise, și mai ales o dată cu modernitatea, modalitățile ironiei se prefac neconținut, câmpul de aplicare lărgindu-se. Ironia rămâne totuși definibilă ca *disimulare* deși aceasta poate fi pe rând o critică a căii de acces spre adevăr, emisă de o subiectivitate, chiar dacă aceasta poate fi parțial sau integral pusă în joc. Ironia "traversează" genurile, topind limitele fixate canonic, iluminând asupra necesității de a elibera reflexia critică de constrângeri, și în aspectele ei radicale, chiar de constrângerea formei lingvistice asumate inițial. Ironia tinde să transceadă limbajul, reîntorcându-se mereu în el, dar este problematic dacă acest de-tur al ironiei este o chestiune de joc (în perspectiva post-schilleriană), sau devine atitudinea însăși a relativismului modern. Încheiem prin a oferi câteva exemple care, credem, ilustrează mai ales această a doua caracteristică a ironiei. Ele ne sunt date de proză, genul în care ironia și-a adus în modernitate, probabil, aportul cel mai consistent. Mai întâi, perspectiva relativizantă asupra cunoașterii pe care ne-o dezvăluia eroina celebrei povestiri jamesiene "O coardă prea întinsă":

"Simțământul pe care l-am încercat a doua zi nu cred că era ceea ce s-ar putea numi o reacție la încântarea trăită în momentul

¹⁸ Man, Paul de, *op. cit.*, p. 169-170.

sosirii; era cel mult o senzație de ușoară apăsare pricinuită de perspectiva lucrurilor percepute la o scară mai mare, pe măsură ce mă plimbam în jurul lor, le cercetam îndeaproape, le recepționam din noua mea postură. Totul avea, așa cum am mai spus, o vastitate și o masivitate pentru care nu fusesem pregătită și în prezența cărora mă pomeneam acum, la început puțin speriată, dar și puțin mândră. (...) Nu am mai revăzut casa din Bly din ziua când am părăsit-o, dar îndrăznesc să spun că ochiului meu de astăzi, mai matur și mai experimentat, i-ar apărea la dimensiuni mult contractate. (...) Bly era o clădire mare, urâtă, bătrânească dar comodă, cuprinzând rămășițe dintr-o construcție mai veche, pe jumătate restaurată și pe jumătate încă folosită; o casă care îmi dădea senzația că sîntem pierduți asemenea câtorva pasageri rămași pe puntea unei corăbii gonite în voia valurilor. Ei da, și – prin nu știu ce ciudățenie –, eu mă aflam la cârmă!"¹⁹

Deși eroina își prezintă în trei faze diferite aceeași privire evaluatoare ce încearcă să pătrundă enigma conacului de la Bly, ea nu reușește să surprindă decât modificările, unghiurile, relațiile acestei întreprinderi, fără să sesizeze "pericolul" care o pândește. Mai mult, entuziasmată la început, apoi câștigând detașare, (implicând într-o elipsă ceea ce de fapt a adus-o la această atitudine), ea se reîntoarce la prima ipostază, ca și când ar revizita trecutul, înarmată acum cu cunoașterea necesară. În această ipostază enigma casei este încă mai pregnantă decât la început. Percepția anticipativă (dar accentuată ca o consumare a experienței pe care cititorul abia urmează să o afle) se coagulează în metafora corăbiei în derivă și a cârmei oferite ironic de o fatalitate neînțeleasă.

Al doilea exemplu se oprește asupra *Patului lui Procust* de Camil Petrescu, roman pe care îl considerăm structural ironic. Fragmentul surprinde portretul interior al Emiliei, dar prin judecățile subtextuale pe care naratorul le îndreaptă complice spre cititor, ele îl privesc și pe eroul acelei după amieze de august bucureștene.

"Și mă întind peste largul patului până la noptiera gălbuie de la căpătâi, care formează garnitură cu patul: *Jertfa* de Rădulescu-Niger în ediția «Biblioteca pentru toți». Emilia e mereu satisfăcută că mă interesează lucruri din dormitorul ei, și mă lămurește cu o importanță neglijentă: «*Jertfa* o citește Valeria, eu am citit-o... ». Cobor până la etajera cu cărți și, uitând că sînt gol, din pricină că femeia de lângă mine mi se pare atât de puțin femeie, caut să

¹⁹ James, Henry, *Daisy Miller*, nuvele, traducere de A. Ralian, E.P.L., București, 1968, p.238-239.

descifrez broșurile care stau strâmb, într-o rână, din cauză că nu sunt destule ca să umple rafturile.

Două feerii, desigur de la clasă: *Trandafirii roșii și Înșir'ite Mărgărite*, două volume din *Anna Karenina* în traducere de domnul Brateș... Un roman moldovenesc, din biblioteca «Minerva», *Farmecul iubirii*, versuri de Orthansa Constantinescu. *Ce este monismul?* de dr. Leon, *Producția petroliferă în anii 1922-23*. *Românii la Mărășești* de Gh. Ștefănescu... și încă altele la fel... *Anna Karenina* ajunsă până în dormitorul Emiliei...²⁰

Capacitatea acestei enumerări a unor titluri de a sugera ironic că viața cărților luate în parcurgerea aleatorie a unui raft, poate fi mult mai vie, adevărată, decât cea a personajelor care le privesc, vorbesc în treacăt despre ele, ilustrează alienarea și reificarea umană. Amalgamul haotic al titlurilor ce blochează orice posibilitate de valorizare e receptat de luciditatea dureroasă a eroului gol, pregătit pentru o minimă și derizorie recompensă erotică, descoperindu-se însă ca de pe o masă de disecție, în loc de un pat, în fața reflexiei ironice ce încearcă să găsească sensul alăturării acelor titluri, ca și cel al prezenței lui alături de Emilia. Soarta cărților pare în același timp, mai umană decât a celor două personaje: destinul lor poate fi măsurat în cuvinte. Ceea ce este inenarabil și ascuns obsedează însă conștiința eroului, în timp ce percepția realului pare să fie exact exprimată. Dar dincolo de această comprimare prin exactitate, privirea naratorului contemplă neantul și mai ales, invers, neantul îl comtemplă pe eroul nostru, lăsându-l în paradoxul ironic al voinței de a reda totul, cât mai precis. Ce mai poate cuprinde însă sânguincioasa acoladă a detaliului care măsoară neobosită lumea?

Un ultim exemplu încearcă să surprindă într-un pasaj din importantul capitol 39, "Un om fără însușiri e alcătuit din însușiri fără om", din romanul *Omul fără însușiri* de Robert Musil, angrenajul ironic al perspectivei auctoriale îndreptate simultan asupra personajului Ulrich și asupra condiției umane, ca de altfel (deși subtextual), asupra rostului literaturii însăși.

"Astăzi, dimpotrivă, responsabilitatea nu-și mai are centrul de greutate în oameni, ci în raporturile dintre lucruri. Nu s-a remarcat faptul că experiențele au devenit independente de oameni? Au urcat pe scenele teatrelor; au intrat în cărți, în rapoartele institutelor de cercetări și ale expedițiilor științifice, în comunitățile religioase sau de alte feluri care favorizează anumite experiențe în detrimentul altora ca într-o cercetare socială experimentală; și, în măsura în care experiențele nu se găsesc în activitatea însăși, plutesc pur și simplu în aer; cine mai poate să spună azi că mânia lui e într-adevăr mânia lui, când atâția vin să i-o comenteze și să i-o înțeleagă mai bine decât el însuși?! *A apărut o lume de*

²⁰ Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, E.S.P.L.A., 1957, p. 99.

însușiri fără om, de experiențe fără cel care le trăiește, aproape că s-ar zice că în caz ideal omul nici n-ar mai trăi vreo experiență la modul privat și povara liniștitoare a responsabilității personale se va dizolva într-un sistem de formule ale semnificațiilor posibile. Probabil că dezagregarea concepției antropocentrice, care atât de multă vreme l-a considerat pe om drept centrul universului, dar care de secole e pe cale de dispariție, a atins în sfârșit eul însuși, căci credința că lucrul cel mai important într-o trăire este să fie trăită și într-o faptă să fie făcută începe să li se pară celor mai mulți oameni o naivitate²¹.

(sublinierile ne aparțin)

²¹ Musil, Robert, *Omul fără însușiri*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Univers, București, 1995, vol. I, p. 192.

SYMBOLE ET VALEURS SYMBOLIQUES DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

OANA-AURELIA GENCĂRĂU

REZUMAT. *Simbol și valori simbolice ale teatrului medieval.*

Propunem, în aceste pagini, o punere în relație a definițiilor de dicționar ale conceptului *simbol* cu teoria simbolismului universal proprie spiritualității medievale, spre a detașa o serie de valori ale teatrului medieval, din perspectiva acestei teorii.

I. Le symbole

Etant donné la multitude de "sens" attribués au symbole nous nous sommes proposé de commencer par le retour aux définitions lexicales du terme et de suivre ensuite ses manifestations dans le contexte médiéval et particulièrement dans le théâtre français du Moyen Age

Chez les Grecs le mot **symbolon** signifiait une des deux moitiés d'un objet coupé en deux, qui devenait signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient en assembler les deux morceaux. L'évolution ultérieure du mot est intéressante. Tout en devenant plus abstrait, il a gardé sa caractéristique ancienne: celle de signe de reconnaissance et d'appel à une unité perdue. En effet toutes les définitions que donnent au symbole les dictionnaires plus ou moins spécialisés mettent l'accent sur la liaison qui s'établit dans le processus de symbolisation. **Le Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française** le définit comme "objet ou fait naturel de caractère imagé qui évoque par sa forme ou sa nature, une association d'idées "naturelle" avec quelque chose d'abstrait ou d'absent." Il y a donc une liaison qui unit deux termes dont un seul est concret; celui-ci forme une unité avec l'autre, notion abstraite, en vertu d'une analogie "naturelle" entre leurs formes ou natures. C'est ce que dit, plus explicitement, **Le Grand Larousse de la langue française**: "le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char."

Les deux définitions lexicales insistent sur la nature de la liaison qu'implique le symbole aussi bien que sur la ressemblance entre les deux termes qui forment "l'unité".

Une deuxième caractéristique sur laquelle insistent les dictionnaires est celle de la nature abstraite du terme symbolisé et non pas nommé de son nom. Ainsi le premier terme remplit-il deux places: la sienne et celle du terme qu'il rappelle par analogie. Il devient susceptible d'une double interprétation: sur le plan

de la réalité - c'est le plan concret de sa place - et sur le plan des idées - c'est le terme qu'il substitue. Le symbole gagne donc des sens nouveaux sans perdre son sens propre. Appliqué aux théâtre médiéval ,par exemple, cette caractéristique du symbole se matérialise par ce qu'on appelle enrichissement par appauvrissement dans le cas des personnages symboles: lesquels au fur et à mesure qu'ils deviennent des symboles en perdant leurs valeurs psychologiques s'enrichissent en interprétations.

La plurivalence de l'interprétation sur le plan des idées est signalée par Henri Morier dans son **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique** où le symbole est défini comme "objet concret choisi pour signifier l'une ou l'autre de ses qualités." En effet chacun des attributs d'un objet peut entrer en analogie avec des choses différentes.

Rappelons encore un trait du symbole mentionné par les dictionnaires: "objet ou image ayant une valeur évocatrice, magique et mystique"; cela est en concordance avec l'avis de Yung qui dit que les symboles sont nés d'une psychologie de type collectif ayant pour origine des angoisses multiples et diverses à partir de la crainte de la douleur physique jusqu'à la terreur de la mort et de ce qui attend l'homme après la mort; tout cela est bien évident dans la spiritualité médiévale et bien sûr dans le théâtre dont la fonction ludique n'a pour but tant d'amuser l'homme que de l'aider à échapper à sa condition, de franchir les limites que lui impose son existence physique.

Enfin E. Cassirer définit le symbole comme une énergie de l'esprit qui unit un contenu de significations avec un signe visible concret, entre le contenu de significations et le signe visible concret existant un rapport d'attribution intérieure. Le symbole est donc une liaison qui s'établit entre les deux termes, le contenu de significations et le signe visible auquel le contenu de significations est attribué de manière intérieure, et cette liaison et cette attribution s'effectuent par l'énergie spirituelle.

A la base du symbole il y a donc une double tentative de créer une unité entre le contenu de significations et le signe visible, entre ce que l'on pourrait appeler signifié et signifiant.

L'unité entre le contenu de significations et le signe visible se réalise en première instance par leur liaison et en seconde instance par l'attribution du contenu de significations au signe visible comme entité intérieure. La liaison entre le contenu de significations et le signe visible est une mise en contact des deux entités; l'attribution intérieure du contenu de significations au signe visible est une pénétration de celui-ci par le premier. Comme double unification de deux éléments le symbole se réalise par une mise en contact-liaison et par la pénétration d'un élément par l'autre.

Il est à remarquer que ce qui s'appelle attribution intérieure chez Cassirer dérive de ce qui dans les définitions lexicales portait le nom "d'association d'idées **naturelle**" ou **lien naturel** entre le signifiant et le signifié.

Quant au théâtre médiéval on pourrait affirmer que chacun de ses éléments suppose une double tentative de réaliser une unité entre un contenu de significations et un signe visible. En prenant en considération cette double unité

nous pouvons regarder tout le théâtre médiéval comme un grand symbole ou bien nous pouvons aborder chaque élément de ce théâtre symbolique comme symbole.

Si nous prenons, par exemple, l'homme comme signe visible et le message à transmettre comme contenu de significations nous dirons que ce théâtre établit une liaison entre l'homme et le message et qu'il fait que l'homme soit pénétré par ce message.

Compte tenu des considérations ci-dessus, les attributs du symbole seraient:

la tentative de réaliser une unité entre deux éléments dont l'un est le signe de l'autre

l'unité se réalise en vertu d'une analogie "naturelle"(attribution intérieure) entre les deux éléments

le caractère double de cette unité à la fois liaison par contact et pénétration de l'élément signifiant par l'élément signifié(cf. Cassirer)

une polyvalence du symbole grâce à la multitude de traits de l'élément concret qui peuvent établir plusieurs "unités" à plusieurs significations

une fonction magique et mystique, évidente surtout dans le théâtre médiéval, grâce à la valeur évocatrice

II. Le symbolisme universel

Comme l'idéologie chrétienne impose le règne d'un modèle unique d'existence, elle impose aussi un système d'abstractions unique et absolu, l'image d'un univers vu comme incarnation de la parole divine. Cet univers est plein rien n'y est caduc et rien n'y est sans signification. Dans cet univers tout objet matériel est l'image d'une chose qui lui est supérieure, il est le symbole d'une chose supérieure. Dans cet univers symbolique la pensée n'est qu'une tentative infatigable de trouver ou retrouver la clef des significations qui se cachent dans un monde du sacré. Comme chaque chose est le symbole d'autre chose tôt ou tard il faut arriver à une essence dernière qui est la divinité.

La théorie du symbolisme universel est posée par Saint Augustin¹ dans une perspective sémiologique. Il répartit les signes existant dans l'univers en:

1. naturels
2. intentionnels ou donnés:
 - a) par animaux
 - b) par des hommes
 - c) par Dieu

Pour Saint Augustin les signes donnés par Dieu sont ceux de l'Écriture, ils n'existent que dans les livres sacrés et ils nous sont révélés par l'intermédiaire des humains qui ont écrit ces livres. De cette classification seuls 2b et 2c peuvent être des symboles. Le signe est une chose mais toutes les choses ne sont pas de

¹ Johan Chydenius, *La théorie du symbolisme médiéval*, dans *POETIQUE*, Seuil, Paris, 23/1975, p. 323-324

signes et seul le signe peut être symbole. C'est la différence entre chose pure (res) et signe. La chose ne signifie rien d'autre qu'elle-même, elle est pure de tout autre sens alors que le signe, qui, donné par les hommes ou par Dieu peut devenir symbole, bien qu'il soit une chose, nous fait accéder à autre chose "en plus de l'impression qu'il apporte aux sens"².

Pour Saint Augustin toute chose est une trace de la Divinité et elle nous apprend quelque chose sur la Divinité. En vertu de l'affirmation que toute chose qui nous fait accéder à autre chose est un signe, il résulte que si toutes les choses créées sont des traces, des signes ou un symbole du Créateur, la seule chose pure qui existe en univers, sans être en même temps signe, est le Créateur c'est-à-dire que seul Dieu est RES.

Cette affirmation est reprise par les théologiens du Moyen Âge qui font de la nature et de l'univers tout entier un grand symbole de Dieu et en dernière analyse le symbole d'une réalité pure. Hugues de Saint-Victor voit dans la création et dans la nature un signe de Dieu. Pour lui l'univers et les êtres individuels deviennent en quelque sorte un livre écrit de la main de Dieu où nous sont révélées la vraie nature et l'essence de la condition et du destin de l'homme. Dans ce livre Dieu manifeste la sagesse de l'invisible divin car il y a une correspondance entre les choses terrestres et les choses célestes:

"Rien, aucune réalité ne figure au ciel qui ne possède en ce monde un reflet ou une image; mais en enfer non plus il n'existe rien dont il n'existe en cette vie, dans une certaine mesure."³

Le symbolisme universel peut se manifester au niveau de la création - racontée par l'Écriture - et de l'histoire - car Dieu peut choisir certaines personnes ou événements afin de préfigurer des réalités spirituelles - aussi bien qu'au niveau de la nature commune. Quant au symbolisme historique, comme tout être créé est un symbole, il s'ensuit que tous les personnages et les événements de l'histoire sont également des symboles. Le domaine de ces symboles est surtout l'Ancien Testament où tout énoncé à propos d'une certaine chose a été décodé comme allusion à un ensemble plus vaste. Les exemples seraient multiples: Jérusalem signifierait l'Église ou le monde tout entier, les deux femmes et les deux fils d'Abraham représenteraient l'Ancienne et la Nouvelle Alliance.⁴

Une position intéressante dans la théorie du symbolisme universel est celle de Guillaume d'Auvergne qui croit que les événements décrits dans l'Ancien Testament n'ont pas une valeur de préfiguration immédiate, ils ne portent pas un symbolisme caché qui attend d'être découvert, c'est le commentateur qui peut déchiffrer leur signification en vertu de la ressemblance avec un autre événement dont il veut parler.

Cette idée est réitérée par Tomas d'Aquin qui considère que la divinité peut ordonner les choses de telle manière qu'elles puissent devenir également le symbole d'autre chose.

² Johan Chydénus, op. cit. p. 326

³ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1932, p. 253

⁴ St Augustin, apud Johan Chydénus, op. cit., p. 327.

Ces idées semblent très proches des conceptions contemporaines sur le texte et sont largement appliquées dans la théorie du texte. Car nous acceptons que tout le monde est un texte, au moins un texte virtuel, dont le lecteur est l'homme. Ce texte ne saurait pas avoir de sens si l'homme ne le lisait; les interprétations de chaque lecteur sont multiples et nous ne saurions dire quelle est l'interprétation juste ou s'il y en a une seule.

Mais le symbolisme universel n'est pas seulement la théorie des théologiens; les représentations des notions sacrées et la pensée symbolique dominent toute la vie spirituelle du Moyen Age. On éprouve le besoin "d'extérioriser" la pensée et de la reformuler en images. C'est ce que Johan Huizinga appelle la "réduction de l'infini en quantités finies".⁵ La seule manière dont les choses terrestres peuvent avoir un sens est d'avoir une étendue dans le monde divin aussi; autrement elles sont absurdes. Dans ce grand système du symbolisme universel chaque élément a sa propre place et l'ordre le plus parfait règne dans l'univers.

Le principe de la liaison qu'on établit entre les choses n'est pas fondé sur le rapport cause - effet mais sur le rapport sens - but, l'analogie se faisant entre les traits essentiels des choses.⁶

Puisque chaque chose doit avoir son correspondant dans le monde divin, on y devine une étroite parenté entre la théorie du symbolisme universel et le courant réaliste de la philosophie de l'époque; on attribue à l'idée une existence indépendante et en vertu de son existence indépendante elle doit être vue. Sa visualisation se réalise par un symbole ou, plus tard, quand la pensée symbolique se dégrade et glisse vers l'allégorie, par personnification.

Le symbolisme universel commence par les mots. Prononcer les mots c'est les connaître, c'est imposer son pouvoir sur les choses cachées car les mots et les choses ne s'opposent pas, la langue étant à la fois le voile et la clé de la réalité.

Ensuite en nature toutes les pierres, toutes les plantes et tous les animaux étant symboliques leurs significations sont en rapport avec leurs vertus bienfaisantes ou malfaisantes. On peut lire dans les **Lapidaires** que les pierres jaunes ou vertes guérissent l'hépatite et les maladies de foie par une attraction des couleurs; que la sardoine rouge est le Christ agonisant. Dans les **Herbiers** on associe le raisin avec le Christ, et le lys, l'olivier, la rose avec la Vierge; la pomme est associée au mal. Les **Bestiaires** sont surtout un univers du mal: l'autruche est l'homme pécheur qui oublie ses devoirs envers Dieu, le bouc est le symbole de la débauche. Il y a aussi des animaux fabuleux, images du diable: le serpent, le basilic, le dragon, le griffon.

Le symbolisme des nombres établit toute sorte d'analogies: les douze mois de l'année représentent les douze apôtres, les quatre saisons sont le symbole des quatre évangélistes, et l'année toute entière est le Christ.

⁵ Johan Huizinga, op. cit., p. 250.

⁶ Johan Huizinga, op. cit. , p. 249

Les doigts permettent aussi des associations multiples: l'auriculaire représente la fidélité et la bienveillance, l'index la raison, le pouce signifie la divinité, l'annulaire la pénitence.

Même les pièces du vêtement féminin sont associées à l'humilité, à la chasteté, à la respectabilité.

Le symbolisme universel donne une interprétation symbolique à l'existence tout entière. "Embrassant toute la nature et toute l'histoire le symbolisme a donné une image du monde d'une unité encore plus rigoureuse que celle que peut suggérer la science moderne. Il y a introduit un ordre irréprochable, une structure architectonique, une subordination hiérarchique."⁷ Grâce au symbolisme universel le monde des hommes, misérable et condamnable par lui-même, s'ennoblit et mérite d'être apprécié.

III. Valeurs du théâtre médiéval dans la perspective du symbolisme universel

En appliquant la théorie du symbolisme universel au théâtre médiéval nous détacherons les valeurs que celui-ci acquiert dans cette perspective:

1. **Signe donné** parce qu'il est réalisé par les hommes. Comme signe donné il s'assume la fonction de symbole et devient le symbole global d'une essence qu'il doit révéler. Sa signification englobe la signification du monde entier qui est au fond le théâtre le mieux rendu. C'est une seule histoire qui s'est passée et qui peut se passer à nouveau car chacun la revit par sa vie.
2. **Objectivation de la réalité divine** parce qu'au théâtre médiéval nous assistons à des événements de la vie de l'univers et qu'en vertu du symbolisme universel la seule modalité que ces événements soient pourvus de sens est de se prolonger au-delà de l'existence terrestre vers le monde divin. Aussi le théâtre, par ses éléments composants, incarne-t-il l'essence de la divinité.
3. **Moyen de représenter l'invisible** en tant qu'histoire et, à travers l'histoire, l'invisible vérité. Aussi le théâtre est-il une mise en scène de l'invisible sacré, les êtres individuels, historiques étant des symboles institués par Dieu et devenus exemplaires pour manifester sa sagesse mais aussi pour donner une leçon à l'humanité.

⁷ Johan Huizinga, op. cit., p. 251.

ANALIZA METAFOREI ÎN "TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE" DE PETRE ISPIRESCU

ROXANA-IOANA VELICA¹

ZUSAMMENFASSUNG. *Analyse der Metapher in Petre Ispirescus Märchen "Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte".* Die vorliegende Arbeit möchte die Metapher im Märchen *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* von Petre Ispirescu analysieren. Nach der Bestandaufnahme aller vorkommenden Metapher wird die Theorie zur Metapher vorgestellt. Als nächster Schritt werden die gefundene Metapher anhand der erarbeiteten Kriterien analysiert. Die diaphorischen, endophorischen und epiphorischen Momente der Metapher werden festgelegt, um die Metapher des Marchens in Metapher I und II zu klassifizieren.

Lucrarea de față are ca scop analiza basmului *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* de Petre Ispirescu din punctul de vedere al metaforei. În primul capitol se analizează concret metaforele care apar în basm, urmând ca ele să fie analizate din punctul de vedere al celor trei momente ale metaforei: momentul diaforic, endoforic și epiforic, pentru a se clasifică apoi în metafore I și II.

Capitolul 2 se ocupa de metafora în sine. Se va prezenta teoretic ce este o metafora, urmând și clasificarea metaforelor.

Capitolul 3 analizează basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* din punctul de vedere al metaforei textului ca întreg. În acest cadru se va prezenta și o serie de elemente care apar în acest basm și mi se par a fi elemente metaforice.

Ultimul capitol este dedicat concluziilor și bibliografiei.

1. *Index al metaforelor în Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte; analiza fiecărei metafore în parte; individualizarea momentelor diaforic, endoforic, epiforic*

Metafora	Momentul diaforic	Momentul endoforic	Momentul epiforic	M. I/II	Observatii
o să fie Fat-Frumos (166)	o să fie un copil, care se va transforma într-un tânăr frumos și drăgăstos	nasterea ca element al începutului vietii	viitorul este prezis / arătat înca dinainte de nastere	I	

¹ Catedra de limba și literatura germană.

<i>Metafora</i>	<i>Momentul diaforic</i>	<i>Momentul endoforic</i>	<i>Momentul epiforic</i>	<i>M. I/II</i>	<i>Observatii</i>
împăratul murea și învia de bucurie (167)	bucurie mare; imposibilitatea suportării unei astfel de emoții	între emoția puternică și suportarea ei se încearcă o apropiere	acest lucru se poate petrece doar într-o lume nouă, unde regulile vietii și morții sunt suspendate - posibilitatea de a muri și învia de mai multe ori	II	
împărăția era plină de jale (169)	oamenii întregii împărății erau supărați; supărarea văzută ca jale	mulțimea de oameni este separată; jalea ca stare de spirit se proiectează asupra tuturor ființelor (animale, plante, natura, cosmosul - să nu uităm că suntem într-un basm) din împărăție	toate ființele, întreaga lume* sunt doborate de jalea despărțirii de FF* - împărăția se delimitează de celelalte printr-o perdea de jale	II	Impărăția stă ca întreg pentru individual (oamenii) lume diferită prin jalea ce domnește ființa
pieirea capului sau (169)	moartea; cap pentru viață	moartea; cap om viață capul stă pentru viața omului; pieirea omului	pierderea capului presupune moartea	I	
acum însă m-ai mâncat tu pe mine (171)	semnul învingătorului	a învinge pe cineva presupune pentru Gh. să-l și mănânce - același procedeu ar trebui să-l aplice și FF;	a mânca = a învinge	I	
nebuni (171)	cei care sunt altfel	altfel presupune ieșire din normal / tipar; ieșirea din normal este egală cu nebunia	cei care au îndrăznit a fi altfel	I	
floare ce era cu deosebire de mândră (173)	floarea este frumoasă; frumusețea unei ființe umane duce la mândrie	mândria este generalizată - nu-i mai este tipică doar omului	florile pot fi, la rândul lor, mândre de frumusețea lor	I	În DEX „mândră” are ca înțeles și „frumos”. În acest caz nu avem M.
miros dulce (173)	2 simțuri cuplate: miros și gust; comun este „dulcele”	mirosul și gustul nu mai sunt 2 simțuri diferite	se completează valența mirosului prin combinarea celor 2 senzații	I	

ANALIZA METAFOREI ÎN "TINEREȚE FĂRĂ BĂTRĂNEȚE ȘI VIAȚĂ FĂRĂ DE MOARTE"

<i>Metafora</i>	<i>Momentul diaforic</i>	<i>Momentul endoforic</i>	<i>Momentul epiforic</i>	<i>M. I/II</i>	<i>Observatii</i>
locuiește Tinerețe... (173)	Tinerețe.. văzută ca o persoană; posibilitatea acesteia de a locui	lucrul căutat este mult mai valoros dacă este însușit și are „date” umane; Tinerețe... este unul din dezideratele majore ale omului, pentru ca astfel se evita partea neplăcută a vieții (bătrânețe, dureri, etc.)	apariția unei lumi în care Tinerețe... este o „persoană” (să nu uităm că zâna se consideră a fi Tinerețe...) cu atribute umane (a locui)	II	
de ți se făcea părul măciucă pe cap (174)	spaima produce ridicarea părului pe întreaga suprafața a epidermei; la o maciucă țepii stau tari, în sus	încercarea de a apropia imaginea perului ridicat pe piele / cap cu țepii maciucii	se completează valența părului de pe cap cu situația de „a fi speriat tare”	I	această imagine este foarte sugestiv prezentată în film, unde persoanele care s-au speriat au părul făcut măciucă pe cap - vezi filmele pentru copii, comedii, etc.
mă topesc de-a-n picioarele de dor (176)	dorul duce la nemâncare; acest lucru scade forțele fizice și psihice; reducerea greutateii corpului uman ca urmare a nemâncării; topirea ca scădere în greutate, în volum	procedeul de reducere a greutateii corporale se echivalează cu topirea unui obiect (ghiață, grăsime, etc.) - scăderea în volum	topirea corpului ca atribut al dorului ce-l mistuie pe FF	I	dacă ar fi MII, ar trebui să se scurgă sub formă de gel (ca fază finală a procesului de topire)!
dorul care-l usca (177)	dorul duce la nemancare; acest lucru scade forțele fizice și psihice; reducerea greutateii corpului uman ca urmare a nemancării; procedeul de uscare prin pierderea greutății	procedeul de reducere a greutateii corporale se echivalează cu uscarea - scăderea în volum; evaporarea apei din (organism)	scăderea / uscarea corpului ca atribut al dorului ce-l mistuie pe FF	I	dacă ar fi MII, ar trebui să fie atât de uscat, încât să-și piarda a treia dimensiune - de adancime

La baza oricărei *metafore* stă la început o comparație între un termen cunoscut și cel pe care vrem să-l „prezentăm”. Nu trebuie uitat ca la baza cunoașterii omenești - și a celei științifice - stă comparația cunoscutului cu necunoscutul.

2. Metafora

2.1. Metafora - generalități

„Figura poetică prin care se denumește un obiect, o însușire sau o acțiune cu ajutorul unei comparații din care lipsește termenul comparat se numește metaforă” (Brătucu, s.a., 115) Aceasta este prima definiție pe care am găsit-o atunci când, la școala fiind, m-am întâlnit cu metafora. Ea m-a lamurit - și totuși parcă nu întru totul. Comparația presupune altceva. Ori în cadrul metaforei procedeul de căutare și găsire a asemanarilor dintre cele două realități comparate nu este comunicat. De ce s-a ajuns la această figura de stil și nu la alta? De ce o folosim pe ea și nu comparația? Sunt întrebări carora le-am găsit răspuns după mulți ani.

Metafora (în continuare M) creează lumi - o lume mitică, nouă, printr-un transfer de sens pe baza unui element comun. Ea apare / este creată atunci când într-un cuvânt nu existau virtualitățile unei imagini. M organizează imagini, cuvinte, expresii. Virtualitățile de imagini cuprinse în cuvânt îi cârmuiesc destinul.

Criterii de identificare a M (dupa Blaga) sunt: 1. *cine este a?*; 2. *MI: a este ca b* (MI - M plasticizantă); *MII: a este b* (presupune o individualizare), ecuație fără *ca* (MII - M revelatorie). *Fenomenul* metaforic (în continuare m) cuprinde 2 termeni. În cadrul procesului m se pot identifica 3 momente: *diaforic*, *endoforic*, *epiforic*. Rezultatul procesului este un termen diferit de cei 2 termeni inițiali.

Procesul metaforic poate fi prezentat schematic² în următorul fel:

1. Fără tensiune *diaforică* nu avem M; acesta este momentul initial al tensiunii semantice.
2. *Endoforicul* reprezintă perspectivarea, căutarea soluției pentru tensiunea apărută în *diaforic*; caută o corespondență analogică între configurații multiple. După momentul de căutare are loc *twist-ul metaforic*.³
3. *Epiforicul* reprezintă finalul procesului: trecerea granitei semantice: MI dacă rămâne în interiorul aceluiași orizont; MII dacă se suspenda relația cu ceea ce a fost.

În cadrul M *realul* reprezintă existența concretă a obiectelor și raporturilor dintre ele la care se referă un enunț anumit, totalitatea datelor experienței cotidiene a vorbitorilor, conceptele și sistemul de concepte ca abstracții ale spiritului uman. Literatura de imaginație nu se opune realului în ansamblu, ci celui concret, corespunzător experienței.⁴

² Mircea Borcilă, *Curs de Poetică lingvistică*, 25.02.97.

³ Mircea Borcilă, *Curs de Poetică lingvistică*, 2.03.1997.

⁴ vezi Coteanu, p. 101-102

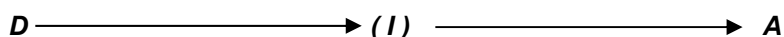
Din semn nu fac parte nici obiectul desemnat, nici cel care desemnează. Dacă în legătură cu prima afirmație nu mai este nevoie de noi argumente, fiindcă ea este de mult și aproape unanim acceptată, în legătură cu a doua se impun unele precizări. Cine admite ca semnul se înțemeiază pe raportul de substituție, trebuie să admită sau ca doua obiecte se înlocuiesc cu de la sine putere, unul prin altul, sau ca înlocuirea se datorează intervenției omului. Cum realizarea primei ipoteze este imposibilă într-un proces de semnificație, luăm în discuție numai a doua. Ca să se poată spune ca obiectul A ține locul obiectului B, ca îl reprezintă pe B, trebuie să avem în minte sub forma de imagini atât pe A cât și pe B, căci obiectele materiale nu se combină în mintea noastră ca atare. Iată de ce obiectul care desemnează nu face parte nici el ca atare din semn. El este numai *suportul* semnului (Coteanu, 19).

M reprezintă un *alt* fel de înțelegere.

Dispar sau sunt uitate, pe rând, formulele, imaginile, subiectele care la un moment dat nu mai sugerează nimic, nu răspund nevoii noastre de idealizare plastică; se mențin în amintire și se reînnoiesc doar acelea a căror putere de sugestie e mai mare, mai variată și mai persistentă; corespondența dintre nevoile noastre crescânde și amploarea sugestiei creează obisnuință, siguranța ca anume ceva și nu altceva servește adevăratei exprimări a gusturilor, a năzuințelor noastre poetice; iar pe acestea le numim subiecte și imagini poetice. (Veselovski, *Din introducerea în poetică istorică*, citat în Vinogradov, 263)

M nu este o substituție de sens, ci o „modificare a conținutului semantic al unui termen” (*Grupul μ*, 409). M da distorsiuni materialului lexical. Ea extrapolează, pentru ca se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersectarea a doi termeni pentru a se afirma identitatea termenilor întregi. Ea extinde la reunirea celor doi termeni o proprietate care nu aparține decât intersectării lor.

Putem scrie după cum urmează demersul metaforei:



În care *D* este termenul de pornire, iar *A* termenul de sosire, trecerea de la unul la altul făcându-se pe calea unui termen intermediar *I*, întotdeauna absent din discurs și care este o clasă limitată sau o intersecție semicică, după punctul de vedere adoptat. (*Grupul μ*, 411)

Această teorie mi se pare extrem de apropiată de teoria lui *Blaga* privind M. Lucian Blaga deosebește 2 tipuri de metafore: **metafore plasticizante (M I)** și **metafore revelatorii (M II)**.

2.2. Metaforele plasticizante (MI)

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite sau trăite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt, se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele... În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. (Blaga, 35)

Metaforele plasticizante nu imbogatesc cu nimic conținutul ca atare al faptului la care se referă, ci întregesc expresia, prezentând un „aspect analog” (Blaga, 88). „Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică” (Blaga, 38). M plasticizantă da numiri noi unor aspecte ale realității, rămânând în cadrul limbajului. Lucian Blaga considera ca M plasticizantă este o M lingvistică.

2.3. Metaforele revelatorii (MII)

Metaforele revelatorii (MII, MR) sporesc semnificația faptelor însile la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister”, prin mijloacele pe care ni le pune la îndemana lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. (Blaga, 40)

MII sporesc semnificația; releva o latură ascunsă. MII au caracter revelatoriu, anulând înțelesul obisnuit al cuvintelor, substituindu-le o nouă viziune. MII suspenda înțelesuri și proclama altele.

Originea MR o putem găsi tot la Blaga: „Metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al relevării” (Blaga, 42). Ele reprezintă o „anomalie” (Blaga, 46).

Ecuția metaforei la Blaga este următoarea

$$(a+x)=b \quad \text{(Blaga, 88)}$$

în care *a* este termenul de pornire, *x* este termenul care este luat ca referință iar *b* este rezultatul procesului.

MR suspenda sistemul de semnificații prin crearea unei lumi imposibile. Acest lucru poate să se întâmple datorită suspendării lanțului de baza. Misterele au loc la un nivel ce nu poate fi cercetat normal și sunt imposibil de rezolvat.

MII este în viziunea lui Lucian Blaga parte a nucleului creației.

Momentele M sunt: momentul *diaforic*: tensiunea; momentul *endoforic*: căutarea posibilității de transfer; momentul *epiforic*: împlinirea transferului.

Procesul metaforic în MII

1. tensiunea *diaforică* între 2 termeni incompatibili; ecuația identificatoare
2. *endoforicul* reprezintă o ieșire în înăuntrul sau, în căutarea compatibilităților; perspectiva transsemnificativa

twist-ul metaforic are loc

3. *epiforicul* reprezintă o ieșire spre afară prin suprapunerea elementelor; compatibilitățile au fost stabilite; se suspenda relația cu ceea ce a fost; a avut loc transgresiunea orizontică spre o nouă lume;

M II

$$\begin{matrix} (a+x) = b \\ I \quad \quad II \end{matrix}^5$$

În fiecare din cele trei momente pot fi recunoscute 3 *etape* de devenire:

⁵ Blaga, 88.

1. Momentul *diaforic*:

- α) joncțiunea termenilor - dar există o incompatibilitate între termeni;
- β) tensiunea semantică se crează între posibilitatea de joncțiune a celor 2 termeni și fundal;
- χ) ecuația identificatoare propriu-zisă: termenul *I* nu i se subordonează lui *II* ci se echivalează, apoi se postulează ca identice în planul esenței

2. Momentul *endoforic*:

- α) suspendarea contextului referențial (suspendarea fundalului)
- β) rezolvarea parțială a tensiunii semantice: anularea tensiunii semantice prin suspendarea planului referențial, în favoarea construcției procesului metaforic, a înstituirii sensului între *a* și *b*
- χ) suspendarea principiului formational al celor două elemente *a* și *x*;

3. Momentul *epiforic*:

- α) amalgama conținuturilor într-un conținut imaginativ unic „revelația transcendentului”
- β) transgresiunea lumii de semnificații și de sensuri prin ieșirea din sistemul cunoscut și intrarea într-o lume nouă;
- χ) schematizarea lumii nou create⁶

3. Metafora textului ca întreg

3.1. Delimitarea literaturii culte - folclor. Poezia folclorică.

Analiza folclorului și a literaturii este necesară precum folclorul și literatura înseși. Omului îi este născută însușirea de a-și da seama de toate fenomenele savârșite de el, de a se strădui să descopere în ele o anumită unitate, să găsească legea care le conduce.

Ca știință a formelor, aspectelor, mijloacelor și procedeele creației lingvistice artistice a tipurilor și genurilor structurale ale operelor literare, poetică se străduiește să cuprindă nu numai fenomenele limbajului poetic, dar și cele mai variate laturi ale structurii operei literare și a literaturii populare. (Vinogradov, 271)

Arta populară există ca atare doar în sfera unde valorizarea se efectuează pe suportul conștiinței estetice. Creația primitivă nu are o valoare artistică. Trecerea de la primitiv la popular nu s-a efectuat prin crearea unor noi semne, ci printr-o substituție axiologică și funcțională lentă. Într-un ultim stadiu al primitivului, riturile și practicile magice s-au structurat în mituri și religie, aparând astfel valorile ce stau la baza poeziei folclorice⁷. Treptele poeziei pot fi prezentate schematic în felul următor:

⁶ vezi Mircea Borcilă, *Curs de Poetica lingvistică*, 18.03.1997.

⁷ vezi și Braga, p. 36.

rit → **practică magică** → **mit** → **religie** → **creația populară**

Folclorul trebuie tratat din perspectiva finalității sale ritualice. Folclorul reprezintă în cadrul M II veriga intermediară între poezia mitico-religioasă și cea literară. Poezia folclorică nu mai este poezia mitico-religioasă, dar nici nu a devenit încă poezia literară. Acest lucru se poate vedea în faptul că sincretismul primordial al folclorului pastrează încă în el viziunea mitică și contextualizarile ritualice ale miticului în modul în care își sistematizează structura și principalele forme ale textului folcloric.

În conștiința populară, produsul artistic nu se supune miticului și religiosului, și cu atât mai puțin magicului și ritualicului. Arta populară conturează în sine datele ce vor impune o nouă trecere, cea spre poezia literară. Ea cuprinde dimensiunile și dinamică sentimentelor, ale psihicului și mentalității grupului social. În acest fel ne aflăm în pragul artisticului conștient de sine, pragul creației culte (literare).

Ion Coteanu identifică 6 *simboluri nucleare fundamentale* în folclorul românesc: *dorul, dragostea, norocul, binele, uratul și jalea*. El le vede ca niste „cuvinte-cheie, cuvinte-tema” (Coteanu, 160) ale textului folcloric. Blaga vede în 5 dintre ele stările metaforice ale folclorului românesc: *dorul, dragostea, soarta, jalea și uratul*. Dintre acestea, regăsim în *Tinerețe...* simbolurile nucleare ale *soartei și dorului*, carora Fat-Frumos (FF) nu li se poate împotrivi.

În folclor, omul și elementele naturii nu sunt contradictorii, ci trăiesc în cosubstanțialitate ontică. Transgresarea CRI (campul referențial I) are loc: există și aici o suprapunere dar nu o identificare între cele două lumi (asa cum apare în textele mitico-religioase).

Metaforele dau naștere la o stare de tensiune, concentrând atenția ascultătorului asupra părților din mesajul în care apar. Formulele canonizate sunt obligatorii în textul folcloric - ele cer respectarea unei *convenții* între ascultător și povestitor, și anume recunoașterea faptului că ascultătorul înțelege, știe și acceptă ca ceea ce urmează după „a fost odată...” este fantezie.

3.2. Basmul: definiție, încadrare a basmului Tinerețe...

În încercarea de a da o definiție a basmului m-am confruntat cu diverse probleme: la școală am învățat că **basmul** este o naratiune în care se împletesc întâmplări reale, obișnuite cu cele fantastice. În această naratiune personajele sunt atât obișnuite cât și supranaturale, iar întâmplările prin care trec acestea au loc unele pe tărâmul nostru iar altele pe celălalt tărâm.

Dicționarul de termeni literari editat de Academia de științe nu da foarte multe detalii despre basm. George Muntean prezintă basmul în felul următor:

... termenul definește o specie a epicii populare (de regula în proză) și culte, ..., în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feti-frumosi, zane, animale năzdrăvane, etc.), aflate în luptă cu forțele nefaste ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare, etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă. ... Basmul se mai caracterizează, în ansamblu, prin fabulația senină, fără mare tensiune și adancime (spre deosebire de cea monstruoasă, terifiantă, din unele povești superstitioase), prin finalul nuptial sau

glorificator al vitejiei și al binelui ... În funcție de personaje, de organizarea și desfășurarea acțiunii, în parte după mediile simbolizate și după unele caracteristici ale naratiunii, basmele pot fi subdivizate în trei mari grupe: fantastice (dominate de elementul miraculos), nuvelistice (mai receptivă, ca și povestea, la elemente subsumabile realității concrete) și animaliere (dezvoltate, probabil, și din vechile legende totemice, dar contaminate și cu alegoriile)...(p. 49-50)

Deși prezintă basmul mult mai pe larg, Pavel Ruxandoiu da în *Dicționarul de termeni literari* următoarea definiție a **basmului**:

Specie a naratiunii populare în proză, careia îi este caracteristică predominarea supranaturalului în cursul desfășurării epice. ... Basmele fantastice sunt forme narrative mai complexe, în care miraculosul domina categoric. În cuprinsul lor se povesteste, de obicei, o aventură eroică, în care binele se înfruntă cu răul și învinge întotdeauna. Conform acestei acțiuni generice tip, personajele basmului fantastic se împart în două categorii antitetice: bune (eroii și ajutoarele lor) și rele (zmeii și uneltele lor), iar naratiunea are o structură caracteristică, în care înlanțuirea evenimentelor nu corespunde unei motivări naturale, obisnuite, ci se realizează după legi proprii genului. Aceste legi trec peste dimensiunile reale ale timpului și spațiului, dau o altă semnificație existenței imediate și impun, prin puterea tradiției, obligativitatea continuării unui eveniment printr-un anumit alt eveniment... (p. 50-51)

Nici Ion Coteanu nu ajunge mai aproape de **basn** - cel puțin nu de cel în discuție:

În basme,...., după ce trăiesc o lungă serie de aventuri, după ce distrug toate forțele negative, de cele mai multe ori eroii își continuă în tihnă firul vieții, bucurându-se de ce au realizat și de tot ce și-au dorit: căsătorie fericită, copii, lipsa grijii zilei de mâine, încât „dacă n-or fi murit, mai trăiesc și astăzi”. Dar această încheiere vizibil convențională nu se potrivește cu tensiunea evenimentelor, cu emoțiile și cu miracolele petrecute anterior. Nimicirea zmeilor, a balaurilor, a Mumei Padurii, înfrângerea îndarjirii și poftii de luptă a diverselor personaje nu constituie pentru ascultător un element suficient de puternic pentru închiderea povestirii, căci, cu puțin înainte, el vedea ca oricare dintre personajele basmului renasc dintr-o nimică toată, dintr-o scanteie, dintr-o surcică, dintr-o picătură de sange, din repetarea loviturii date cu palosul s.a.m.d. Trebuie, prin urmare, să i se arate lamurit că s-a terminat nu numai aventura, ci și povestirea. (Coteanu, 185)

Mircea Borcilă prezintă în cursul sau de *Poetică lingvistică* ținut la Facultatea de Litere din Cluj **basmul** în felul următor: „În lumea basmului există un tărâm ce seamănă cu al nostru și unul care este total diferit de acesta”⁸. Ca urmare, personajele, care nu sunt reale, se pot împărți în două categorii: unele imaginate după înfățișarea umană, și altele care sunt construite după alt tipar. Intamplarile care se petrec în basm au loc într-un timp nedefinit” (*de mult* nu este văzut din punct de vedere istoric ci prezintă un timp imaginat). *A fost odată* (începutul oricărui basm) are în acest caz un rol funcțional, el declanșând imaginația. Se

⁸ Borcila: Curs de Poetica lingvistica. 7.11.1995.

pierde rolul temporal, de datare a naratiunii.⁹ Acelasi lucru se poate spune și despre locul unde se petrec basmele: cele doua tărâmurii, cel asemanator și totusi diferit de cel adevărat (împărăția cu oamenii par a ne fi aproape), precum și cel extrem de diferit (în cazul nostru cel al *tineretii...*).

Și Constantin Noica definește basmul:

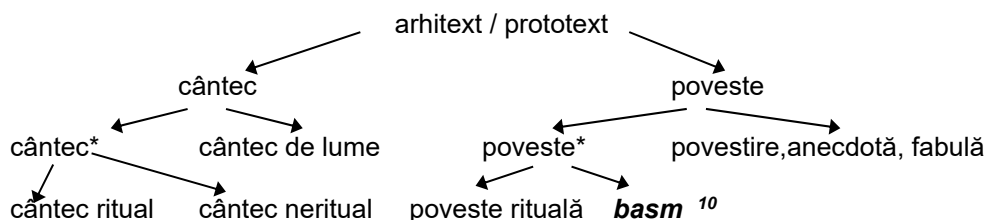
Basmul, care operează cu oameni și situatii stereotipe, vorbește despre ce este și ar fi să fie, despre ce a fost și n-a fost să fie, despre acel ce va fi fiind din lucruri, care „de n-ar fi nu s-ar povesti. (Noica, 97)

Poate această definiție se apropie cel mai mult de definirea basmului ca M. Constantin Noica denumește basmul *Tinerete...* „basmul ființei” (Noica, 97), și în partea a doua a articolului sau *Ratiunea ființei* (Noica, 86-145) încearcă să prezinte basmul cules de Petre Ispirescu ca basm al devenirii firii în ființa. În ceea ce ma privește, eu încerc să privesc acest basm ca o M a lumilor în întregul sau, o M II, în care lumile prin care trece Fat-Frumos sunt lumi adevărate, create de imaginația autorului popular și implinite de fiecare dată altfel de fantezia/imaginația celui care ascultă/citește basmul.

Și George Calinescu este aproape de ceea ce eu înțeleg prin **basm**: „Basmul este o opera de creatie literară, cu o geneza speciala, o oglindire în orice caz a vietii în moduri fabuloase...” (Calinescu, 5).

Care este geneza basmului? Un răspuns se afla în poezia folclorică:

Drumul spre *devenire* al basmului



V.I. Propp scrie:

Formulând teza corelatiei dintre basm și mit, trebuie să remarcăm însă ca mitul nu reprezintă o CAUSA EFICIENS a basmului. Basmul poate să-și aiba sorgintea direct din religie, ocolind etapa mitului. Dar un lucru este limpede: un basm și un mit axate amândoua pe acelasi subiect nu pot coexista simultan.¹¹

Indeosebi basmul (în cadrul folclorului) pastrează formele unor construcții primitive. Sablonul basmului este un astfel de cod. El și-a pierdut referințele initiale, dezvoltând altele, dar perfecțiunea formală nu s-a pierdut. Structura elaborată în

⁹ vezi Borcila, Mircea: *Curs de Poetica lingvistica*, 7.11.1995.

¹⁰ Borcila, Mircea: *Curs de Poetica lingvistica*, Facultatea de litere - UBB, 8.04.1997.

¹¹ V.I. Propp, citat de Braga, p. 36.

decursul zecilor de ani pastrează nivelele cele mai rezistente, care sunt utilizate de cel care umple schema cu conținuturi noi.

Principial, geneza basmului e următoarea. Un subiect A spune unui subiect B, dintr-o carte sau din auzite (și nu trebuie exclusă nici invenția personală), o istorisire. B o transmite mai departe, nu chiar întocmai, adesea punând de la sine și nu o dată, ci de fiecare dată altceva când povestește. C o transmite lui D și așa mai departe. (Calinescu, 6)

Metaforele reduc aria polisemiei. Ele au marele avantaj de a ocoli realitatea cruda a unor constatari poate nu totdeauna placute, lasând adesea pe interlocutor să-și imagineze intențiile povestitorului. Poate de aceea imi imaginez *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* ca fiind basmul-metaforă.

3.3. Momentele M II în Tinerete...

Care sunt însă cele trei momente definitorii ale basmului *Tinerete...* ca M II?

1. **Momentul diaforic:** apariția tensiunii cu fundalul: o problema fără rezolvare, data de ceva anume (dorința dinaintea de naștere: *Tinerete...*);
2. **Momentul endoforic:** diluează tensiunea cu fundalul, dar nu o rezolvă (lipsa problemei pentru catava vreme - până când FF împlinește 15 ani);
3. **Momentul epiforic:** transgresarea într-o altă lume (a *tineretii...*), dar nu o identificare între cele două lumi (asa cum se poate observa în cazul poezii mitico-religioase). Diferența între cele două lumi se menține, deși acestea se împacă în final (resemnarea zanelor la întoarcerea lui FF către casa). Tipic poeziei folclorice este faptul că saltul în epiforic nu se neaga, ca în poezia literară.¹²

3.4. Elementele basmului ca M II

Basmul¹³ e un gen vast, fiind „mitologie, etică, știință, observație morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anumite ființe himerice, animale. ... Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narativă lipsesc acești eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm” (Calinescu, 7). Să nu uităm că opera literară populară este în general scurtă. Un basm nu va atinge niciodată dimensiunile unui roman. În ciuda faptului că de foarte multe ori în cursul desfășurării lui apar repetiții și reveniri, luat ca o operă încheiată, mesajul/basmul popular merge repede către final. Autorul nu întârzie la descrieri, este foarte econom cu epitele, nu se interesează în mod deosebit de peisaj etc. Motivul principal îl constituie fără îndoială faptul că creațiile literare populare trebuie să fie tinute minte, iar pentru aceasta este necesar să intre în dimensiuni convenabile și să aibă o alcatuire simplă, cu fragmente mai mult sau mai puțin unitare, în care un

¹² Borcila, Mircea: *Curs de Poetica lingvistică*, Facultatea de litere - UBB, 8.04.1997.

¹³ În folclorul românesc se întalnesc 270 de subiecte-tip de povești fantastice, fata de 741 care sunt înregistrate în tipologia internațională. Dintre acestea 140 sunt tipuri comune cu alte popoare, iar 130 sunt tipuri specific românești. Vezi Rosetti, Al., s.a., p. 80.

episod să fie bine conturat. „Morfologia basmului despre care vorbește V. Propp înseamna tocmai determinarea acestor unitati și a modului lor de combinare. Formulele fixe de la începutul, de la mijlocul sau de la sfarsitul unei naratiuni în proza sau în versuri sunt și ele puncte de sprijin”.(Coteanu, 99)

Basmul-metaforă cuprinde episoade în care se face aluzie la situatiile din lumea reala cunoscuta de ambii membri ai comunicării: povestitorul-emitator și ascultatorul/cititorul-receptor. Dincolo de cuvinte, povestitorul-emitator vede ce se petrece, obiectele și ființele sunt reale pentru el în acel moment: intrat în miezul intamplarilor pe care le povestește, el distribuie laude și muștrări, apreciaza, blamează, filosofează pe marginea lor. Intamplarile povestite ajung la ascultatorul / cititorul - receptor, care la rândul sau umple basmul-metaforă cu propriile sale imagini. Basmul-metaforă a lumii este în general de un schematism extrem, pentru a putea fi umplut de catre fiecare emitator / receptor cu conținutul propriu.

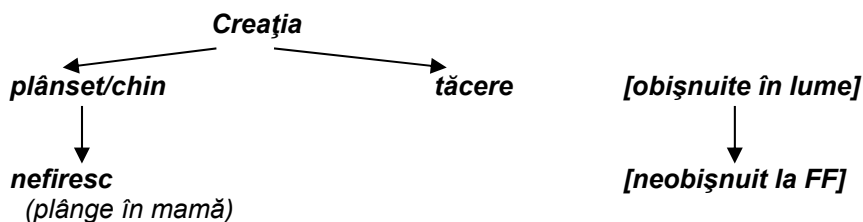
Am încercat în continuare să evidențiez *elementele* basmului care duc la concluzia ca acesta este un basm-metaforă creator de lumi (M II).

Viața, căutarea, neobisnuitul

1. Copilul este „o nouă devenire a ființei” (Noica 113);
2. FF este asteptat și urmarit înca din faza concepiei;
3. Asigurarea procreerii este preocuparea primordiala a sotilor, este continuarea liniară a lanțului generațiilor, dar acest lucru nu are loc;
4. FF nu este viata „de la sine” (Noica, 114) , deci sunt necesare diverse cai de atingere a acestui scop al parinților tineri (care deci ar trebui să poata avea copii fara probleme!); *instanțe* diferite sunt în acest caz necesare pentru aparitia unei noi vieti: 1. vraci - diferite vrăji; 2. filosofi - știința acelei vremi; 3. instanța cosmică, absoluta - cititul în stele; 4. unchias dintr-un sat apropiat da leacuri (obisnuitul intervine în calea celui sortit a fi iesit din comun);
5. Neobisnuitul este prezentat deja de la inceput: unchiasul le spune părinților: „Dorința ce ai o să-ti aduca intristare... El o să fie Fat-Frumos și dragăstos, și parte n-o să aveti de el” (Ispirescu, 166). Din acestea putem trage concluzia ca FF își va implini destinul *dincolo* de destinele alor lui. El va trebui să respecte alte legi decat cele ale lumii obisnuite, fiind o exceptie de la lege¹⁴.
6. Precocitate pre- și postnatala (Calinescu, 191) - refuzul intrării în lumea obisnuita - plange în burta mamei; oferte diferite: tatăl-împărat oferă copilului înca nenascut viata obisnuita - „ti-oi da împărăția cutare sau cutare... de sotie pe cutare sau cutare față de împărat... și alte multele” (Ispirescu 166), - dar acesta refuza în continuare să taca și să se nasca; el se va multumi doar cu ceva extrem de dificil, imposibil din punctul de vedere al împăratului: „taci, fatul meu ca ti-oi da *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*”(Ispirescu, 166). Aceasta vorba aruncata de tatăl exasperat, neobisnuita, il atrage pe pruncul nenascut, fiind o adevărata *tentatie* pentru el. Cautarea a ceva neobisnuit are aici începutul, care se uita apoi, pana FF mai creste.

¹⁴ vezi Noica, p. 112.

7.



8. Neobisnuitul din FF apare din nou, ca o obsesie, în momentul când întreaga împărăție se mândrea cu tanarul FF: „tata, a venit vremea să-mi dai ceea ce mi-ai fagaduit la nastere” (Ispirescu, 167)
9. Normalul (părinții) se desparte cu greu (tristetea părinților, a împărăției) de ființa invocată cu greu la nastere, de propria creație, care din acest moment își va urma calea statornică încă dinaintea nasterii. FF este obișnuit doar pentru sine (el nu pare a fi afectat de acest dor atât de neobișnuit), dar pentru cei din jur el este neobișnuit;
10. Cautarea absolutului, a tentației promise este de acum dorința/nevoia supremă a lui FF: „apoi sunt *nevoit* să cutreier toată lumea, până voi *găsi fagaduința pentru care m-am născut*” (Ispirescu, 167)

Fat Frumos (FF):

- Facultăți intelectuale și fizice de excepție - studiaza la școli și filosofi; 1 an = 1 luna. Toate acestea pregătesc ce va urma, căci FF este/are „condiția neobișnuitului” (Noica, 117).
- Are destinul hotărât: „Fiul de împărat *nu vrea și nu mai poate*, „născut” cum este sub semnul ființei, să intre în ceea ce doar se rotește, în rotitor.” (Noica, 120)

cale de acces spre altceva (Noica, 120)

1. calul tatălui
 - Al doilea protagonist principal al basmului, deși în alt fel - ca să iasă la suprafață el este îngrijit 6 săptămâni de către FF; îi este egal lui FF.
 - Fără cal, orice faptă eroică, neobișnuită este imposibilă.
 - Simbolul străbaterii fulgerătoare a spațiului - are 4 aripi.
 - Animal dotat cu însușiri intelectuale deosebite, sfatuitor al omului, inițiat (știe tot ce va urma!) - inteligența calauzitoare a voinicului, care nu face nimic fără sfatul lui; protector.
 - Știe de existența țării dorite, merge acolo cu FF.
2. armele și hainele din tinerețe ale *tatălui* - legătură cu familia, normalul - căci ființa este de la părinți¹⁵

calatoria

- *Scopul* calatoriei - găsirea *tinereții...* este neobișnuit;

¹⁵ vezi Noica, p. 121.

- *Mijloacele* cu care FF pleaca în calatorie sunt neobisnuite: calul nazdrăvan și armele și hainele din tinerețe ale tatălui sau;
- *Drumul* este necunoscut, dar totodata neobisnuit, caci deja el merge spre *altundeva*: spre o lume nouă, diferita de cea a oamenilor obisnuiti;
- *Pustietatea*: întrerupe locul fertil, intrerupe normalul; este golul, locul de trecere spre alte tarâmuri, rezervate doar unora: FF se desparte de osteni și ramane singur. El rupe astfel toate legaturile cu trecutul sau, cu familia și cu obarsia, cu obisnuitul, pentru a trece în nouă lui lume.¹⁶

lumile noi întâlnite:

- FF se îndreapta catre locul de unde răsare soarele, catre „obarsia cea mare, spre lumea de început și de vesnic reînceput al răsăritului” (Noica, 122)
- pentru a putea ajunge la absolutul pentru care s-a nascut, FF trebuie să treaca prin 3 încercări, fiecare dintre acestea îndepărtându-l din ce în ce mai mult de lumea sa, dar apropiindu-l de lumea *tineretii*.. .

1. *Gheonoaia*

- Lumea este înca asemanatoare, apropiata cu/de cea pe care FF a părăsit-o;
- Gheonoaia este o femeie blestemata de părinți, pe care nu-i ascultase. Ea s-a metamorfozat în urma blestemului părinților (aluzie la FF?).
- Monstru - ființa fabuloasa - lume a imaginatiei, altfel decat cea obisnuita;
- Gheonoaia mai pastrează însă o serie de caracteristici umane: Inscrisul de garanție a securitatii lui FF este cu sange (semna al vietuitoarelor muritoare de pe Pamant); il ospatează pe FF; o *doare* piciorul; are trei fete „frumoase ca niste zane” (Ispirescu, 171), pe care i le oferă lui FF să-și aleaga mireasa - provocarea revenirii la normal a lui FF este evidenta: la regăsirea vietii și a lumii prin casatorie, pentru a reînoda lanțul generațiilor, pe care el l-a rupt; are mosie ~ ca oamenii
- Casatoria este simbolul legaturii cu familia.

2. *Scorpia*

- Lumea este asemanatoare cu cea pe care FF a părăsit-o;
- Sora reprezinta rudeniile mai îndepărtate, asa cum și Scorpia nu-i mai este atat de apropiata lumii din care a plecat FF.
- Sora cu Gheonoaia;
- Vrasmasie între cele 2 surori pentru un motiv lumesc: vor pamantul celeilalte;
- Scorpia se aseamana cu balaurii din alte basme romanești sau străine: are 3 capete; vărsa foc și smoala pe nari, vine ca vântul de iute, vărsând flacari, parleşte iarba pe unde trece;
- Ea este mai rea decat Gheonoaia;

¹⁶ Un alt sens pe care l-am putea da pustietatii și despartirii de osteni este cel de plecare definitiva, de moarte.

- FF calare deasupra ei - îi taie 1 cap - înscris cu sange ca garanție a securității (sangele ca simbol al condiției muritoare). Omenesc este și faptul ca îl ospatează pe FF.

3. lumea fiarelor și firii - trecerea dincolo de fire spre ființa¹⁷

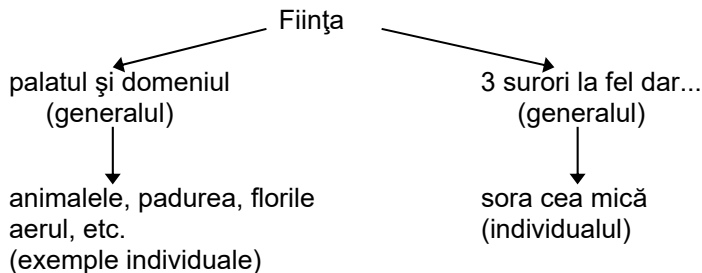
- taramul „celalalt” - e o lume dincolo de fire! - este despărțita decis de lumea oamenilor : trecerea spre acest taram presupune trecerea de 3 lumi/vami: pustiul - cel care deschide cale spre alte lumi, lumea Gheonoaiei, a Scorpiei, campul cu flori, lumea animalelor - padurea. Viata de pe pamant - Firea însasi i se pune în cale pentru a-l abate din drum, caci fiarele pazesc trecerea, pentru a impiedica pe orice muritor să treaca, desi de mult n-a mai trecut nimeni pe acolo.
- FF își părăsește condiția de om, desi este amenințat acum și de toate salvaticuniile - natura, Viata însasi - el trece în zbor dincolo de aceasta lume/poarta care îl mai desparte de viata sa: *Tinerete...*
- dedublarea tarâmurilor, a lumilor este un element caracteristic folclorului. M-simbol a celor 2 lumi devine nucleul întregului basm *Tinerete...*
- „simbol al imortalității” (Calinescu, 83) - tara zanelor - FF plange înca din burta mamei dupa aceasta imortalitate, găsită doar cu pretul renunțării/părăsirii voite a condiției de *om*

lumea Tineretii...

- dincolo de fire - omul își depășește condiția umana: „un om este pe punctul să sparga cercul naturii sale omenești”(Noica, 125)
- locul de trecere „din lumea firii în lumea ființei” (Noica, 125)
- zana-stapana imblanzește totul: „opri pe dobitoace, le imblanzi și le trimise la locul lor” (Ispirescu, 174), aduce totul la un altfel de normal: viata este asemanatoare celei pe care a părăsit-o, cu o singura exceptie: timpul s-a oprit în loc! - 3zane; FF se casatorește cu cea mai mica (?) dintre ele, desi toate sunt la fel! - rămâne pururi tânăr în aceasta stare de fapt.

ființa

- În acest moment telul lui FF este atins: întâlnind *zana-stapana* da de Ființa cautată îndelung, toata viata: „Daca cauți ceea ce zisesi, aici este.” (Ispirescu, 175)



¹⁷ vezi Noica, p. 125.

- locul unde a ajuns devine „bine” prin sosirea lui FF: „Femeile îl rugară să locuiască de aici înainte cu dansurile, căci ziceau că li se urase, sezând tot singurele” (Ispirescu, 175)- se pare că nici acolo nu este bine absolut, căta vreme zanele s-au plictisit singure;
- FF rămâne, pentru că a găsit ceea ce caută: „iar el nu aștepta să-i mai zică o dată, ci primi cu toată mulțumirea, că unul ce aceea și caută” (Ispirescu, 175)
- prin căsătoria cu sora mai mică Fiul omului devine parte a Ființei

locul interzis

- Valea plangerii - locul interzis de către zane;
- FF nu ajunge acolo intenționat (cum se întâmplă în alte basme), pentru că el a găsit deja ceea ce a căutat - *Tinerețe...*;
- Locul interzis cu străsnicie este calcat din întâmplare, FF mergând la vanatoare: un iepure - ceva atât de obișnuit! - îl duce în valea amintirilor.
- Dorul de casa, părinți: dorul îl transformă din nou în om.
- „Incoruptibilitatea este condiționată de ieșirea din contingența” (Calinescu, 84)

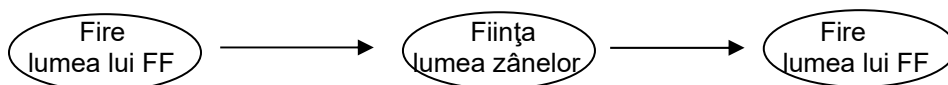
amintirea / dorul

- Se trezește încet, căci mult timp a trecut de când FF s-a mai gândit la ai lui.
- Dor = neodihnă și întristare.
- Dorul este de cei mai apropiați lui: mama și tatăl.
- O singură amintire, o singură vibrație este de ajuns, pentru a strica armonia.
- Li vine greu să părăsească acest tarâm, în care nu are a se plange „de vreo mahnire” (Ispirescu, 176), dar dorul de părinți îl roade.
- Pleacă, dar cu promisiunea de a se întoarce, fără să creadă vorbele zanelor: „părinții tai nu mai trăiesc de sute de ani, și chiar tu, ducându-te, ne temem că nu te vei mai întoarce; rămai cu noi: căci ne zice gândul că vei pieri” (Ispirescu, 176).
- Moartea este prevestită de zane, care știu că cel care a parcurs o dată drumul către lumea fermecată nu-l va mai repeta. El nu va putea relua un traseu ce muritorilor de rând nu le-a fost accesibil.
- FF este hotărât să plece.

„tocmeala calului” (Noica, 135)

- Calul a fost și el acolo, în lumea aceasta a Ființei, fiind o creatură egală ca importanță în basm cu FF.
- Apare din nou în discuție atunci când FF are nevoie de un mijloc de transport excepțional.
- Calul reprezintă legătura lui FF cu exteriorul, cu lumea reală.
- Știe destinul ce-l ține pe FF dacă se va întoarce din lumea de dincolo.
- Pune condiția de a-l transporta înapoi, de îndată ce FF ajunge la palatul părinților săi - în lumea sa de bastina.
- FF acceptă tocmeala „cu toată mulțumirea” (Ispirescu, 177), fără să înțeleagă nimic din această dorință de reîntoarcere a calului, „căci nu-i e dat omului să învețe chiar totul de la cel înțelept” (Noica, 135)
- Îl lasă pe FF în lumea sa, se întoarce în lumea cealaltă!

întoarcerea pe același drum



- Plecarea spre casa se face pe *drumul* deja cunoscut, treapta cu treapta. Asemănător în *Prâslea cel voinic și merele de aur* - în *Tinerețe...* însă nu este happy-end!
- În lumea reală *timpul* curge în mod normal, istoria își continuă cursul, aducând cu sine civilizația.
- Timpul începe să treacă și pentru FF - dar pentru el trece mai repede decât pentru ceilalți oameni, ca pentru a recupera ceea ce a pierdut la un moment dat: 1. când trece pe la mosia Scorpiei are barba și părul alb; 2. pe când ajunge la mosia Gheonoaiei are barba alba până în briu, și îi tremura picioarele; 3. ajungând în împărăția tatălui sau are barba până la genunchi, își ridică pleoapele ochilor cu mâinile, abia umbla.

căutarea identității pierdute

- Ajungând acasă, FF caută și nu mai găsește decât ruinele palatului în care se născuse.
- Calul este primul care vede și înțelege ca ciclul destinului lui FF s-a încheiat. Pleacă.
- Amintirile încep să-i devină din ce în ce mai clare lui FF, care caută printre ruine orice urmă a trecutului pe care la vremea sa nu l-a luat în seamă.
- El caută ceva, în speranța că va găsi ceea ce îi este destinat doar lui. Ceea ce găsește este *moartea*, care-l aștepta.
- Ce ar putea simboliza moartea: limita omului; desăvârșirea destinului unui om neobisnuit; întâlnirea cu propria familie, cu ai săi; recunoașterea propriei lumi / existente.
- Moartea este a fiecăruia, „e măsură fiecăruia” (Noica, 142).
- FF se face în urma palmei primite de la Moarte praf și pulbere, amestecându-se cu țărâna lumii acesteia. Acest act de violență a fost necesar pentru restabilirea ordinii în univers, prin transformarea lui FF în praf și pulbere și intrarea acestuia în „ordinea neființei” (Noica, 142).
- Basmul-M *Tinerețe...* este, după cum spune Noica, singurul basm „care nu se încheie în chip fericit” (Noica, 113).

4. Concluzii

1. Basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* este un unicat în folclorul românesc (fiind unul care se termină foarte rău). În plus, este basmul în care FF pleacă în căutarea *absolutului*, nu a ceva palpabil, cu valoare materială.
2. Acest basm este un basm-metafora, așa cum a fost prezentat pe parcurs.

3. Basmul *Tinerete...* contine destul de putine metafore (ca numar): 10 MI și 3 MII; acest lucru il face să fie diferit de textele literaturii culte.
4. Orice basm este un cadru pentru ca fantezia noastră să prinda viata, caci fiecare dintre noi *vedem* altfel lumile prezentate schematic, uneori în cateva cuvinte.
5. Aplicarea acestei teorii, a basmului-metaforă, se poate utiliza cu succes, cred eu, în predarea basmului în scoala. Crearea de noi lumi este und domeniu al fanteziei copiilor / scolarilor, acestora nefiindu-le greu să *vada* ceea ce noi demonstrăm pe multe pagini.

BIBLIOGRAFIE

I. Literatura primară:

1. Ispirescu, Petre: *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, în *Povești nemuritoare*, Ed. Tineretului, Vol. I, 1984, p. 165-179.

II. Literatura secundară

1. Dicționare

- (1) Academia de știinte sociale și politice a RSR: *Dicționar de termeni literari*. Ed. Academiei RSR, București, 1976
- (2) Anghelescu, Mircea/Boldan, Emil / Iordan, Margareta / Oana, Ion / Ruxandoiu, Pavel: *Dicționar de terminologie literară*. Ed. Stiintifică, București, 1970.

2. Lucrări de specialitate

- (1) Blaga, Lucian: *Geneza M și sensul culturii*. Fundația pentru literatură și arta Regele Carol II, București, 1937
- (2) Braga, Mircea: *Istoria literară ca pretext*. Ed. Dacia, Cluj, 1982.
- (3) Borcila, Mircea: *Curs de Poetică lingvistică*, sustinut la Facultatea de Litere, UBB, Cluj-Napoca, 1995-1996; 1996-1997.
- (4) Borcila Mircea (coord): *Studii de stilistică, poetică, semiotică*. UBB, Facultatea de Filologie, Cluj-Napoca, 1980.
- (5) Bulgar, Gh.: *Studii de stilistică și limba literară*. EDP, București, 1971.
- (6) Calinescu, George: *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965.
- (7) Caracostea, Dimitrie: *De la metaforă la simbol*, în *Revista Fundatiei regale pentru literatură și arta*, București, 1941. p. 411-419.
- (8) Coteanu, Ion: *Stilistică funcționala a limbii romane. Stil, stilistică, limbaj*. Ed. Academiei RSR, București, 1973.
- (9) Delavrancea, Barbu: *Din estetica poeziei populare*. În Mihaiescu, Florin (coord.): *Aesthesis carpato-dunarean*. Ed. Minerva, București, 1981, p. 99-126.
- (10) Dubois, J. / Edeline, E. / Klinkenberg, J.M. / Minguet, P. / Pire, F. / Trinon, H. - „Grupul μ ”: *Retorică generala*. În Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972, p. 401-423.

- (11) Greimas, A.J.: *Lingvistica structurala și poetică*. În Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972, p. 242-256.
- (12) Greimas, A. J.: *Mitologia comparata*. În Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972, p.451-465.
- (13) Mihaiescu, Florin (coord.): *Aesthesis carpto-dunarean*. Ed. Minerva, Bucuresti, 1981.
- (14) Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972.
- (15) Noica, Constantin: *Sentimentul românesc al ființei*. Ed. Eminescu, București, 1978.
- (16) Bratucu, M. / Milicescu, E. / Ghita, Gh. / Iordan, M. / Negoescu, I. / Protopopescu, L. / Bejat, E. / Novicov, M.: *Notiuni de teoria literaturii. Manual pentru clasa a VIII-a*. Editura de stat didactică și pedagogică, București, 1956.
- (17) Rosetti, Al. / Pop, M. / Pervain, I. / Piru, Al. (Red.): *Istoria literaturii romane. Vol. I. - Folclorul. Literatura romana în perioada feudala (1400-1780)*. Ed. Academiei RPR. București, 1964.
- (18) Tacciu, Elena: *Mitologie romantică*. Ed. Cartea romaneasca, București, 1973.
- (19) Tanase, Alexandru: *Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof*. Ed. Cartea romaneasca, București, 1977.
- (20) Todorov, Tzvetan: *Categoriile naratiunii literare*. În Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972, p. 370-400
- (21) Veselovski, A.: *Introducere în poetica subiectelor și problematica ei*. În Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972, p. 441-450.
- (22) Vianu, Tudor: *Estetica*. Ed. Fundatiilor regale pentru literatură și arta Carol II, București, vol. II 1934.
- (23) Vinogradov, V. V.: *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și cu teoria literaturii*. În Nasta, Mihail / Alexandrescu, Sorin: *Poetica și stilistica. Orientari moderne. Prolegomene și antologie*. Ed. Univers, București, 1972, p.257-278.

PACEA DE LA PARIS - CONSECINȚE CULTURAL-ISTORICE ȘI POLITICE ÎN AMERICA

CORNELIU NICOLESCU

Evenimentul cel mai notabil al anului 1763 a fost Pacea de la Paris, care a pus capăt războaielor duse atât în Europa cât și în America de Nord.

Cîștigul coloniilor a fost acela că suveranitatea franceză și puterea militară era îndepărtată de Canada și de Valea Mississippi-ului.

Prezența Franței în teritoriul mai sus menționat a avut două mari consecințe: pe de o parte, i-a împiedicat pe coloniștii britanici să se miște liber în interiorul continentului, și pe de altă parte, pericolul expansiunii franceze îi făcea pe coloniști dependenți de protecția britanică.

Pentru a fi în stare să urmărim calea ce a condus la independență, trebuie să aruncăm o privire asupra modului în care funcționau coloniile în America și care erau relațiile lor cu Imperiul Britanic.

La vremea Păcii de la Paris, coloniști britanici nu erau puțini la număr; aceștia erau grupuri naționale diferite unul de celălalt în religie, în limbă, în metodele de cultivare a terenului și în conduita și manierele sociale și politice.

Coloniștii erau prin definiție supușii Coroanei Britanice, și în calitate de membri ai națiunii britanice, în mod natural se bucurau de statutul constituțional în vigoare pentru populația britanică.

Coloniile din sud dovedeau mai multă admirație pentru sistemul social englez, decît coloniile din nordul Americii. Printre acestea, Noua Anglie nu era deloc entuziasmată de acest sistem social.

În problemele religioase și în guvernarea locală, orășenii s-au obișnuit cu o marjă de independență pe care o considerau legitimă.

Viața în orașele de pe coastă diferea de aceea de pe teritoriile nou descoperite în interiorul continentului. Toate coloniile din sud erau profund rurale. Spre deosebire de coloniile nord-estice, acelea din sud aveau puține orașe, și oamenii le lipsea acea complexitate și subtilitate a vieții de oraș, imprimată locuitorilor acestuia. Prosperitatea coloniilor sudice era bazată pe munca sclavilor negre; folosirea acestui tip de muncă și comerțul cu sclavi erau încurajate atât de britanici, cât și de regele George III.

Limba engleză era aceea care domina viața publică. Existau câteva teritorii în care locuitorii își vorbeau limba lor de baștină: suedezii în provinciile centrale, germanii în Pensylvania, olandezii în New-York și în nordul New-Jersey-ului. Germanii erau singurul grup care publica ziare de succes. Engleza era singura limbă oficială și astfel era folosită în curțile de justiție, adunări și presă.

În secolul al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea, influența britanică a scăzut, datorită distanței și, de asemenea, datorită faptului că Marea Britanie avea preocupări interne și internaționale. Oricum, populația coloniilor și-a construit propriile instituții, imitând modelul britanic. Aceștia nu puneau la îndoială calitatea de membru al Imperiului, dar aveau dreptul să conteste dreptatea oamenilor de stat britanici care dețineau controlul asupra politicii coloniale. Această contestare făcea parte din procesul de auto-cunoaștere prin care treceau coloniștii. Posesiunile britanicilor erau extensive, întinzându-se din India (adminstrată de East India Company, nu de Coroană) pînă la vastul semicerc al malului Atlanticului. Pe acest arc de vest, întins de la Canada la Insulele Indiei de Vest, locuitorii, prin constituție aparțineau unei singure națiuni. Regele în Parlament exercisa o suveranitate legală asupra regatului britanic, și nimeni în mod fățiș nu punea la îndoială principiul constituțional prin care supremația parlamentară se extindea asupra coloniilor americane.

În realitate, cele două obiective principale ale acestei suveranități erau comerțul și apărarea. Trebuie spus că, aceste colonii n-ar fi putut supraviețui singure în acea lume a marilor puteri europene, în luptă pentru avantaje comerciale și startegice. Marea Britanie era un factor crucial pentru economia americană, pentru că re-exporta, spre beneficiul propriilor săi negustori, acele produse coloniale ce puteau fi vîndute pe continent.

Politica britanică, de asemenea, controla aprovizionarea cu diferitele tipuri de hîrtie monetară în coloniile americane. O instituție de genul Banca Americii nu putea fi înființată, din moment ce coloniile nu aveau unitate politică, nici economică. Oricum, oficialitățile britanice priveau dezaprobator orice fel de formă bancară colonială.

Coloniștii aveau nevoie de Marea Britanie, deoarece nu puteau rezista fără guvern, armată și politică externă.

Revenind la anul 1763 și la Pacea de la Paris, trebuie menționat (oricum) că, coloniștii americani ai imperiului Britanic, în special cei din Noua Anglie, amenințarea franceză ca fiind serioasă, pentru că în viziunea lor, monarhia franceză avea două caracteristici ce o transformau în cea mai teribilă tiranie; monarhie absolută și religia bisericii romano-catolice (coloniile din sud au adoptat legile englezești discriminatoare pentru romano-catolici).

Rezultatul reînnoirii pericolului francez în America de Nord era acela că rezidenții nu simțeau nevoia acută pentru protecția britanică și acela că populația din colonii își dezvoltase un sentiment de autonomie. Coloniștii au descoperit că aveau o mulțime de lucruri în comun: vorbeau aceeași limbă, aveau instituții politice similare (ex. guvernator, o formă de consiliu de numire în funcție, o adunare aleasă), sistemul de justiție era administrat de o rețea de curți regionale, toți erau obligați să se conformeze legilor englezești, și așa mai departe.

Putem afirma fără probleme că au existat unele elemente care au condus la dezvoltarea unui anumit sentiment național, bazat pe un așa-zis naționalism american. Printre cele mai importante sunt: căsătoriile între cetățeni americani, separarea fizică de Europa și diferitele condiții de viață în comparație cu acelea din Anglia (sau Europa în general), apariția unei elite naționale în rândul coloniștilor, sentimentul că Anglia nu era cea mai îndrăgită țară (din moment ce mulți coloniști erau refugiați de sub persecuție, mai ales religioasă), și alte câteva ar putea fi adăugate acestei liste.

După Pacea de la Paris, politica britanică a afectat majoritatea coloniilor, dar nu erau toți afectați în aceeași măsură, pentru că, de exemplu, Sudul era diferit dezvoltat față de Nord. Măsurile diferite afectau grupuri diferite și astfel reacția lor era diferită în raport cu interesele puse în joc.

Deși cei mai mulți istorici sunt de acord că anul 1763 este piatra de căpătii care a condus la independență, trebuie să ne întoarcem în timp, înainte de acest an, pentru a descoperi rădăcinile acestui conflict.

Inceputurile sale, cel mai probabil se regăsesc în perioada celui de-al șaptelea an de război, când "marele comunard" William Pitt, a oprit comerțul ilegal din timpul războiului între coloniile principale și Indiile Franceze de Vest - comerț avantajos din punct material pentru rezistența franceză. Această decizie a afectat bunăstarea coloniilor, dar aceasta nu era problema Marii Britanii.

Politica colonială britanică avea 4 obiective majore:

1. Să întrețină o armată permanentă în America;
2. Să regleze expansiunea înspre vest și afacerile indiene;
3. Să întărească Legile de Navigație, cu un scop dublu, de a face legile operante și de a crește venitul vamal;
4. Să adune bani din colonii prin impozitare parlamentară.

Prin semnarea Tratatului de la Paris în 10 Februarie 1763 o nouă fază a relațiilor coloniilor cu țara mamă a început. Războiul a revelat slăbiciuni grave în administrația imperială și în același timp, achiziționarea de noi teritorii a creat noi probleme.

Cea mai grav încălcată lege a comerțului era Legea Melasei din 1733. Această lege impunea o taxă de 6 penny pe un gallon la importurile coloniale de melasă străină nu pentru a obține venit, ci pentru a garanta dobânzilor pe zahărul din Indiile de Vest Britanice un monopol al pieții. Protestând împotriva acestei forțări, negustorii bostonieni, organizați la "Societatea pentru Încurajarea Comerțului", au elaborat în decembrie 1763 o declarație, parte a pledoariei lor împotriva reînnoirii Legii din 1733.

Fiind într-o nevoie disperată de noi surse de venit, la începutul lui 1764, Anglia a introdus Legea pe Venitul American, cunoscut sub numele de Legea Zahărului. Aceasta era o măsură pe venit. Sub această lege a zahărului, taxa pe melasa străină era redusă de la 6 la 3 penny un gallon. Actul a fost aprobat cu o opoziție nesemnificativă și a fost semnat de rege în 5 Aprilie 1764. Întreaga mașinărie pentru impunerea Legilor de Navigație a fost întărită. Legea Zahărului de asemenea impunea noi proceduri pentru procesul încălcărilor vamale. Înainte,

procesul se desfășura sub jurisdicția locului respectiv unde a avut loc încălcarea legii, sau în tribunalele de drept comun, sau, la alegerea procurorului, în tribunalele vice-amiralității, unde cel mai adesea persoana nu era condamnată. În 1763 existau 11 tribunale ale vice-amiralității. Legea Zahărului prevedea un nou tribunal al Vice-amiralității, al cărui jurisdicție să acopere toată America de Nord, urmînd să fie stabilit la Halifax, Noua Scoție. Acesta nu era o curte de apel, era un tribunal de primă instanță avînd jurisdicție concurentă cu tribunalele Vice-amiralității din provincie.

Această problemă a pus sub semnul întrebării principiul constituționalității în mintea coloniștilor. În Anglia, fraudele comerciale erau judecate în fața unui juriu în tribunalele de drept comun, dar în America cazul era decis de un singur judecător, funcționînd fără un juriu și urmînd dreptul civil.

În aceste condiții, cînd legea Zahărului era o măsură asupra venitului recunoscută și Taxa pe Timbre aștepta să fie aprobată, Bostonul a hotărît să preia conducerea. Pe 15 Mai 1764, adunarea orășenească din Boston a numit un comitet pentru redactarea instrucțiunilor ce urmau să fie înaintate de reprezentanții orașului la camera Reprezentaților din Massachussets. Instrucțiunile au fost aprobate pe 24 mai și sfătuiu reprezentanții să protesteze împotriva noilor măsuri, privite nu numai ca o amenințare economică, dar și ca o amenințare la adresa drepturilor coloniale.

Protesteile nu s-au restrîns la Noua Anglie, dar aceasta era cea, ai afectată de Legea Zahărului. Adunarea din Pennsylvania l-a sfătuit pe agentul său din Londra să se opună taxei pe timbre văzută ca o violare a "drepturilor lor cele mai esențiale ca supuși britanici."

Virginia, colonia cea mai populată și cea mai influentă a declarat că localnicii "nu sînt și după constituție nu pot fi reprezentanți în Parlament". Această petiție din 17 decembrie 1764 cerea autonomie locală completă în probleme de fiscalitate.

Adunarea din New York a intrat cel mai puternic în acțiune. În timp ce celelalte colonii s-au opus Actului Zahărului din considerente economice, Adunarea din New York a atacat viguros impozitarea parlamentară de orice fel, atît internă cît și externă ca o violare a drepturilor coloniale. Deși adunarea din New York continua să recunoască autoritatea Parlamentului asupra comerțului obișnuit aceasta refuză să accepte astfel de regulamente ca o acoperire pentru impozite.

În acest timp, ministrul britanic pregătea legislația pentru impozitul pe timbre. Coloniile aproape în unanimitate au negat dreptul Parlamentului de a impozita coloniile, dar acest fapt a înverșunat și mai mult cercurile politice britanice. Americanii strigau "Nici o impozitare fără reprezentare."

Realizînd că evenimentele nu se vor opri aici, agenții coloniali l-au sfătuit pe ministrul Grenville în 2 februarie 1764 să oprească această acțiune. Dar Grenville nu a putut fi convins și în mesajul său bugetar, din 6 februarie, a cerut oficial adoptarea propunerii pentru taxa de timbru. Camera a adoptat măsura cu o majoritate zdrobitoare. Legea planificată să intre în vigoare pe 1 niembrie 1765, a devenit lege pe 22 martie. Actul impunea taxe pentru timbre într-o lungă listă de documente legale coloniale ca și pe reclamele din ziare, pamflete și cărți de joc.

Banii obținuți erau folosiți pentru "cheltuielile necesare apărării, protejării și siguranței mai sus numitelor colonii și plantații. "

Chiar înainte ca vestea să ajungă la Boston, Camera Reprezentanților din Massachussets, votase, pe 8 iunie 1765, să ceară adunărilor celorlalte colonii să-și trimită delegații la un Congres General la New York în octombrie, același an.

New York a găzduit Congresul Legii Timbrelor la 7 octombrie 1765, cu delegați din 9 colonii. Majoritatea celor 27 de delegați erau moderați.

Subiectul discuțiilor lor a fost reliefaarea unei declarații a drepturilor și nemulțumirilor coloniștilor. Dar, trebuie menționat că nici unul dintre delegați nu a atacat autoritatea Parlamentului de a regla comerțul coloniilor. Delegații au adoptat petiții către rege, Camera Comunelor, Camera Lorzilor. Aceștia invocau drepturile lor ca englezi iar nu drepturile lor naturale. Dar cel mai important lucru din această petiție a fost acela că făcea diferența dintre legislația parlamentară, acceptată de coloniști, și fiscalitate, pe care aceștia o respingeau.

În acest fel, coloniștii acționau puternic în vederea anulării Legii Timbrelor.

O mirare populară s-a instalat atunci în colonii. Înainte ca Legea Timbrelor să devină operantă pe 1 noiembrie 1765, fiecare distribuitor de timbre era forțat să-dea demisia. Comitete de patrioți au confiscat timbrele în momentul în care au sosit. Între timp, negustorii semnau acte prin care să nu importe bunuri britanice înainte de anularea actului.

"Cei 9 loiali" - o organizație făurită din proprietari de magazine și artizani bostonieni au preluat conducerea. Această organizație este premergătoare "Fiilor Libertății." Fiii Libertății erau o organizație secretă. Era compusă în mare parte de proprietari de magazine, artizani și meseriași, dar toate rapoartele indică faptul că cei care plănuiau și inspirau revoltele erau persoane de vază și avocați binecunoscuți și comercianți.

Viața coloniilor era încordată. Fără timbre nici o navă nu putea să părăsească porturile coloniale, tribunalele nu puteau judeca procese civile, ziarele nu puteau fi tipărite și așa mai departe. Dar amenințarea cu violența i-a convins pe funcționarii vămilor din majoritatea coloniilor să dea liberă trecere navelor fără timbre și de asemenea să emită certificate declarând că nu existau timbre disponibile. Majoritatea tipografiilor au continuat să tipărească ziare. În unele colonii chiar și tribunalele și-au reluat procesele.

Cea mai eficientă metodă de presiune asupra guvernului britanic era boicotul coloniștilor asupra bunurilor britanice. Comercianții din Boston, Philadelphia, și porturile mai mici din Noua Anglie au făcut unele acorduri de non-import. Mai mult chiar, coloniștii au refuzat să plătescă datoriile față de firmele britanice.

În același timp, coloniștii erau gata să se apere prin forța armelor dacă ar fi fost nevoie. Acastă hotărâre era susținută de credința că Legea Timbrelor era doar primul pas spre o serie întreagă de acte care urmau să pe coloniști în starea de sclavi.

Până să ajungă vestea rezistenței coloniștilor, în Anglia, ministrul Grenville a fost înlocuit cu ministrul Rolkingan a cărui sarcină principală a fost să rezolve criza coloniilor. În acest timp, negustorii și manufacturierii britanici sufereau

consecințele boicotului american și trimiteau proteste neîntrerupte. Un alt sentiment îi domina pe britanici: frica crescîndă că reacția coloniștilor la Legea Timbrelor era începutul unui proces ce inevitabil va conduce la independența coloniilor.

Problema ce trebuia soluționată era dacă puterea Parlamentului de a legifera includea puterea de a impozita sau nu.

Coloniștii nu negau dreptul parlamentului de a da legi și de a regla comerțul coloniilor. Dar aceștia susțineau că Legea Zahărului era destinată să adune bani și nu să regleze comerțul iar Legea Timbrelor nu era pur și simplu o măsură asupra venitului. Ambele legi alocau dreptul lor la autoimpozitare, fără de care le-ar fi fost imposibil să-și protejeze propria persoană pe proprietatea lor în fața unui abuz guvernamental. În acest fel ei considerau o atare situație pură sclavie. În consecință, poziția lor era aceea că trebuia să fie impozitați doar de proprii lor legislatori.

Rezistența colonială la Legea Timbrelor era acum problema majoră în politica britanică. Ei obiectau că Camera Comunelor era coruptă și supusă monarhiei. Oricum, exista un punct în care opiniile coloniștilor și cele ale parlamentului se separau. Din moment ce ei erau apărătorii Parlamentului împotriva regelui, Liberalii aristocrați erau de altfel suporteri înfocați ai supremației parlamentare asupra imperiului. Aceștia erau de acord cu coloniștii în aceea că regele distrugea constituția englezească, dar cînd veni vorba de a accepta o limitare a autorității parlamentare, erau puternic împotriva.

Alți suporteri ai cauzei coloniale erau dizidenți englezi și reformații parlamentari. Deși în politică aceste grupuri erau alături de liberali, opiniile lor erau de departe mult mai radicale decît cele ale Liberalilor aristocrați. Dizidenții doreau să transforme Parlamentul și să-l facă mai sensibil la voința națiunii.

În cele din urmă, dar nu în ultimul rînd, suporterii cauzei americane erau negustorii și manufacturierii care au înțeles că acordurile americane de non-import și imposibilitatea de a-și colecta datoriile americane le făceau un dezastru în afaceri.

Considerînd toate acestea, ministerul a înțeles de asemenea că era imposibil să execute actul fără forță militară și că uzul forței în teritoriul coloniilor putea însemna intervenția Franței și a Spaniei. Britanicii realizau că Legea Timbrelor nu merită riscul și a fost anulată în martie 1766. Dar pentru a demonstra că anularea a fost o chestiune de eficacitate și nu de cedare a autorității parlamentare asupra imperiului, ministerul (condus de liberali) a sponsorizat Legea declamatoare, în care se stipula că Parlamentul avea "putere deplină să emită legi" și statutul de forță suficientă și validitatea de a lega coloniile și locuitorii Americii "supuși ai Coroanei Marii Britanii în orice fel de condiții."

Abolirea a amînat doar confruntarea fizică dintre coloniști și țara mamă. Pe de o parte, britanicii continuau să creadă că anularea Legii Timbrelor era o înfrîngere. Coloniștii de cealaltă parte, au luat cuvintele evazive din Legea Declaratoare ca fiind în acord cu propria lor distincție între legislație și impozitare. Astfel, conflictul de bază dintre coloniști și țara mamă rămînea nerezolvat.

În martie 1767, un an de la anularea Legii Timbrelor, cancelarul Ministerului de finanțe, Charles Townsend, a introdus în parlament un alt set de

măsurile desemnat să impoziteze coloniile și să întărească Actele de Navigație care puneau noi taxe pe ceai, sticlă, cristal, culorile picturilor și hârtie. Coloniștii făceau distincție între impozite interne (ridicate din toată țara) și impozite externe (puse pe bunuri la intrarea în porturi).

Suspendarea legislaturii New Yorkului a fost o altă tendință represivă. În 1765, Parlamentul a emis Legea de Încartiruire. Prin acea lege coloniile trebuiau să asigure barăci sau alte cazări convenabile pentru trupele britanice, de asemenea: "foc, lumînări, oțet, sare, așternuturi, cidru sau rom". Colonia New York suferea cel mai tare din cauza acestei legi, deoarece New Yorkul era sediul armatei britanice în America de Nord. Adunarea de la New York s-a întrunit în vara anului 1766, dar nu erau prea dornici să dea bani pentru încartiruirea trupelor. Când, la sfârșit adunarea a convenit să asigure barăci și alte facilități ei au pretins că o fac ca răspuns la o rechiziție regală și nu ca supunere la un act al Parlamentului.

În Marea Britanie, sentimentul anti-american a devenit tot mai pregnant. La întrinirea din 12 martie 1767, cabinetul a decis să suspende Parlamentul și adunarea din New York pînă cînd colonii vor vor asigura banii necesari pentru încartiruire. Pînă la aprobarea acestei legi, Adunarea deja acordase bani pentru acoperirea cheltuielilor de încartiruire. Dar, iarăși, Adunarea a declarat că această decizie nu a fost luată ca rezultat al actului Parlamentului.

Pe 13 mai 1767, Townsend a venit cu un plan pentru ameliorarea sistemului guvernamental în colonii. Noile impozite au trecut de Parlament cu o mică opoziție. Taxa cea mai importantă a Legii pe Venit din 29 iunie 1767, cunoscută sub numele de Legea Townsend, a fost cea impusă pe ceai. Pentru a face prețul unui asemenea ceai competitiv în raport cu ceaiul importat ilegal, trebuiau aplicate măsuri fiscale noi, ceea ce însemna o retragere a întregii taxe plătite pe ceaiul importat din Anglia cînd ceaiul era re-exportat spre colonii. Un comite de 5 comisionari ai Vămilor a fost stabilit pentru a ridica noile taxe. Mai înainte, oficialitățile vamale și-au primit indicațiile de la Comisionarii vămilor din Londra. Acum, noul consiliu avea să-și conducă activitatea din Boston.

Deși Legile Townsend nu erau o povară prea grea din punct de vedere economic (exceptînd ceaiul, care era un element important în comerț), aceste taxe veneau în perioada cînd coloniile se confruntau cu un dezastru economic lărgit.

Coloniștilor le era teamă - cum a fost în cazul Legii Timbrelor - că existau de asemenea implicații politice în spatele acestor legi. Comercianții britanici doreau un acord de non-import pentru a forța anularea taxelor Townsend. Pe 4 martie 1768, comercianții bostonieni s-au întrunit și au convenit să oprească importul tuturor bunurilor din Anglia. Pe 27 august 1768, comercianții new-yorkezi au adoptat un acord în care cei care încălcau această decizie de non-import erau considerați dușmani ai națiunii.

Pe 10 martie 1769, comercianții Quaker din Philadelphia au convenit să nu importe nici un fel de produse din Anglia după 1 aprilie, pînă cînd taxele Townsend aveau să fie anulate. De asemenea s-au raliat și coloniile din sud.

Pînă în toamna lui 1769, acorduri de non-import au intrat în vigoare în toate coloniile, exceptînd New Hampshire. Fiecare colonie a numit un comitet local care era destinat să oblige la conformare. Comercianții care refuzau să coopereze

erau trecuți pe lista neagră în mod public. În unele cazuri, comitetele făceau uz de forță pentru a-și impune voința. Contextul politic european era favorabil destinului coloniilor. Zvonurile unui război între Franța și Spania, dar și acordurile coloniale de non-import i-au făcut pe englezi să se gîndească la unele decizii mai moderate. La o întîlnire a Cabinetului de pe 1 mai 1769, patru din nouă miniștrii erau în favoarea anulării taxelor Townsend. Dar Lordul North, noul om de forță al Cabinetului și succesor al lui Townsend în funcția de cancelar al Trezoreriei, a dat votul hotărîtor pentru păstrarea taxelor pe ceai, pentru a dovedi autoritatea indiscutabilă a Parlamentului.

Dacă comercianții britanici și manufacturierii ar fi făcut presiuni asupra cabinetului, legile Townsend ar fi putut fi în întregime anulate. Dar aceștia au avut mai multe motive să nu o facă. Unul era faptul că deschiderea de noi piețe a ușurat puțin efectul boicotului american. Altul era credința că dacă s-ar fi făcut concesii suplimentare, legile comerciale vor fi complet ruinate. Pe 5 martie 1770, Lordul North, noul Prim Ministru în mod formal i-a cerut Parlamentului să abroge toate taxele Townsend, exceptînd aceea pe ceai, care să fie păstrată ca "un semn al supremației Parlamentului și o declarație a drepturilor lor de a guverna coloniile."

Printre aceste controversiuni, actul cel mai provocator al Angliei a fost staționarea trupelor britanice pe sol american, în Boston, este destul de discutabil. Unii istorici britanici afirmă că trupele britanice au venit pașnic și au fost întîmpinate cu blesteme și pietre. Alte surse (americane) afirmă că coloniștii au fost înfuriați de aroganța ofițerilor britanici și de hoțiile și violurile comise de soldați. Singurul lucru cu care sînt de acord este că punctul culminant a fost pe 5 martie 1770, cînd trupele britanice sub comanda căpitanului John Preston, au tras în mulțime, ucigînd cinci persoane. Acest incident, cunoscut în istorie ca Masacrul de la Boston, a amenințat să deschidă ostilitățile dintre trupe și coloniști. Pentru a evita alte înclăștări, trupele au fost retrase din oraș, și au fost transferate în insula Castle. Căpitanul Preston și oamenii săi au fost arestați și acuzați de crimă. Mai tîrziu au fost achitați, deși radicalii cereau un proces imediat, încercînd să profite de agitația populară.

Această reacție violentă a produs două atitudini printre coloniști, adoptate pe de o parte de comercianții mai conservatori, de cealaltă parte, de conducătorii mai radicali ai Fiilor Libertății. Această diferență în atitudini, poate fi explicată de faptul că Fiii Libertății aveau suportul claselor sărace, care simțeau duritatea non-importului prea puțin sau deloc. Exceptîndu-i pe aceia care profitau din speculă, comercianții sufereau profunde pierderi. Comercianții bostonieni au hotărît să respecte acordul și să nu importe nici un fel de bunuri din Marea Britanie pînă cînd legea de impunere a taxei pe ceai era abrogată. Dar comercianții new-yorkezi au spart frontul. Violența manifestată de Fiii Libertății a produs o reacție conservatoare în New York. În plus, comercianții new-yorkezi suspectau că rivalii lor din Boston și Philadelphia în secret încălcau acordul.

Neținînd cont de amenințările Fiilor Libertății, comercianții new-yorkezi au votat în iunie să reia importul tuturor produselor din Marea Britanie, exceptînd ceaiul. În acest fel, boicotul a fost rupt, și, una după alta, coloniile au luat aceeași decizie.

Au urmat trei ani de caz relativ și pace, dar această tăcere era iluzorie din două motive: primul, englezii suspectau că coloniștii intenționau să-și cucerească libertatea, și să rupă toate legăturile cu țara mamă. Al doilea, coloniștii avansau tot mai multe pretenții. Ei chiar pretindeau că toate coloniile erau unite cu țara mamă numai datorită credinței jurate aceluiași rege și în acest fel nu aveau nimic de-a face cu Parlamentul.

Deși taxa pe ceai era încă aplicată, aprovizionarea cu articole ne-taxate se făcea din Olanda și astfel specula era în floare. Din moment ce guvernul britanic nu arăta nici o intenție de a disturba atmosfera calmă, erau speranțe de pace. Dar anul 1773 și validarea Legii Ceaiului a redeschis disputa. Această lege era destinată sprijinirii East India Company, prin eliberarea ei de sub prevederile Legilor de Navigație, cerând ca ceaiul din India destinat coloniilor să treacă mai întâi prin Anglia și vândut aici la licitație publică. Companiei i se permitea acum să transporte ceaiul direct în America și să-l vândă prin proprii săi agenți. Coloniștii considerau aceasta ca o violare a drepturilor lor și comercianții americani pretindeau că legea crea un monopol. Ceaiul adus de Compania East India, cu taxa plătită era în felul acesta mai ieftin decât ceaiul olandez la negru.

Reacția nu a întârziat să apară. În Philadelphia, încărcăturile de ceai erau întoarse în Anglia. În Charleston, erau depozitate într-un antrepozit. Dar incidentul cel mai important a avut loc la Boston. Trei nave au intrat în port și rezultatul a fost că acolo s-a făcut o adunare populară care cerea Guvernatorului Thomas Hutchinson să semneze niște acte prin care să permită navelor să se întoarcă în Anglia fără a fi descărcat ceaiul sau plătit taxele. Hutchinson a refuzat pentru că această procedură era împotriva legii. Limita de timp în care o navă putea rămâne într-un port fără a plăti taxele era de douăzeci de zile. Oricum, când această limită de timp a expirat, o altă adunare populară a avut loc de data aceasta coloniștii cerând răspunsul final al lui Hutchinson. Răspunsul a sosit, dar era un refuz. Rezultatul a fost că un grup de cetățeni, îmbrăcați în indieni Mohawk, plimbându-se pe doc, au aruncat ceaiul în port.

Partida de ceai de la Boston era o invitație deschisă pentru englezi să întărească autoritatea britanică. Puțini oameni în Anglia mai simpatizau acum cu cauza americană.

Englezii au considerat că pot rezolva această criză doar pedepsind și izolând Massachussets-ul. Parlamentul a aprobat Legile Coercitive, cunoscute în colonii ca Legile Intolerabile. Rezultatul a fost acela că forma de guvernare în colonii s-a schimbat. Toate justițiile pacificatoare trebuiau să funcționeze doar la cheremul guvernatorului britanic. Adunările orășenești nu puteau avea loc fără permisiunea guvernatorului. Singurele excepții erau alegerile de rutină. Funcționarii publici care au fost acuzați de crimă în exercițiul funcției puteau fi mutați în alte colonii sau chiar în Anglia pentru proces. Portul Boston a fost închis și comerțul interzis pînă cînd se va plăti prețul ceaiului.

Aceste Legi Coercitive au fost patru, și legea Quebecului, a cincea, li s-a adăugat.

Prima, Legea Portului Boston, a fost aprobată pe 14 martie 1774 și ordona închiderea portului Boston. Aceasta a fost urmată de adoptarea Legii Guvernului Massachussets. Această lege dădea Consiliului din Massachussets drept de a fi

numit de către rege și nu ales de Camera Reprezentanților. De asemenea dădea guvernatorului dreptul de a lua decizii fără aprobarea Consiliului. A patra lege întărea puterea englezilor de a cazărmi potrivite pentru trupele lor. A cincea lege, Legea Quebecului a fost alăturată de către coloniști celor patru legi coercitive. Măsura fusese pregătită de multă vreme, ca o soluție pentru problema încă stringentă a vestului. Ministerul a rezolvat problema prin anexarea teritoriului din nordul și vestul râului Ohio la Quebec.

Cum englezii vroiau să fie siguri de loialitatea locuitorilor francezi din Canada, aceștia i-au păstrat pe francezi și le-au dat Romano-catolicilor îngăduință totală și drepturi legale.

Comercianții bostonieni doreau să plătească ceaiul, dar locuitorii erau furioși pe englezi, iar comercianții nu și-au putut îndeplini intențiile. Patrioții doreau să implice și celelalte colonii în această cauză și astfel au trimis apelurile lor la ajutor și cereau boicotul produselor britanice. Mulți conservatori nu doreau prea tare să riște, dar niciunul nu a avut curajul să admită astfel de sentimente în atmosfera de neliniște și ferveare de atunci. Un congres colonial a fost propus și ideea a fost acceptată.

Primul Congres Colonial s-a întâlnit în Philadelphia pe 5 septembrie 1774. Coloniștii și-au bazat revendicările mai mult pe drepturile tuturor oamenilor prin legea naturii, decât pe drepturile lor ca supuși britanici.

Thomas Jefferson a pregătit "o redare sumară asupra Drepturilor Americii britanice", ca rezoluție ce va fi prezentată pentru adoptare Convenției din Virginia când aceasta se va fi întâlnit în august 1774, pentru a selecta delegații pentru apropiatul Congres Continental. Munca lui Jefferson era forma embrionară a ceea ce avea să devină teoria imperiului folosită în Declarația de Independență.

Delegații la Congres au avut opinii diferite despre problemele principale și soluțiile posibile. Conservatorii doreau să rezolve conflictul în interior prin metode legale și de asemenea să găsească o bază pentru reconciliere între colonii și țara mamă.

Radicalii (mai ales conducătorii din Massachusetts și Virginia) erau hotărâți să afirme drepturile americane fără compromisuri, de asemenea fiind pregătiți să reziste la forță dacă era nevoie.

În mintea lor era cucerirea independenței. Nouă ani mai devreme, nimeni nu se gândea să nege dreptul Parlamentului de a legifera pentru colonii, în afară de cazul impozitării. Acum, legea Parlamentului nu mai era acceptată, deoarece coloniștii credeau că oricare legislatură colonială era egală Parlamentului și că coloniile erau legate de imperiu numai prin subordonarea lor față de coroană. Conducătorii americani invocau legea etică și doctrina drepturilor naturale.

Efortul a dus la un plan pentru uniune colonială cu un guvern general, alcătuit dintr-un consiliu de delegați aleși din fiecare provincie care ar trebui să fie prezidat de un guvernator general, numit de coroană. Acest guvern trebuia să aibă puterea de a impune taxe și de a legifera chestiuni generale (apărare, probleme cu indienii, teritorii vestice etc.) Legile sale erau supuse veto-ului Parlamentului și în schimb avea puterea de veto asupra legilor Parlamentului privind America. Planul avea greșelile sale inevitabile, dar era oricum o bază de la care se negocia. Dar acest plan era de neacceptat de conducătorii americani care recunoșteau în el o

unire chiar mai strânsă cu Anglia prin recunoașterea dreptului Parlamentului de a legifera pentru colonii.

Următorul moment important a fost introducerea rezoluțiilor adoptate de o adunare orășenească în comitatul Suffolk, Massachussets și mai târziu duse la Philadelphia. Așa-zisele Hotărâri Suffolk declarau că Legile Coercitive nu ar trebui ascultate și implicau o eventuală rezistență prin forță din partea coloniștilor dacă era nevoie. O altă declarație stipula că orice comerț cu Anglia să fie oprit. Congresul a adoptat Hotărârile și astfel a acceptat programul popular. Principala caracteristică al acestui program a fost Asociația (The Association) care era un acord de non-import și non-export. Adoptarea Asociației a forțat coloniștii să ia o decizie, fie în favoarea boicotului, fie să îl refuzeși să declare supunere țării mamă. Asociația a fost pusă în mișcare mașinăriei administrative să se desfășoare în revoluția care era pe drum. Fiecare comitat și oraș trebuia să aibă un Comitet de Siguranță. Noi agenții extralegale de coerciție apăreau în fiecare colonie. Aveau funcțiile guvernului, deci nu ezitau să folosească violența de fiecare dată când aveau de a face cu opoziție. Cetățenii erau obligați să semneze o declarație să nu importe produse britanice și nici să nu consume produse pentru care s-au plătit taxe. Planul de uniune a fost lăsat sub tăcere și orice referire la el a fost ștearsă din jurnalul Congresului. Astfel, primul Congres a respins compromisul și a refuzat toate soluțiile care nu conveneau americanilor. Totuși nici un conducător nu vorbea deschis despre independență, dar Declarația Drepturilor pe care a adoptat-o Congresul în octombrie 1774 a dovedit că concepția americană era incompatibilă cu cea britanică despre imperiu. Parlamentului îi era negat dreptul de a legifera pentru colonii, pe baza drepturilor naturale și constituționale. Parlamentul s-a declarat dispus să accepte reglementări parlamentare pentru comerțul exterior al coloniilor.

Declarația încă odată stipula refuzul americanilor să accepte și să se supună Legilor Coercitive și asta trebuia să fie condiția obligatorie dacă se dorea o reconciliere.

În noaptea de 18 aprilie 1775, o trupă permanentă britanică a părăsit Bostonul cu misiunea de a distruge un depozit militar al patrioților la Concord, la aproximativ 20 de mile distanță de Boston. La Lexington, trupele și un corp de miliție au schimbat focuri. Acestea au fost primele împușcături ale Revoluției. Rezultatul a fost că mai mulți oameni au murit. Englezii au distrus ce depozite au găsit în Concord, dar la întoarcerea spre Boston au fost atacați de companii de miliție din orașele învecinate. Soldații britanici au scăpat numai datorită întăririlor de ultim moment. Următorul pas al americanilor a fost să se adune pe dealurile din jurul Bostonului, forțând trupele britanice să se rezume la Boston. Pe 16 iunie, în timpul nopții, un detașament de 1600 de americani au ocupat întăririle din jurul Charleston-ului, un cătun situat pe o peninsulă dincolo de portul Boston. După încercări nereușite trupele britanice în cele din urmă au cucerit dealurile, coloniștii fiind forțați să se retragă. Deși americanii afuß nevoiți să se retragă, aceștia au înțeles că puteau să lupte cu britanicii.

Spiritul de război a traversat țara și toate coloniile făceau pregătiri pentru luptă. În octombrie 1776, Massachussets și-a format propriile companii de miliție, Convenția din Virginia a numit un comitet care avea sarcina să procure arme. Veștile întâmplării de la Concord și Lexington au ajuns în colonii și un sentiment de frământare a maselor a început imediat. Oamenii din arsenalul New York City au

primit arme și companii de voluntari din alte colonii s-au îndreptat spre Boston. Puținii americani rămași cu convingeri moderate au fost forțați să sprijine acțiunea militară. Entuziasmul a ajuns la punctul culminant în 1775 și 1776.

Al doilea Congres Continental s-a întrunit în iulie 1775 și a elaborat "Declarația Cauzelor și Necesității Ridicării la Arme."

Schimbarea imediată pe care a adus-o războiul a fost faptul că guvernele legale au fost dizolvate și puterea a trecut în mâinile organizațiilor patriotice.

Legislaturile coloniale existente au fost dizolvate de guvernatorii britanici, care erau credincioși cauzei americane. Ele au fost înlocuite cu o rețea de comitete formate pentru a impune Asociația. Aceste comitete erau formate pe plan local.

Patrioții au ales delegații pentru congrese provinciale extralegale. Sarcina congreselor era să aprobe legi, să voteze bani pentru aprovizionare să ia conducerea milițiilor să-i suprima pe loialiști și să numească comitete de siguranță pentru conducerea operațiilor militare. În acest fel guvernarea a trecut în mâinile patrioților.

Congresul și-a asumat treptata funcția de guvern. Acesta cerea trupe din alte colonii l-a numit pe Washington să conducă ceea ce ei numeau "armata continentală", emitea monedă hârtie și de asemenea a dus o campanie violentă împotriva loialiștilor.

O încercare de reconciliere a fost făcută în 1775, când Lordul North a propus o moțiune pentru reconciliere, pe care Parlamentul a adoptat-o. Aceasta stipula că orice colonie care ar sprijini stabilimentele britanice militare și civile va beneficia financiar de o scutire de taxele parlamentare. Propunerea era inacceptabilă pentru americani și nu s-au temut s-o afirme. În consecință regele a declarat coloniile ca fiind în stare de rebeliune. Parlamentul a aprobat Legea Prohibitoare Americană prin care americanii erau scoși înafara legii.

În ianuarie 1776, englezii au făcut un contract Hesse-Cassel și Brunswick pentru serviciile trupelor germane. La origine erau destinați să înlocuiască trupele britanice din Irlanda, care se pregăteau să plece în America. Dar irlandezii au protestat și astfel germanii au fost trimiși în colonii. Când au aflat că țara mamă a angajat mercenari și era hotărâtă să-i trimită în colonii, locuitorii americani au înțeles că singurul drum de ales era acela al independenței.

În mai 1775 al doilea Congres Continental a avut loc și s-a discutat o declarație de independență. Înțelegând că acum reconcilierea era imposibilă și încurajați de faptul că patrioții francezi au promis să-i ajute în câștigarea independenței, în ciuda faptului că Franța era un dușman tradițional al coloniilor și al Angliei, coloniștii erau tot mai hotărâți să facă pasul decisiv.

Deși o ultimă opoziție s-a manifestat din partea legislaturilor conservative ale New Yorkului, Pennsylvania, Maryland, Delaware și Carolina de Sud, care și-au sfătuit delegații din 1775 să se opună oricărei moțiuni de independență propusă de Congres, tensiunea s-a extins și a crescut în intensitate.

Pasul important a fost făcut în 12 aprilie 1776, când, după exemplul Carolinei de Nord, coloniile, una după alta și-au îndemnat delegații lor la congres să voteze Declarația de Independență. Mai existau încă unele voci conservatoare care se opuneau ideii de independență completă, temându-se de un război civil, și acestea au sugerat ideea unui guvern central mai întâi. Luptătorii pentru

independență știau că nu-și pot permite să aștepte prea mult, de teamă să nu piardă ajutorul străin promis. Pennsylvania și mai apoi Delaware, New Jersey și Maryland și-au reconsiderat deciziași în cele din urmă au acceptat să voteze pentru independență; Virginia și-a declarat independența înainte de a auzi răspunsul Congresului.

Era 1 iulie și Congresul nu avea încă unanimitate. În câteva zile situația s-a schimbat și decizia de independență a fost luată fără nici o opunere formală. De aceea poate fi considerată ca unanim proclamată. Declarația de Independență a cunoscut forma definitivă pe 4 iulie 1776 și a fost semnată de delegații la Congres la începutul lui august.

Dar semnarea declarației nu a însemnat sfârșitul războiului. Încă multe luni coloniștii aveau să sufere înfrîngeri. În bătălia de la Long Island, Washington nu și-a putut păstra poziția în bărci strîmte de la Brooklin la țărmul Manhattan-ului. Washington a reușit să-și mențină trupele intacte pînă la sfârșitul anului, în ciuda faptului că mereu trebuia să se retragă. Coloniștii au cîștigat bătălii importante la Trenton și Princeton, dar în septembrie 1777, englezii au capturat Philadelphia și Congresul a trebuit să fie mutat.

Momentul decisiv al revoluției a venit în anul 1777. Generalul englez John Burgoyne a venit din Canada hotărît să preia controlul locului Champlain - malul rîului Hudson - și astfel să izoleze Noua Anglie de restul coloniilor. Deși Burgoyne a ajuns pe cursul superior al rîului Hudson, a fost nevoit să aștepte provizii pînă la jumătatea lui septembrie. Neținînd cont de caracteristicile terenurilor americane, Burgoyne și-a închipuit că poate să mărșăluiască prin Hampshire Grants (Vermont) în josul rîului Connecticut și înapoi, colectînd cai și alimente pentru armata sa, și toate astea timp de două săptămîni. Dar miliția din Vermont i-a întîmpinat lîngă Bennington, înainte ca trupele britanice să ajungă la granița Vermontului. Englezii au suferit grave pierderi.

Bătălia de la Bennington a fost un succes foarte important pentru americani. Washington a trimis trupe de pe malul inferior al Hudson-uluiși oamenii din miliția Noii Anglii și-au întărit forțele. Burgoyne a fost silit să se predea la 17 octombrie 1777.

În 1778, englezii au fost obligați să evacueze Philadelphia deoarece veneau francezii în ajutorul americanilor. Cel mai proeminent voluntar francez a fost Marchizul de Laffayette, un tînăr ofițer de armată.

Tot în 1778, americanii și-au asigurat dominația asupra Nord Vestului. Englezii luptau încă pentru cucerirea porturilor din sud. În 1780, forțele britanice au cucerit Charleston-ul, principalul port maritim din sud. În 1779, trupele britanice au încercat să cucerească Virginia, dar forțele reunite ale francezilor și americanilor au cucerit această bătălie de la Yorktown, pe coasta Virginiei.

Vestea victoriei americane de la Yorktown a ajuns în Europa repede, și ca rezultat, Camera Comunelor a votat sfârșitul războiului. Negocierile de pace s-au ținut în aprilie 1782. În 1783, conflictul a fost încheiat prin tratatul semnat de Franța și Anglia, tratat care punea capăt războiului dintre ele. Tratatul definitiv de pace dintre Marea Britanie și Statele Unite a fost semnat la Paris, pe 3 septembrie 1783.

Dar înainte de a încheia subiectul Războiului American de Independență, ar trebui spuse cîteva cuvinte despre Declarația de Independență.

S-a spus că Revoluția Americană a fost o rebeliune victorioasă asupra autorității constituite. Coloniștii aveau nevoie de o confirmare a opiniei dezinteresate a omenirii. De aceea americanii au stabilit o bază legală și una filozofică.

Au existat trei puncte în nemulțumirile americanilor, despre care s-a vorbit și s-a dezbătut nespus de mult.

Autoritatea imperială era justificată în impunerea de impozite externe și regulamente comerciale, dar nu taxe interne directe, ca de exemplu Legea Timbrelor

Ca membri ai Imperiului Britanic, erau obligați la supunere nu Parlamentului, ci doar regelui.

3. Apelul la Constituția engleză despre "legea naturală".

După cum am menționat mai sus, la 2 iulie 1776, Congresul Continental a adoptat următoarea rezoluție: "Că aceste Colonii Unite sînt de drept și trebuie să fie state libere și independente, că ele sînt absolvite de orice supunere față de Coroana Britanică, și că orice legătură politică între ele și statul Marii Britanii, este și trebuie să fie pe departe dizolvată."

Declarația de Independență care a fost adoptată două zile mai tîrziu, a fost un credo filozofic desemnat să justifice acțiunea celor care au luat legea în propriile lor mîini. Era o justificare a rebeliunii, dar de asemenea o declarație a principiilor comune pe care avea să se fondeze un nou stat.

Documentul arată unitate și simplitate a declarației cu care un sistem filozofic complet este abordat în cuprinsul cîtorva scurte paragrafe. De asemenea conține o politică filozofică, prezentînd motivele ce justifică autoritatea statului. Declarația include o etică ce pune bazele fericirii indivizilor ca scop suprem.

Declarația de Independență a fost compusă de Thomas Jefferson. Problema surselor sale este dezbătută de autorități. Vechea concepție cum că s-ar fi inspirat din Rousseau a fost abandonată de mult (contractul social al lui Rousseau nu a fost publicat pînă în 1762). Dar să atribuiești Declarația de independență unei singure surse ar însemna să-i pierzi semnificația istorică.

John Locke a fost cel mai reprezentativ exponent al rațiunii în timpul Iluminismului care, apărut în Anglia secolului al XVII-lea, a dat un caracter distinctiv rațiunii Europei și Americii secolului viitor.

Ideile politice ale declarației, explicînd în limbajul temperamentului și Iluminismului, erau în deplin acord cu principiile întrupate în caracterele de la începuturile coloniilor.

Declarația de Independență a fost animată de "un respect decent față de opiniile omenirii." Conținutul său a constituit apărarea revoluției și a fost desemnată să aducă sprijinul aderenților din tabăra adversă și să cîștige aprobarea lumii și prosperitatea.

Declarația conține ideile esențiale ale democrației americane și a rămas credo-ul său și statutul de peste veacuri în dezvoltarea sa ulterioară. Pentru prima oară în istoria lumii, principiile revoluției au fost bazele instituțiilor politice înființate.

TIPURI DE COMUNICARE VERBALĂ

LIANA MUTHU

ABSTRACT. Types of Verbal Communication. This paper points out the necessity and importance of communication, considering three sections: the purpose of communication between people, the distinction between a scientific debate and a common chat, the relationship established in the classroom between teacher and students. There are also discussed some of the difficulties of the English language, namely the plural of abstract nouns. Therefore, suggestions are given about how the plural of these special nouns could be explained by the teacher to students.

În *Psihologia predării limbilor străine (The Psychology of Teaching Foreign Languages)*, cercetătorul rus Belyayev făcea distincția clară dintre limbaj și vorbire. El afirma că limbajul sau mijloacele comunicării trebuie văzut ca un "fenomen social"¹ deoarece creatorul limbajului este grupul etnic. Pe de altă parte, vorbirea sau procesul comunicării este un "fenomen individual"², creatorul vorbirii fiind însuși individul. Prin urmare, "existența limbajului nu depinde de individ, în timp ce vorbirea există doar ca o creație a personalității individului"³.

Lucrarea de față se referă la necesitatea și importanța comunicării verbale dintre oamenii din diferite categorii sociale, aducând în discuție trei probleme:

1. importanța comunicării interumane;
2. deosebirea dintre o dezbateră pe teme filosofice, literare, istorice și o discuție obișnuită;
3. comunicarea în clasă, respectiv relația profesor-student.

Prin actul vorbirii, individul își împărtășește ideile, opiniile oamenilor din jurul său. Prin conversație, ființa umană nu rămâne izolată, ci stabilește raporturi sociale cu alte persoane: "Comunicînd cu oamenii este o cale de a te afla în legătură cu ei și de a intra într-o lume socială, care este parțial întemeiată pe o asemenea comunicare. De altfel, simplul dialog nu este doar o problemă a transferului de informații. Oamenii vorbesc despre ceea ce îi preocupă sau îi interesează și adesea vorbesc doar ca să mențină contactul interuman.

¹ Cf. B. V. Belyayev, *The Psychology of Teaching Foreign Languages*, The Macmillan Company, New York, 1963.

² Idem, *op. cit.*

³ Idem, p. 69.

Dimensiunea fatică a vorbirii, discuția inutilă, răspândirea zvonurilor, bârfele și vorbele din auzite, toate urmăresc să întrețină deschis șirul comunicării⁴.

Aici însă trebuie avută în vedere deosebirea dintre o dezbatere pe teme științifice-filosofice, literare sau istorice de pildă -, și o discuție obișnuită. Filosofia are de-a face cu un limbaj prin excelență conceptual, abstract. Literatura are ca obiect imaginea artistică, reprezentarea universului și microcosmului uman, Istoria studiază dezvoltarea societății omenești în diversitatea și complexitatea ei. Așadar, abordarea unui subiect din domeniile științelor umanistice este mai abstractă și mai limitată. Vorbitorul are o anumită temă, pe care o dezbată împreună cu alte persoane; el nu este liber să comunice ceea ce dorește, ci trebuie să abordeze tema care îi este propusă. Dialogul în care oratorul este implicat se îndreaptă într-o direcție aparte dintr-unul din domeniile științelor umanistice. Această conversație poate deveni deosebit de fertilă, devansând discuția banală și generând idei noi. Este o conversație sub formă de cercetare.

Într-o convorbire obișnuită însă, individul este liber să exprime ceea ce gândește: propriile-i sentimente, concepții despre lumea înconjurătoare, despre viața de zi cu zi etc. Individul nu este constrâns să se limiteze la anumite subiecte de discuție. În cazul dialogului între doi sau mai mulți oameni obișnuiți, teritoriul comunicării este foarte vast. Nu există granițe în această relație interumană; de obicei, ea nu promovează idei noi, ci are rolul de a menține contactul interuman, act prin care oamenii reușesc să se cunoască mai bine unii pe alții.

Un alt tip de comunicare verbală se referă la raportul stabilit între profesor și studenți pe durata desfășurării orelor de seminar. Această relație are un caracter strict pedagogic, cadrul comunicării limitându-se la disciplina pe care profesorul o predă studenților. În timpul activităților desfășurate în clasă sau, altfel spus, în interpretarea unui text din branșa științelor socio-umane, profesorul poate să-și încurajeze studenții în exprimarea propriilor păreri, opinii. Britanicul Donald Bligh afirmă că "învățământul superior cultivă independența gândirii. Studenții trebuie să gândească pentru ei înșiși"⁵, fiindcă oamenii "trăiesc prin ideile lor, iar acele idei schimbă lumea"⁶. Prin urmare, sarcina profesorului este aceea de a-i îndemna pe studenți să-și promoveze ideile personale și să se exprime prin cuvintele lor, atât în comunicarea orală cât și în cea scrisă. În felul acesta, studenții devin ei înșiși cercetători.

Se știe că în timpul actului vorbirii este necesar să existe cel puțin două persoane: emițătorul (cel care expediază mesajul) și receptorul (cel care primește mesajul). Ann Malamah-Thomas vorbește și de existența a două funcții: "forța ilocutionară"⁷ (**illocutionary force**), ce se referă la rolul pe care vorbitorul îl are în enunțarea unui mesaj și "efectul prelocutionar"⁸ (**prelocutionary effect**), adică reacția ascultătorului după receptarea mesajului transmis.

⁴ Jeff Mason & Peter Washington, *The Future of Thinking. Rhetoric and Liberal Arts Teaching*, London & New York, 1992, p. 24.

⁵ Donald Bligh, *Higher Education*, Cassell Educational Limited, 1990, p. 4.

⁶ Idem, p. 5.

⁷ Cf. Ann Malamah-Thomas, *Classroom Interaction*, Oxford University Press, 1987.

⁸ Idem, op. cit.

De obicei, profesorul se identifică cu "forța ilocuționară". În timpul predării unei lecții noi el trebuie să-și facă mesajul accesibil studenților, să fie clar și explicit în transmiterea noilor informații. O problemă mai complexă a limbii engleze contemporane o constituie pluralul substantivelor abstracte și al celor de origine străină. Unii studenți au tendința de a formula greșit pluralul acestor substantive. De aceea, este necesar ca profesorul să atragă atenția studenților asupra unor dificultăți ale limbii engleze. Să luăm câteva exemple:

a) Unele substantive ca și **curriculum** (= plan de învățământ), **continuum** (= serie de lucruri sau evenimente puse într-o anumită ordine), **momentum** (= avânt, elan) nu au plural regulat, adică nu primesc un **-s** la urmă, la fel ca celelalte substantive comune. La plural terminația **-um** dispare, ele primind un **-a** la sfârșit: **curricula, continua, momenta**.

Un substantiv ca **momentum**, de pildă, este de mulți tradus greșit în limba română prin "moment". Însă acest cuvânt înseamnă "avânt, elan". Astfel, o propoziție ca și "Conventional enquiry is not static, but develops a momentum of its own through continuity", se traduce astfel: "Cercetarea prin conversație nu este statică, ci dezvoltă un avânt propriu prin continuitate".

b) De asemenea, un substantiv ca **information** se traduce în limba română prin "informații" și nu "o informație". Putem spune "talk is not always a matter of information transfer" sau "vorbirea nu e totdeauna o problemă a transferului de informații". În limba română echivalentul sintagmei "a piece of information" este "o informație". Prin urmare, varianta românească a propoziției "She provided me with a very interesting piece of information about his past" este "Mi-a furnizat o informație foarte interesantă despre trecutul său". La fel este și cuvântul "knowledge" sau "cunoștințe", "a piece of knowledge" însemnând "o cunoștință". Aceste substantive, la fel ca multe altele din limba engleză, au formă de singular și înțeles de plural, iar forme ca "informations" sau "knowledges" sunt total greșite.

Profesorul se află așadar în posesia unui ansamblu de cunoștințe, pe care le transmite studenților. În acest context, "efectul prelocuționar" este deținut de studenți, al căror rol este acela de a recepta mesajul profesorului. Atât profesorul cât și studentul sunt responsabili de reușita comunicării din clasă. Profesorul folosește practica metodologică pentru a transmite informațiile necesare; studentul, la rândul lui, încearcă să interpreteze și să-și însușească informațiile acumulate în timpul orei.

Prin urmare, în timpul procesului de comunicare, care se desfășoară fie între oameni obișnuiți, fie în timpul unor dezbateri pe teme științifice sau în decursul orelor de seminar, vorbitorul trebuie să-și facă intențiile clare și accesibile ascultătorului (sau ascultătorilor). Pe de altă parte, cei ce recepționează mesajul vorbitorului, se străduiesc să înțeleagă corect informațiile pe care acesta le transmite.

BIBLIOGRAFIE

1. Belyayev, B. V., *The Psychology of Teaching Foreign Languages*, The Macmillan Company, New York, 1963.
2. Bligh, Donald, *Higher Education*, Cassell Educational Limited, 1990.
3. Malamah-Thomas, Ann, *Classroom Interaction*, Oxford University Press, 1987.
4. Masson, Jeff, & Washington, Peter, *The Future of Thinking. Rhetoric and Liberal Arts Teaching*, London & New York, 1992.

COLOCVIUL INTERNAȚIONAL DE GERMANISTICĂ 13 - 14 MAI 1998

IOANA VELICA

În perioada 13-14 mai 1998 a avut loc la Catedra de limba și literatura germană din cadrul Facultății de Litere un Colocviu internațional de germanistică cu titlul "Möglichkeiten und Grenzen der Germanistik in Rumänien" (Posibilități și limite ale germanisticii în România), prima organizată de germaniști după divizarea catedrei în 1990.

Au fost invitate peste 50 de cadre didactice universitare din țară și străinătate. Fiind în timpul semestrului, atât colegii din țară cât și cei din străinătate au avut mari probleme cu participarea la Colocviul internațional de germanistică de la Cluj. În plus, am ajuns la concluzia că sunt foarte multe sesiuni științifice în domeniu - la nivel național - care au fost programate în semestrul acesta: București 14.03, Brașov 29.04, Sibiu 7-8.05, Cluj-Napoca 13-14.05. Din cauza acestei aglomerări, mulți colegi au fost obligați să facă o selecție drastică în ceea ce privește participarea la acestea. Până la urmă au fost la Cluj 3 invitați din străinătate - Livia Hergar (Budapesta), dr. Bernd Stefanink (Bielefeld) și dr. Miorița Ulrich (Bamberg-München); 17 cadre didactice de la diferite universități din țară - Cluj, Alba-Iulia, Oradea, București - precum și 22 de studenți cu lucrări. Participarea studenților cu lucrări științifice a fost una din inovațiile introduse în acest an de Catedra de limbă și literatură germană.

Tematica Colocviului internațional a fost destul de bogată, fiind constituite secțiuni de teoria, tehnica și critica traducerii, lingvistică, metodică și didactica predării limbii germane ca limbă străină (DaF), literatura germană și receptarea literaturii germane în România.

Lucrări ca "Kongenialität und Standard. Goethes Faust in der Übersetzung von Lucian Blaga und Stefan Augustin Doinas" (conf. dr. Petru Forna) și "Übersetzerische Fehlleistungen und deren Folge für die Textdeutung in Gretchens Lied am Spinnrad" (lect. Gundula Fleischer) au provocat participanții la discuții extrem de interesante în cadrul secțiunii de *teoria, tehnica și critica traducerii*. "Übersetzung in der Sackgasse: das Problem der marginalen Semantik", lucrarea prof.dr. M. Ulrich, a fost ca un bulgăre aruncat într-un cuib de viespi - discuțiile pro și contra continuând mult timp după terminarea primei zile a colocviului. Dr. B. Stefanink a adus în discuție o altă problemă a traducerii - "Didaktische Relevanz von Übersetzungstheorien".

O a doua secțiune a Colocviului a fost cea de *lingvistică*, unde atât cadrele didactice cât și studenții au prezentat lucrări în care și-au exprimat probleme ivite în cadrul cercetării sau ceea ce îi arde mai tare în domeniul lingvisticii germane:

"Falsche Freunde im eurolateinischen Kontext" (conf.dr. Elena Viorel - Cluj), "Die rumänische Sprache im Blickfeld deutscher Sprachforscher der Aufklärungszeit" (lect.dr. Elena Cernea- Cluj), "Einige Aspekte des mentalen Lexikons" (stud. Erika Schmidt - Cluj), "Entwicklungstendenzen der Jugendsprache" (stud. Emilia Codarcea - Cluj).

Un domeniu important, deși neglijat la nivel universitar, a fost *metodica și didactica predării limbii germane ca limba străină (DaF)*, copilul nimănu și al tuturor: "Zur Abgrenzung der objektiven und der subjektiven Aussage bei Modalverben. Ein Didaktisierungsversuch für den DaF-Unterricht" (asist. Ildiko Toth-Nagy- Cluj), "Interkulturalität als didaktisches Prinzip" (conf. dr. Alexandru Tenchea - Oradea), "Neue Wege und Versuche im Fremdsprachunterricht an der Hochschule für Handel und Gastgewerbe" (asist. L. Hergar), "Einleitungskonversation im DaF-Unterricht" (asist. Agnes Kerekes - Oradea), "Kommunikative Grammatik im DaF-Unterricht" (asist. Ioana Velica- Cluj), "Literarische Texte im DaF-Unterricht (prep. Olga Wellman- Cluj), "Konkrete Poesie im DaF-Unterricht (prep. Mirela Pop - Cluj), "Didaktisierung von Wirtschaftstexten: Schwerpunkt Wirtschaftsethik" (prep. Ana-Maria Nemes - Cluj). Importanța acestui domeniu s-a putut constata în urma participării extrem de numeroase cu lucrări și a discuțiilor, ce parcă nu voiau să se mai termine.

Problema literaturii germane contemporane și a receptării acesteia în spațiul românesc a fost tema unui proiect al studenților din anul 2 germană. Aceștia au făcut un sondaj de opinie printre filologi și nefilologi, ajungând la concluzia că "literatura germană contemporană trebuie readusă în atenția publicului și cercetătorilor din România. De asemenea s-a văzut că literatura de limbă germană din România nu este cunoscută îndeajuns de către publicul cititor. Ca o consecință a sondajului, studenții au lansat ideea de a se oferi de către Catedra de limbă și literatură germană un curs de "Literatura etnicilor germani din România" (stud. Veress Aron).

În cadrul secțiunii de *literatură* s-au discutat diverse teme de larg interes: literatura și ecranizarea operelor literare (lect.dr. Mihaela Zaharia - București), probleme ale receptării literaturii germane moderne și contemporane (G. Eich, G. Grass, P. Süsskind, B. Brecht), comparativă (J.L. Borges și F. Kafka), istoria literaturii și imagistica (J.W. Goethe, H. Heine, L. Tieck). O lucrare interesantă "Luther und die Musik" a stud. Nemes Balasz din anul 2 teologie romano-catolică - germană a cuprins o inedită prezentare: el a interpretat în fața noastră câteva corale prelucrate de M. Luther. O abordare extrem de modernă a lui H. von Kleist a fost prezentată de studenta Nora Tar "Käthchen von Heilbronn. Riten und Drama", care a încercat să interpreteze această dramă clasică a literaturii germane din unghiul de vedere al teoriei psihanalitice.

În incheiere, ca o concluzie extrem de importantă, s-a decis dezbateră pe plan național a planificării sesiunilor științifice și colocviilor germaniștilor, pentru evitarea în viitor a aglomerării extrem de nocive a acestora în anumite perioade "plăcute" (aprilie-mai) și programarea lor pe întreg parcursul anului universitar.

Doina Curticăpeanu, **Universul Literaturii Române Vechi**, Tipografia Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 1994, 151p.

Există o literatură română medievală? Aceasta este una din întrebările majore dintotdeauna ale cititorului de literatură veche. Prea adesea tentați să argumentăm că aceia care trasează coordonatele estetice ale scrisului românesc medieval sînt desueți, că ei aparțin doar istoriei, moralei sau elocinței religioase și că literatura română începe doar cu scrisul în limba română (adică în zorii epocii moderne), riscăm să izgonim din patrimoniu literar exact segmentul care ne poate da indicii asupra începuturilor ei.

Fin structurată și subtil nuanțată, cartea Doinei Curticăpeanu acoperă universul literaturii române vechi cu elementele sale definitorii; de la oglinda istoriei și imaginea scriitorului la obîrșii, acte de întemeiere și mituri de origine; de la "istoria scrisă de cei mici" la imaginea lumii ca labirint, trecînd prin orizonturile succesive ale grădinii și de la coordonatele salvării pînă la Rugăciunea lui Neagoe Basarab și imaginea cărții ca *pharmakon* ambivalent.

Prima parte debutează sub semnul vizibilului interes manifestat pentru legăturile dintre *cronica* și *istorie*. Cuvintele lui Miron Costin, nu întîmplător alese ca reper liminar ne aduc în față un interlocutor a cărui statură intelectuală e cu totul reprezentativă pentru arta literară aflată în discuție. În acest spațiu ni se oferă întîlnirea cu o metaforă - emblemă consacrată prin numeroase opere teologice, literare, filosofice, psihanalitice sau picturale din toate timpurile, de la Ovidius și Poseidonius, la Nietzsche și Lacan, din *Vechiul Testament* și *Eneadele* lui Plotin la *Faustul* lui Goethe.

E vorba de metafora scrisorii (cărții) ca "iscusită *oglinză* a minții omenești", infailibil mijloc de cunoaștere, simbol al înțelepciunii, al Verbului etern și al Rațiunii, apropiindu-se și descoperindu-l pe Dumnezeu. Autoarea găsește în *Predoslovia* la *De neamul moldovenilor* a lui Miron Costin un alt exemplu cu tot de paralelizare, o serie scriitoricească exemplară, un canon care "aduce în literatura noastră o primă imagine cu adevărat măreață a scriitorului, inspirat în modul cel mai direct de rostul divin". Creionarea raporturilor dintre cronicar și istorie e întregită de definirea nuanțată a ultimului termen (expusă în *Predoslovia Letopiseșului* lui Nicolae Costin) ca scriere "producătoare de desfătare, dar și ca spațiu al "giudecării", numindu-l "otcîrmuire vieții" și "suma tuturor bună-tăților și învățăturilor". Rigoarea demonstrațiilor, susținută de sistemul de referințe foarte bogat, constituie o caracteristică a întregii cărți. Istoriografia bizantină joacă un rol foarte important, datorită prestigiului modelului pe care îl reprezintă. Analiza constă într-un meticolos examen critic al izvoarelor, în speranța că acestea ar putea furniza metaforele prin care să înțelegem raporturile istoricului cu lumea decrisă.

Înfățișarea *Obârșiilor* pomenite de la Legendele Troadei, Urzitul Rîmului și primul descălecat pentru a ajunge apoi la Dragoș și vînătoarea rituală. Atență, ca peste tot în acest studiu la analiza exactă a izvoarelor, autoarea nu trece cu vederea elemente de detaliu, care-i permit observații originale și de mare finețe. Astfel ajunge să descopere în *Cronograful* lui Moxa secvențe ale povestirii puse sub

semnul unor elemente fatidice: visul premonitoriu (ca prefigurare a căderii Troiei), tăciunile aprins, vîntul, cetatea arsă; toate rezumînd acea grandoare rezervată evenimentului în tratarea epopeică din *Eneida II*, în *Dragoș și vînătoria rituală*, prezentat după *Poema polonă* a lui Costin, ea regăsește, în evocarea celui de-al doilea descălecat, un procedeu anticipativ de mare efect, întîlnit și în lectura *Eneidei*. E vorba de punctul culminant al poemului, ca o ideală "cumpănă a apelor, unde ne e dat să distingem conturile lumii viitoare", o ficțiune "poetică a inversării dimensiunilor timpului, în care trecutul istoric, privit dintr-un unghi de perspectivă legendar, apare ca proiecție în viitor a unui plan divin prestabilit." (S.Petecel).

"Însemnările de demult", importante pentru cunoașterea nuanțată a trecutului nostru, interesează în capitolul *Istoria scrisă de cei mici* și din perspectiva autorilor, a scopului vizat de aceștia prin știrile consemnate marginal, într-un spațiu paralel cu textul cărților adnotate. "Și am scris cu mîna de țărîină" (un foarte sugestiv exemplu de sinecdocă) delimitează, în viziunea critică de valoare a autoarei, "un topos al modestiei prin care se realizează deghizarea numelui autorului, procedeu frecvent în limba europeană medievală, ale cărei precepte recomandau scriitorului să se ferească de *vanitas terrestris*. Faptul nu e lipsit de însemnătate în ordinea de idei a opiniei pe care o avea despre sine omul medieval. "Mîna de țărîină" indică neechivoc sfîrșitul ("va putezi"); în același timp, ea e "instrumentul" unei creații nepieritoare. Căci în sinecdoca însemnărilor marginale se operează o a doua substituție prin care e evocată acțiunea de a scrie și rezultatul ei durabil.

Rugăciunea lui Neagoe Basarab, testament spiritual cuprins în cap. XIII al *Învățăturilor...*, e prezentată ca

vibrantă rugăciune de mulțumire, laudă și iertare ce exprimă sentimente de neliniște și angoasă. O întreagă teologie a credinței și umilinței creștine. Și acest capitol conține atente și foarte bune observații ce permit instituirea unor relații între temele Judecării de Apoi și Vămilelor Văzduhului - atingînd probleme legate de confesiunea negativă, de rugăciunea de intercesiune sau de elogiul minții - și motive ca *ubi sunt?* sau *fortuna labilis*.

Despre Dărnicie se intitulează ultimul capitol, în care se prezintă *Predoslovie*, atribuită lui Udriște Năsturel, la *Penticostarul* tipărit la Tîrgoviște la 1649, din grija și cu cheltuielile Elinei, soția lui Matei Basarab, la cererea mănăstirii Hilandar de la muntele Athos. Scris în slavonă de un umanist convins că valorile antichității clasice pot fi vehiculate nu numai de limbile greacă sau latină, ci și de slavona sacră, opusculul e analizat prin prisma temei sale: dărnicia. Aceasta e dezvoltată cu argumente biblice și patristice, dar mai ales din *Etica Nicomahică* a lui Aristotel, *Elegiile* lui Theognis din Megara, *Geografia* lui Strabon, *Viețile cazarilor* de Suetoniu, din Platon, Diogene Laertiu, Plutarh, Homer.

Cartea se încheie aici. Ea se constituie împotriva coordonatelor repetitive, în intenția de înlăturare a unor prejudecăți și clișee de receptare a scrierilor literare medievale românești. Lucrarea reprezintă o excelentă incursiune în "universul literaturii române vechi", despre care nu trebuie să uităm că era dominat de ideea înnobilării prin cultură, după cum mărturisește și Miron Costin: "că nu iaste altă și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă, decît cetitul cărților".

SANDA CÂRSTINA

Florica Dimitrescu, *Dinamica lexicului românesc. Ieri și azi*, Editura Clusium&Logos, Cluj-Napoca, 1996, 336p.

Inițiativa pe care a avut-o Florica Dimitrescu de a reuni în volum unele dintre studiile publicate în revistele de specialitate din țară și din străinătate nu poate fi trecută cu vederea, deoarece lucrările specialiștilor care se ocupă de problemele istoriei limbii și ale lexicologiei sînt din ce în ce mai rare. Alături de volumele anterioare (printre cele mai importante: *Locuțiunile verbale în limba română*, *Introducere în fonetica istorică a limbii române*, *Contribuții la istoria limbii române vechi*, *Introducere în morfosintaxa limbii române*), culegerea de studii pe care o prezentăm cititorului (avizat, dar nu numai) rămîne un punct de reper pentru cel interesat de diversele aspecte ale limbii române.

Concepută ca o contribuție la studierea istoriei limbii și a lexicologiei, lucrarea de față cuprinde două părți: prima are în vedere diacronia, așadar unele "fațete ale vocabularului limbii române vechi", iar cea de a doua sincronia, mai precis "unele aspecte ale dinamicii lexicului actual". Cercetările cuprinse în acest volum "sînt străbătute de un fir conducător: ideea că vocabularul limbii române de azi nu poate fi bine înțeles fără studierea aprofundată a temeliei sale alcătuite din textele secolului al XVI-lea, în care trebuie neapărat să vedem izvorul limbii literare de azi"(p.15). Articolele reunite în volum confirmă fără îndoială valoarea cercetărilor întreprinse de autoare.

Prima parte a lucrării vizează aspectele limbii vechi. În "*Istoria limbii române și izvoarele ei*" cercetătoarea scoate în evidență rolul pe care l-au avut cîteva dintre lucrările fundamentale pentru studierea limbii române vechi. "Histoire de la langue roumaine" (Ov. Densusianu) și "Documente și însemnări din secolul al XVI-lea" aduc "un material important pentru istoria limbii române" mai ales în ceea ce privește "datarea cuvintelor".

Pornind de la aceasta, autoarea propune soluții pentru o mai bună studiere a limbii române vechi (p.26-27).

"*Considerațiile asupra înregistrării și datării cuvintelor în Dicționarul Limbii române*" (considerații ce au în vedere modul de elaborare a acestuia, selectarea materialului) și "*Observațiile asupra artei cuvîntului în Palia de la Orăștie*" aduc în discuție noi date referitoare la lexicul românesc. *Palia de la Orăștie* rămîne o lucrare de mare însemnătate pentru istoria limbii române datorită bogăției lexicale (sinonimia-factor diagnostic în evoluția românei literare), bogăție ce reprezintă rodul celor cinci traducători care au utilizat în transpunerea lor, "fiecare în porțiunea pe care a tradus-o", "termenul / termenii cei mai familiari". Analiza în detaliu a *Paliei de la Orăștie* făcută de Florica Dimitrescu demonstrează "vitalitatea elementului latin, moștenit, ca factor esențial în alcătuirea seriilor sinonimice". *Palia de la Orăștie* rămîne pentru oricare cercetător "un prim pas pe drumul lung și anevoios al unui dicționar de sinonime, dar și "un prim pas spre relevarea aspectelor artistice ale limbii secolului al XVI-lea".

Următoarele studii "*Tatăl nostru. Corespondențe româno-polone în scrierea românească din secolul al XVI-lea*", "*Varlaam, un pionier al artei scrisului*", "*Noul Testament de la Bălgrad-valoarea lingvistică*" demonstrează efortul autoarei de a evidenția "specificul limbii române", "începuturile scrierii limbii române în alfabetul latin", dar, în același timp, și importanța traducerilor care au jucat un rol "de prim ordin în întărirea unității limbii și culturii noastre, contribuind la impunerea unei norme, îndeosebi lexicale" (p.120).

"*Notele asupra cuvintelor românești din sfera semantică a culturii*" vin să confirme identitatea culturii române cu cea latină. "Comparînd cuvintele din sfera culturii moștenite din latină cu cele

adăugate în decursul anilor, se poate trage concluzia că, în ciuda condițiilor vitrege de ordin istoric și social, termenii fundamentali ai culturii și învățământului s-au transmis în limba română din latină" (p.126).

Recenziile "*Un dicționar de neologisme vechi*", Lucia Djamo-Diaconiță, "*Limba documentelor slavo-române emise în Țara Românească în secolele XIV-XV*", C. Dimitriu, "*Romanitatea vocabularului unor texte românești*", Coresi, "*Psaltirea slavo-română (1577) în comparație cu psaltirile coresiene din 1570 și din 1589*", "*Dicționarul elementelor românești din documentele slavo-române*" incluse, de asemenea, în volum semnaleză apariția unor lucrări foarte bine elaborate, extrem de interesante și extrem de necesare. Florica Dimitrescu dezvăluie, cu obiectivitate, cititorului adevărata valoare a acestora ce constă "în modul de explorare a materialului lingvistic și în rezultatele cercetării".

În partea a doua a lucrării intitulată "Limba actuală", autoarea se oprește asupra "sincroniei limbii". Interesul ei pentru studiul limbii române actuale nu este diminuat în raport cu cel pentru limba română veche. Prin intermediul studiilor din această parte a lucrării Florica Dimitrescu reușește cu ajutorul argumentelor să rediscute problemele puse de compunere, pseudoprefixare, pseudo-suffixare. Reprezentând unele dintre cele mai importante mijloace de îmbogățire a lexicului (în special în limbajul cultivat, în stilul tehnico-științific și publicistic), aceste procedee de formare a cuvintelor nu pot fi omise din cercetările autoarei deoarece sînt foarte des utilizate în limba actuală.

"*Notele asupra terminologiei astro-nautice în limba română*" și "*Observațiile asupra buletinelor meteorologice*" îndeamnă cititorul la o lectură atentă a acestor studii. Aici el va găsi unele soluții la problemele "mai puțin intrate în raza de cercetare a lingviștilor". Studiul atent al lexicului aparținînd acestor domenii este făcut și de această dată, pornind de la simplu la complex, Florica Dimitrescu afirmînd, pe bună dreptate, că termino-

logia discutată ne face atenți asupra "treptelor parcurse de cuvintele și expresiile specifice; acestea, după nașterea lor în limbile de largă circulație ai căror reprezentanți sînt de cele mai multe ori și autorii inovațiilor, au trecut, cu mare rapiditate în alte limbi". "Se tinde așadar spre o terminologie comună internațională, ușor de înțeles și de minuit de către toți specialiștii".

În "*Despre verbele delocutive*", "*Dinamica verbelor neologice*", "*Un verbum vicarium*": a realiza autoarea insistă asupra verbului și asupra etimologiei acestuia. Noile verbe care fac parte din diferite structuri ne permit "să constatăm că numărul verbelor formate în română este de două ori mai mare decît cel al cuvintelor împrumutate". <<A realiza>> a devenit astăzi un verb cu sens aproape nelimitat, prin aceasta apropiindu-se de verbul a face, "verbum vicarium" prin excelență".

"*Considerațiile asupra neologismelor în limba română*" și "*Considerațiile etimologice. Pornind de la Dicționarul de cuvinte călătoare*" din această a doua parte a cărții abordează etimologia neologismului. Autoarea, prin explicațiile și soluțiile sale binevenite, clarifică unele aspecte ale neologismului punînd în special accentul pe factorul formal. Pentru stabilirea unei bune etimologii, Florica Dimitrescu apelează la semantică, aceasta fiind singura în măsură să ofere cheile etimologiei. Întotdeauna, în viziunea autoarei, "o bună etimologie nu se poate baza decît pe două categorii de criterii: analiza lingvistică internă, confirmată de date externe, și cunoașterea istoriei obiectului."

"*Suplimentele la Suplimentul DEX*" din finalul lucrării dezvăluie cititorului "noutățile" (înțelegînd prin acestea lacunele) Suplimentului DEX. Și aici, observațiile vin în întîmpinarea unei lucrări care n-a fost prea bine concepută deoarece "noutățile" sale sînt, de fapt, vechi. "Dintre termenii absenți-dar care ar fi fost ușor de introdus în DEX-S, din moment ce figurează în unele dicționare apărute după redactarea DEX-ului, semnalăm numai

cîțiva, care încep cu prima literă a alfabetului: aeroduct, aerotren, anticarie" (p.287-288). Suplimentul "pentru a ține pasul cu extraordinara înnoire lexicală ar trebui să apară cu regularitate, la un an, maximum doi", făcînd, astfel, cunoscute publicului cuvintele intrate în limbă.

"*Notele asupra poziției românei printre limbile romanice*" aduc pentru a nu știu cîta oară argumente în favoarea "limbii române ca limbă romanică"(vezi și S. Pușcariu, *Locul limbii române între limbile romanice*, 1920, Al. Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, 1965). Florica Dimitrescu, încercînd să scoată în evidență "cîteva dintre problemele care par a constitui particularitățile pregnante ale limbii noastre în raport cu idiomurile neolatine", ajunge la concluzia că "specificul românei poate fi sintetizat prin următoarele trei trăsături:

izolare, întîrziere, recuperare (rapidă)". Explicațiile sale confirmă spusele profesorului Renzi (Padova). "Din punct de vedere istoric, româna arată, în multe cazuri că latina a evoluat altfel decît pe tărîmurile occidentale. Fără această limbă, ideile noastre despre dezvoltarea latinei ar fi altele din mai multe puncte de vedere, așa că româna trebuie inclusă în mod obligatoriu, în studiile fundamentale de romanistică".

Prin editarea acestei culegeri de studii, Florica Dimitrescu a reușit să definească în alți termeni "individualitatea limbii române ca limbă romanică", idee care, chiar dacă nu e contestată, merită să fie prîmenită, din cînd în cînd.

ADRIAN CHIRCU