

P. 506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

2

1989

CLUJ-NAPOCA

36/990

REDACTOR-ŞEF: Prof. A. NEGUCIOIU

REDACTORI-ŞEFI ADJUNCŢI: prof. A. PAL, conf. N. EDROIU, conf. L. GHERGARI

COMITETUL DE REDACŢIE FILOGIE: Prof. I. VLAD, conf. G. ANTONESCU
(redactor responsabil), conf. A. BĂN, conf. P. BENEDEK, conf. M. CĂPUŞAN, conf.
D. DRAŞOVEANU, conf. I. GALEA, conf. S. TRIFU, lect. L. BACONSKY, lect.
L. ŞEULEAN (secretar de redacţie)

TEHNOREDACTOR: C. Tomoaia-COTIŞEL

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

2

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

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — INHALT

EMINESCU -- 100

STUDIA LITTERARIA

M. MUTHU, Între Homer și Rafael ● Between Homer and Raphael	3
E. POPESCU, Eminescu: Gloses métriques ● Eminescu: Metric Glosses	10
V. VOIA, Eminescu und Kant. Vorüberlegungen zur Darstellung und Deutung einer Geistigen Beziehung ● Eminescu and Kant. Preliminaries to an Intensive Research	16
CR. BOLOG, Hypostases of the Feminine Principle in Eminescu's Prose	25
L. MALIȚA, Deconstruirea unui text eminescian: /Fragment/ ● The Decoding of a Text by Eminescu: /Fragment)	33

COLLOQUIUM

M. C. OROS, Die Gnostische Struktur von Eminescu's Dichterischen Denken	40
C. NEGULEI, Mihai Eminescu: Between Romanticism and Existentialism	48
D. CHIOARU, „Ođă (in metru antic)” — ođă suferinței	52
I. BOT, Edgar Papu, lecteur d'Eminescu	56

36/990

STUDIA LINGUISTICA

E. DRAGOȘ, Sur la syntagmatique des actes de discours littéraire (Une analyse : Mihail Sadoveanu, <i>Le marchand de Leipzig</i>) ● On the Syntagmatics of Literary Discourse Acts (an Analysis of M. Sadoveanu's <i>Negustor Lipsca</i>)	61
A. BĂN, I. T. STAN, Despre contribuția foneticii la însușirea limbilor străine ● Contribution of Phonetics to Foreign Language Acquisition	70
I. BACIU, Constructions à actant dans les langues romanes ● Actant Constructions in Romance Languages	76

LIBRI

Ulrich Engel, <i>Deutsche Grammatik</i> (E. VIOREL)	90
Paul Zumthor, <i>La Lettre et la Voix. De la „littérature“ médiévale</i> (V. SASU)	91
Marie-Florine Bruneau, <i>Racine. Le jansénisme et la modernité</i> (L. TITIENI)	92
<i>L'état de la France pendant la Révolution (1789—1799)</i> (R. TIMOC BARDY)	94
Jean Rousset, <i>Le Lecteur intime. De Balzac au Journal</i> (H. LAZĂR)	95
Zvi H. Lévy, <i>Jérôme Agonistes</i> (M. ȘILDAN)	96

MISCELLANEA

<i>Precizări necesare</i> (D. POP)	98
<i>Ein Wichtiger Autor aus der DDR</i> (R. RÖSLER)	99
<i>La Révolution française chez Complex</i> (H. LAZĂR)	101

CHRONICA

<i>Seminar on William Shakespeare</i> (I. GALEA)	103
--	-----

EMINESCU — 100

STUDIA LITERARIA

ÎNTRE HOMER ȘI RAFAEL

MIRCEA MUTHU*

ABSTRACT. — **Between Homer and Raphael.** This study is dedicated to the presentation of a part of Mihai Eminescu's lyrical poetry from an interdisciplinary perspective; more precisely, it cuts up the points of incidence between the Greek plastic model (transcribed by Michelangelo) and that of the Renaissance (illustrated by Raphael) showing afterwards the conversion of Eminescu's plastic sensibility into the art of words especially in lyricism and at the same time seding to paragraphs from manuscripts as well as to certain texts from Eminescu's prose.

Obsesiva vizualitate eminesciană ispitește exegeza de azi ca și pe cea de ieri. Atentă la valoarea, de referință pentru poet, a lui Michelangelo sau Rafael, asociind sintagmelor de excepție semnul plastic exemplificativ ori consemnând admirația necondiționată față de spiritul apolinic al Eladei antice interpretarea se diversifică în sensul că precizează afluenții și mai puțin, poate, împletirea lor în albia unei creații vizionare, unde „lăuntru ochi” și „ochii trupului” comunică sinestezic. Un punct de incidență îl constituie, cum s-a observat, cromatica: ea purifică obiectul sau fenomenul fără să le nege substanțialitatea. De pildă *argintul* și *aurul* din versul „Argint e pe ape și aur în aer” sînt, în aceeași măsură, culoare și materie, mai exact, materie redusă eidetic. De aici probabil relația pe care Rosa Del Conte o făcea, asertoric de fapt, între cromatismul simbolic eminescian (adică „tendința de a exprima în termeni cromatici concepte de valoare”) și tradiția plastică bizantină, unde „bogăția materiei nu are o simplă valoare decorativă, ci una axiologică: pietrele prețioase glorifică cu prezența lor Ierusalimul ceresc”, la fel cum — aș completa — *aurul* din icoana răsăriteană semnifică două *ipostasis-uri*, de imanență și transcendență totodată. Comentariul fructifică, în temeii preponderent analogic, sensibilitatea picturală a lui Eminescu, el decupînd — tot prin Rosa Del Conte — performanța poetului de a fi reușit „să depășească culoarea ca pată spre a cufunda tabloul într-o vaporozitate diafană, sau într-o atmosferă fluidă de vibrații luminoase” și îndreptînd astfel apelul, reiterat de valorizarea critică, la impresionismul întîlnit la Monet sau Renoir. E adevărat, „colorile se-mbină” (*Ondina*) în

* *Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 3400 Cluj-Napoca, România*

tablouri fastuoase precum acelea din *Egiptul* sau în cunoscutele portrete, deși imaginile realizate în acest chip sînt adesea înșelătoare (*eidolon*), poetul denunțînd în Epigonii „ce tablourile minte, ce simțirea simulează”.

Sculpturalul pe de altă parte, „această obsesie specifică a vizualității eminesciene” (George Munteanu) coagulează imaginarul artistic dominat — în poezie ca și în proză — de evocarea *sculptorului* și de motivul, atît de frecvent, al *marmurci* în contextualizări ce trimit, direct sau indirect, la modelul antic văzut prin lentila lui Winkelmann. Aici într-adevăr este mai perceptibilă asimilarea valorilor aparținînd îndeosebi clasicismului greco-latin (prin descrierea statuarului elin) și, ceea ce mi se pare mai important, re-inventarea lui prin arta cuvîntului capabilă și ea — ca pentru Hegel sculptura antică — să trimită la ideea, în descendență platoniană, de frumusețe desăvîrșită.

Plasticul ca și constantă tematică și de viziune în opera lui Eminescu își află explicația ultimă în faptul că pictura și sculptura instituie expresia *mimetică*, specifică culturilor scrise spre deosebire de cele orale, caracterizate prin expresia preponderent *simbolică*. Așa încît, observă cu pertinență Petru Mihai Gorcea în *Steaua din oglînda visului*, Eminescu a dramatizat și el tensiunea dintre simbolic (eroic) și mimetic (alegoric) trăind astfel, *malgré lui*, drama vizualității simțită ca excesivă. În acest sens, citim în lucrarea amintită, „imagine a interiorității Cătălinei, Hyperion este totuși o alegorie, constituindu-se ca exterioritate obiectuală, refuzînd să mai adere la adevărata sa natură. Pare, în poemul eminescian, că imaginea interiorității se detașează pentru totdeauna de personalitatea generatoare, că lăuntru însuși al omului îl părăsește definitiv pe acesta, lăsîndu-i forma goală, o mască, *un chip de lut fără nimic îndărăt*”. Oscilația între statutul de *personaj* și cel de *figură* (în sens de *idola*), între eu-l supremărie în formularea lui Kant și „chipul de lut” pune în cauză — poate pentru întîia oară în eminescologie! — funcționalitatea cromaticii și, prin extensie, a plasticii autume sau postume.

Totalizările acestea, desigur reductive, pot alcătui tot atîtea puncte de plecare într-un demers integrator vizînd nu atît nivelele a ceea ce s-a numit „poetica vederii” la Eminescu, ci capacitatea de absorbție a plasticului ce convertește, în chip specific, semnul lingvistic. Încă Slavici intuia, într-o epistolă din 1882 adresată lui Titu Maiorescu, apropierea de esență (= viziune) dintre plastician și poet: „Rafaelo, scria prozatorul, e ceea ce sînt toți oamenii purtați de intuițiuni puternice, un om al amănuntelor. Pe cînd Michel Angelo e mare în concepție, bogat în închipuire și puternic în ce privește mișcarea și perspectiva, un fel de Eminescu...”. Conturul și culoarea, dalta și paleta fuzionează memorabil alchimizînd — de-a lungul bruioanelor — *cuvîntul* ce obține, în final, investitura plastică și calmînd astfel gîndul teoreticianului Eminescu: „Tablourile ce mi le închipuiesc le văd în culori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălțimii acelor figuri quasi-vii ce mă-necîntă în reveriile mele”. Și asta pentru că, așa cum Hegel transfera sculpturalul în „eroii plastici” din *Iliada* și *Odiseea*, la fel, Eminescu deduce aceeași categorie reprezentativă pentru clasicismul elin, mai

întii cu harul filologic: „Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut ca să-l izoleze de toate celelalte în toate frumusețea lui: luna răsăritoare *din* valuri, luna stăpîni-toare de ape, zorii prevestitori de zio, corăbii străbătătoare pe valuri, soare măsurător de vremuri, luceafăr răsăritor *din* noapte” (Ms. nr. 2376, f. 231 — subl. ns.). Observația fructifică nu numai în impresionantele epitete eminesciene — inventariate de către Tudor Vianu — ci și în re-inventarea, cu mijloace specifice, a dimensiunii sculpturale ce se desă-vîrșește și prin asocierea, respectiv transcrierea statuarului elin, luat ca model. Detectînd la Homer procedeul pe care, în veacul nostru, formalis-mul rus îl va numi de „insolitar”, Eminescu îl aplică urmînd traiectoria de obicei ascensională. Concepția homerică despre Okeanos e turnată într-un vers antologic: „Astfel Grecia se naște *din* întunecata mare”, citim în *Memento Mori*. El ilustrează, însă la modul paradigmatic și din unghiul filosofului culturii, „direcția privilegiată a ființei”, cum numea Louis Lavelle înălțimea și, prin extensie, aspirația la verticalitate. Para-digma se reiterează în diverse ipostaze, probînd în acest chip capacitatea poetului de „a învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice” (*Scrisoara V*). Tot în *Panorama deșertăciunilor* sculptorul cel orb „înmoaie cu gîndirea-i temerară/Piatra rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg”; iubita răsare „*din* valurile vremii” într-o imagine precis desenată: „Cu brațele de mar-mur, cu părul lung, bălai” (*Din valurile vremii...*); în peisajul selenar „aburi se ridică *din* fund de văi spre dealuri/O insulă departe s-a fost ivit *din* valuri” (*Sarmis*); Diana apare și ea „*din* valuri reci, *din* umbre moi// Cu ochii mari, cu umeri goi” (*Diana*), în vreme ce, în *Luceafărul* ambele întrupări sînt prezidate de vizualitatea destinată „să învie”, să aducă în lumină: „Și *din* adînc necunoscut/Un mîndru tînăr crește”; „Și *din* a chaosului văi/Un mîndru chip se-ncheagă”. Eminescu homerizează nu doar prin atributivare, la el imaginea încorporează un ideal în procesul aș spune deziderativ, de vreme ce se consumă de cele mai multe ori pe cale onirică. Dar „creșterea”, înălțarea în modul arătat succede „că-derii”, întoarcerii anamnetice „în noaptea unei lumi ce nu mai este./ Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii” (*Venere și Madonă*). Ceea ce „lăuntrul ochi” aproximează, ingenuu („Orbul sculptor pipăie... mar-mura clară” — *Memento Mori*), „ochiul trupului” scoate la suprafață reliefînd, construind. Unul se află în prelungirea celui alt și invers, alcă-tuînd astfel v e d e n i a plasticianului vizionar, adică o „pipăire mai sub-țire decît pipăirea mîinilor dar mai grea decît pipăirea nălucirii și a minții” (Ms. nr. 2262, f. 138). Visul intermediază trecerea de la o stare la alta a ochiului și în același timp menține — dar ambiguizîndu-l! — statutul simbolic al culorii. Pe de o parte, „ochiul trupului” juxtapune petele croma-tice la sugestia, probabil, a iconografiei de tradiție bizantină: roșul, negrul, albul, albastru etc. definitivează statuarul, pînă la acest moment, *in statu nascendi*. Iată, „Părea un tînăr voievod/Cu păr de aur moale,/ Un vînat giulgi se-ncheie nod/Pe umerile goale”, sau: „Din negru giulgi se desfășor/Marmorele brațe” ș.a. (*Luceafărul*). Penelul iconarului întă-rește relieful în tușeuri decise: „Lacul codrilor albastru/Nuleri galbeni îl încarcă;/Tresărind în cercuri albe/E! cutremură o barcă” (*Lacul*). Pe

de altă parte mișcarea inversă, de fluidizare a tabloului ori a statuii aduce imaginea în orizontul picturii propriu-zise: *sfumattura* de un impresionism *sui-generis* (ca în descrierile din *Călin-Fiile din povești*) relativizează desenul ce își păstrează, altfel, conturile generale. Construcții oarecum dubitative („Dar buzele ei roșii *păreau că-singerate*” — *Strigoii*) sau perceperea reflexelor cromatice (ochiul fiind sensibil la „*ușoara-nvințire* a subțirilor mătăsurii” — *Călin*) prefac totul într-o „atmosferă fluidă de vibrații” (Rosa Del Conte). În opera de maturitate *sculpturalul* fuzionează cu *picturalul* în veritabile „jcoane de lumină (*Singurătate*), lucru posibil datorită capacității sinestezice a poetului precum și coexistenței — încă de la primele creații — a celor două forme de sensibilitate plastică. În *Din valurile vremii...* D. Popovici deosebea „o viziune plastică de forme antice pe de o parte, iar pe de altă parte o atenuare a carnației umane și o transpunere în diafan proprie artei creștine”. Criticul intuia de fapt că, dincolo de existența, clar delimitată, a idealurilor — frumusețea fizică (Venus) și frumusețea morală (Madona) — e perceptibilă deja în *Venere și Madonă* trecerea de la un spațiu la celălalt. „Statua” greacă se îmblinzește („Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce *scinteie*”), în vreme ce Rafael „pierdut în visuri” creează pe „Madona dumnezeie” în linii de emblemă, sculptural aproape („Fața *pală-n raze blonde*, chip de înger dar *femeie*”). Eminescu îl va conjuga pe „a homeriza” cu „a rafaeliza” cu precădere în lirică. Aglutinarea modalităților de reprezentare plastică e un proces organic legat de incidența „ochiului trupului” cu „lăuntru ochi” la nivelul capilarelor, al *poiesis*-ului eminescian. Cum anticipasem deja, cei doi ochi — exterior și interior — sînt substituibili, cel mai adesea în succesiunea formulată probabil la sugestia lui Hammer din *Geschichte des Osmanischen Reichs*: „Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă” (*Scrisoarea III*). Visul facilitează, e adevărat, alunecarea, prefacerea unei ipostaze în alta, însă regimul lor ontologic e unul de coexistență, mai mult, de contragere și asta în virtutea principiului, susținut de către filosof, că „schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece, ca prin puncte de tranzițiune”; prin urmare, „esența ființei este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele” (Ms; nr. 2287, f. 29, subl. ns.). Cunoscut fiind și prin releul Hammer motivul antic *endon eidos*, sau „viziunea interioară a operei viitoare” în traducerea lui Tudor Vianu ia turnura ochiului lăuntric. „Dar ce zărește oare acel ochi interior?”, se întreba încă Plotin în *Enneade*. Cred că la Eminescu el este ațintit mai întii asupra trecerii, acest „Ahasver al formelor lumii” (Ms. 2287). „O, de-aș orbi, de-aș amuți odată/Că-n lume nu văd lumea căutată” (*Aveam o muză*, 1981), se lamentează poetul pregătindu-ne astfel pentru apariția paradigmaticului sculptor orb din *Memento Mori*. Numai că „lumea căutată”, eidetică și al cărei atribut fundamental e neostenita mișcare scapă captării (și, în consecință, fixării) într-o formă unică și materială, care nu e pînă la urmă decît un oarecare „punct de tranzițiune”. Căci, spune același Plotin invitîndu-ne în estetic, frumusețea adevărată „rămîne în sine, iar în piatră se încorporează doar o frumusețe mai mică, derivată din ea: dar nici această frumusețe nu se păstrează pură în ea însăși și în felul în care a dorit-o artis-

tul, ci ea se revelă numai în măsura în care piatra a dat ascultare artei” (*Enneade*, I, 6.1.). Să mire atunci neliniștea („Dalta-i tremură...”) și tristețea sculptorului eminescian? Dacă, din această perspectivă, „ideile unui *Rafael fără mâini* sînt în ultimă instanță mai valoroase decît picturile veritabilului Rafael” (Erwin Panofsky în *Ideea*), la fel, premoniția „orbului sculptor”, care „înmoaie în gîndirea-i temerară/Piatra rece” depășește net produsul perceput, totuși, cu ochiul dinafară: opera — „un întreg limitat” — „la lume își arată palida-i, eterna-i fire” de „punct de tranziție” în curgerea veșnică. În același timp însă creația elaborată, ca la Michelangelo, de „mîna ce dă minții ascultare” (*Sonetul 151*, trad. de Șt. Zeletin) exprimă — în finalul ocultat al enigmaticei strofe — și postulatul heracleitic ce își asociază, prin asimilare, starea eleată. Iată de ce imaginea extrasă din „marmura clară” va fi „stabilă-n a ei mișcare” și, mai nuanțat, „o durere-ncremenită printre secolii ce trec”. Ultimul vers polarizează și el punctul de pe roată cu rotirea, cu „trecerea” dincolo de imaginea sensibilă, de unde rictusul artistului întipărit în creație. Ca veritabil *eidos* plotinian „o durere-ncremenită” semnifică în același timp *forma* în sens aristotelic și *ideea* (aici: „ahasver al formelor lumii”) în descendență platoniciană. Lucrul era însă previzibil datorită reducțiunii apriorice de fapt a ochilor la unul singur, în deplin acord cu axioma filosofică din ms. citat. Aidoma paragrafului din *Istoria* lui Hammer (unde „Jumea /e/ ascunsă dinaintea ochiului adormit în afară, dar deschis înăuntru”), în versul amintit din *Scrisoarea III* vederea apare la singular dar secționată în două *ipostasis*-uri, cum spuneam, polarizate. Dar jocul acesta fragil al contrariilor nu poate înlocui (doar evoca, cel mult) armonia descifrată de către Hegel în spiritul elin și resimțită dureros la Eminescu. Așa se face că autorul *Panoramei deșertăciunilor* își imaginează un *sculptor orb* la fel cum, înaintea lui, pictorul Conti își închipuie un *Rafael fără mâini*. De altfel, strofa următoare, eliminată de către poet în ultima versiune păstrată, apasă în chip modern tocmai pe ruptura dintre *formă* și *trecere* însă cu orgoliul amar — așa cum procedează în veacul nostru Malraux — al afirmării „formei eterne”, deci a artei ca anti-destin. Versurile făceau legătura între „orbul sculptor” și dezamăgitul Orfeu: „În zadar treci tu, o, vreme! Ochiul lui nu te va plînge, /Ca o stea ce-n noaptea lumii vecinic moarte n-o atinge, /Astfel numele-i prin secolii e păstrat de sînt marmor — /Viața trece, floarea s-uscă, vara cede-adîncei ierni, /Școli trec, dar printre dinșii strecur formele cterne/Neatiuse de gîndirea celor cari nasc sau mor” (subl. ns.). Ochiul unic oglindește competiția în realitate inegală, contrapunctică între „esența ființei” și „esența vieții”. Pe ultima, exprimabilă prin plasticul ca exemplificare privilegiată a formei, o simțim adesea drept coajă fără miez. Într-o variantă — *Odă pentru Napoleon* (1873—74) — ce abia anunță perfect rotunjită *Odă în metru antic* (1881), aflăm un asemenea eșantion de obiectivare și dramatică osificare în modelul statuii: „Apoi, sătul de icoana-ți, de tine singur, /Te-ai reurcat pe scări de marmură albă, /Ai resuit piedestalul, și iarăși imobil/stai printre secolii”. Napoleon este aici o anume „formă eternă” dar goală pe dinăuntru, la distanță cosmică aș zice de Venera antică („marmura caldă, ochi de piatră ce scînteie”) ca și de Renașterea mai apropiată ce, în absența perfecteii

armonii eline, reeditase totuși relația tensionată și complementară între „formă” și „trecere”. Astăzi, regretă poetul apelînd la referințe constante, „un Michel Angelo nu-i să facă iar/Ziua din urmă.// Să-nvie pînza un Rafael astăzi nu-i./Nu-nvie dalta-n mîinile cele noi./Moartă rămîne/Marmura grea sub ochiul mort” (*In van căta-veți*, 1879).

Că poetul referă frecvent la figuri emblematiche nu e de mirare: Michelangelo și Rafael semnifică de fapt Sculptura și Pictura, concretizate în atîtea „forme eterne”. Cele două modalități de reprezentare estetică intră în alcătuirea „imaginei”, văzută oarecum hegelian, ca „haină a unei idei”. Ochiul, vizualul înlesnește substituirile și aglutinările sculpturalului cu picturalul. O asemenea performanță o constituie *Oda în metru antic*, în care poetul Nichita Stănescu vedea, concomitent, „o statuie în bronz” și „un portret în ulei”. Într-adevăr, „statua” lui Napoleon și „culoarea” din variantele *Odeii* se resorb acum, în crescendo-ul ritmic al strofeii salice: „Pururi tinăr, înfășurat în manta-mi,/Ochii mei nălțam visători la steaua/Singurătății”. Exemplul rămîne totuși singular prin acromatismul său, de obicei ideea fiind percepută în „haina” somptuoasă a imaginilor, însă cu observația că „o umplutură neînțeleasă de colori nu poate fi un tablou”, la fel cum „o grămadă de bucăți de marmoră nu e o statuă” (Ms. nr. 2257). Fantasia sau „mama imaginilor” ordonează și în același timp împletește dalta cu penclul în limbajul eminescian ce își secretă semnele de modernitate și, în consecință, de transcendere a viziunii romantice. Diafanizarea și, cîteodată, înlăturarea chiar a conturilor admirate în statuarul antic e compensată acum de culoarea ce, din atribut, devine tot mai mult substanță și asta în consonanță cu Cézanne pentru care, ne amintim, înainte să semnifice, culoarea trebuie să existe ca atare. Astfel, la Eminescu, luna *albastră*, cerul *verde*, aerul *roșu*, soarele *negru*, corbul *alb* et. indică ceea ce s-a numit „deromantizarea romantismului” (I. Constantinescu) dar și preluarea volumetrică de „colorile” intense și păstoase, ireale și materiale totodată. Picturalul își asumă o parte din funcțiile sculpturalului, mai întîi în scene de gen, transcrise parcă din Delacroix: „Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare,/Prin aerul cel roșu, femeii cu arme-n braț,/Cu păr bogat și negru ce pe-umeri se coboară...” etc. (*Împărat și proletar*). Mișcarea desfășurată amplu facilitează întîlnirea dintre cele două tipuri de sensibilitate plastică și, mai ales, mutația spre „colorile” din care exegeza desprinsese „natura abisală și centripetă a verdelui” sau „caracterul ascensional și centrifug al albastrului” (I. Constantinescu). Iată, Nilul „mișcă *valuri blonde* pe cîmpii cuprinși de maur —/Peste el cerul d-Egipt, disfăcut în *foc și aur*,/Pe-a lui *maluri gălbui*, șase, stuful crește din adînc;/Flori, giuvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,/Unele-*albe*, nalte, fragezi, ca *argintul de ninsoare*,/Alte *roșii ca jărătic*, alte-*albastru*, ochi de plîng” (*Memento Mori*). profuziunea cromatică dă coerență dar și substanță lumii imaginate. Poetul respinge prin urmare arta iconografică bizantină, descărnată, însă nu și tehnica juxtapunerilor coloristice din *Lucul*, *Luccafărul* etc. din dorința, cum am văzut, de „a homeriza” pentru a fixa. Interpretate în chipul de mai sus, substanțialist adică, „colorile” nu mai indică „reflecția lumii astfel cum s-arată ochilor într-o reală trezie”; ele aproximează în schimb „petrificațiunea ideilor

etern, ce reprezintă" (Ms. nr. 2287). Cromatismul re-afirmă în acest mod, prin „fantasia” ordonatoare, viziunea arhitecturală dominantă în vers, în pagina de proză ca și în bruioanele teoretice. O astfel de „petrificațiune” este, pentru Toma Nour, omenirea — „o prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe” —, iar „națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale Omenirii” (*Geniu Pustiu*). Culorile opulente, aceste nuanțe prismatice departajează și obiectivează în temelul unei vizualități, normală pentru nostalgicul admirator al Renașterii. Ele nu încetează să exprime incidența — argumentată acum de aplicarea intuitivă a perceptului formulat de către Cézanne — a „tregerii” (= esența vieții) cu „forma” (= esența ființei). Pictorul sui-generis „homerizează” astfel, prin cuvîntul mijlocitor, capabil — în pofida îndoielii citate la începutul schișei noastre — să întruchipeze „acele figuri quasi-vii ce mă-ncîntă în reveriile mele”. Culorile, ca parte integrantă a „hieroglifelor imaginilor sensibile”, oferă percepției noastre straturile, secționare pe transversală, ale unui *kosmos* particular. Lecția lui Rötcher din *Arta reprezentării dramatice*, anume că „în combinarea culorilor e o putere simbolică esențială” este asimilată de către poetul absorbit de mirajul vizualității integratoare. Re-afirmarea sculpturalului prin relațiile cromatice semnifică o parte doar din procesul mai larg, de „petrificațiune a ideilor eterne”.

EMINESCU: GLOSES METRIQUES

ELENA POPESCU*

ABSTRACT. — **Eminescu: Metrie Glosses.** The article contains some observations regarding the "ancient metre" of the famous eponymous ode by Eminescu, that is the Sapphic stanza, exploring some of the poet's suggestions to be found in the celebrated Perpessicius edition. It brings out the importance given to rhythm and metre, particularly to the Adonic verse which he tried to invest with fresh meaning.

Ces notes en marge de quelques textes d'Eminescu — plus exactement de l'*Ode (en mètre antique)*, de ses variantes manuscrites et de quelques traductions horatiennes manuscrites aussi — pourraient être mises sous le signe d'un thème important chez Eminescu: „la tentation du rythme”. Le poète se demandait lui-même:

„De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întreb?”

De ce *ritmul* nu m'abate *cu ispita-i* de la trebi? (Scr. a II-a).

Une recherche attentive sur la métrique de toute la création d'Eminescu, et même sur les seuls poèmes dans lesquels l'écho de la métrique antique est plus facile à saisir — comme dans la parfaite *Ode (en mètre antique)* — pourrait confirmer ce qu'affirme, par ses moyens spécifiques, la poésie. Eminescu a l'intuition poétique — et il ne serait pas surprenant que quelque feuillet manuscrit en apporte la preuve — que le rythme est la modalité essentielle d'être de l'art¹. De plus, Eminescu semble avoir saisi la qualité du rythme en tant que loi générale de l'existence, car celui-ci instaure et maintient l'harmonie cosmique. L'homme s'intègre dans cette harmonie, premièrement, d'une manière très concrète, par son rythme cardiaque et respiratoire et par celui de sa marche². Eminescu le dit lui-même dans la V^{me} *Épître*:

„Pe când *inima ta bate ritmul sfint* al unei ode” eu reprenant l'idée vers la fin:

„Pe când *inima ta bate-n ritmul sfint* al unei ode”

La différence n'est pas du tout négligeable: car, si, dans le premier vers, il pourrait s'agir seulement d'un sens actif, d'une maîtrise du „rythme saint” par le créateur, dans le second, l'intégration de celui-ci dans l'harmonie artistique, donc cosmique, est évidente. L'immense importance que le poète reconnaît à l'élément rythmique est exprimée entièrement par le mot „sfint” („saint”), celui-ci n'étant pas une simple épithète.

* *Universităţii Cluj-Napoca, Facultăţii de Filologie, 2300 Cluj-Napoca, Roumanie*

¹ Défini comme „périodicité perçue”, il est analysé dans la multitude de ses aspects par l'esthéticien Matila Ghyka dans plusieurs ouvrages, et surtout dans l'*Essai sur le rythme*.

² Cf. M. G h y k a, *Estetică și teoria artei* (trad. roum.), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, pp. 390–393 et 403.

D'ailleurs, „le rythme [...] d'intensité est celui qui semble refléter le mieux, dans la prosodie, le rythme psycho-physiologique intérieur du poète, et il semble aussi agir, par induction, dans l'incantation, sur 'le cours du temps' de celui qui écoute ou du lecteur" écrit le même M. Ghyka³. Mais, dans le grec ancien et dans le latin, le rythme était *quantitatif*; c'était un flux continu (< ζέω), cadencé selon les lois des nombres (i. e. mesure; lat. *numerus*, gr. ἀριθμός), de la substance sonore. La métrique antique envisageait la perception du vers comme un „continuum" sonore, une voyelle brève en fin de mot, par exemple, pouvant devenir longue si le mot suivant commençait par deux consonnes. L'accent était non pas d'intensité, comme dans la plupart des langues modernes, mais *tonique*, de hauteur, c'est-à-dire musical. Par exemple: dans le grec ancien la syllabe accentuée pouvait avoir une intonation plus haute (même d'une quinte) que les syllabes atones voisines. Le latin avait une situation semblable, peut-être avec des possibilités d'intonation plus réduites. De plus, dans le latin, l'accent d'intensité apparaît à un moment donné. Ce moment est difficile à établir, au moins dans l'usage métrique, où l'expérience de tant de siècles pouvait agir aussi en vertu des habitudes. Il est sûr qu'on peut parler d'accent d'intensité dans les seules langues romanes, les causes de son apparition n'étant pas clairement définies. C'est surtout l'aspect tonique (ou musical: accent *adcantus*, prosodie προσωδία) de l'accent dans le latin et le grec ancien qui a fait qu'en métrique — c'est-à-dire en scansion (*scando*, *-ere* — „gravir un escalier", pourquoi pas musical?) — *la syllabe accentuée en langue parlée ne coïncide pas nécessairement avec une syllabe accentuée en métrique*. La preuve de virtuosité du poète antique consiste à trouver ou à choisir précisément les mots qui entrent parfaitement dans le schéma métrique, souvent très rigide, du vers adopté. La poésie lyrique est la plus exposée aux difficultés mentionnées, la rigidité des schémas, métriques des mono-ou des distiques et des strophes ou des systèmes strophiques étant extrême. Mais le nombre relativement grand des schémas métriques lyriques compense l'invariabilité d'un schéma par rapport à lui-même. Les difficultés mentionnées ne sont pas devenues „diaboliques" précisément à cause de la fluidité du vers, de son aspect de „continuum" sonore, qui déterminait au moins une partie des syllabes à modifier leur quantité naturelle.

Avec la disparition de la quantité des syllabes, ces difficultés disparaissent elles aussi, mais, dans la nouvelle situation, le système métrique quantitatif semble devenir impossible: *l'accent intensif de la langue parlée doit coïncider avec l'accent métrique*. Donc, les difficultés ne diminuent pas non plus, mais elles sont autres. Le principal souci du poète est de faire en sorte que l'accent métrique tombe nécessairement sur la syllabe accentuée du parler habituel ou de la prose. Mais les mots plus longs devront recevoir en poésie deux ou même trois accents: ceux-ci doivent tomber naturellement, comme des accents auxiliaires. Par exemple: *sîngurătătîi*, *„mëndurătóare*", *înceşmintăt*" etc. Ensuite, il faut éviter les mots atones

³ *Idem*, *op. cit.*, p. 112.

(les prépositions, par exemple) dans des positions accentuées métriquement.

La tentative de ressusciter le système métrique antique quantitatif a appartenu premièrement aux traducteurs, décidés de ne pas renoncer à l'harmonie sonore classique ; elle appartient rarement aux poètes : seulement à ceux fascinés par l'eurythmie des „structures anciennes” de la poésie lyrique. En percevant moins la mélodie des systèmes métriques antiques — celle-ci s'est perdue en même temps que notre capacité de la reproduire — le créateur et le lecteur s'efforcent de percevoir encore quelque chose de la fluidité du vers. Mais ici aussi l'incongruité de la structure métrique et de la nature du nouveau matériau linguistique devient manifeste. Car ce matériau doit pouvoir „y être continu”, d'où l'effort de rendre compatibles les deux. Eminescu avait compris que „la forme” doit être faite pour „t'y contenir” („să te-ncapă”), c'est-à-dire pour contenir ta pensée (v. la *II^e Epître*). Le poète nous apparaît, par conséquent, plus proche de la conception du poète antique, qui savait que la poésie est une *oratio adstricta numeris* („parler contraint par les mètres”), par opposition à la prose, *oratio soluta numeris* („parler libre de mètres”). Son enthousiasme à propos de la métrique antique quantitative lui fait affirmer, dans un feuillet manuscrit : „La langue roumaine a de la quantité”⁴.

En cherchant à comprendre cette fluidité altérée, cette „barbarisation” de la pureté antique, le poète définit celle-ci dans quelques variantes et brouillons préparatoires de l'*Ode*. On retrouve, dans le ms. 2277, p. 31—32 :

„Cum pe dulcea-i liră Horațiu cîntă,

Îndoind în versul adonic limba”,

où „*îndoind*” doit être compris comme „*mălădiind*” la langue, la rendre flexible, fluente. Toujours dans ce texte il y a un autre fragment :

„Astfel eu cercai să te cînt pe tine

Încordînd un vers tînguios în graiul
traco-romanice”,

où „*încordînd*”, en dépit de son écho étymologique, faisant allusion à „*încordata liră*” („la lyre aux cordes”), suggère quelque chose de la tension du vers, nuisible à la fluidité de celui-ci. Et, plus loin, une strophe :

„Cum pe dulcea-i liră Horațiu cîntă,

Astfel eu cercai să te cînt pe tine,

Pot să cînt eu, *barbarizînd* în graiul
Traco-romanice?”

Donc : de „*îndoind*” à „*încordînd*” et „*barbarizînd*”, pour que, dans la *V^e Epître*, on lise :

„El *ar frînge-n* vers adonic limba lui ca și Horațiu”,

où „*ar frînge*” semble exprimer la conscience de la perte de la fluidité.

Et quand même, l'immense effort d'Eminescu de surmonter les difficultés — évident dans le très riche laboratoire de cette ode, éditée avec une grande rigueur par Perpessicius (dans l'édition parue aux Fundații

⁴ *Apud* G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, ed. Minerva, București, vol. II, p. 400.

Son schéma est donné par le poète dans les „arpèges métriques” (appellatif inspiré, appartenant à Perpessicius) des manuscrits :

„Trochée, spondée, dactyle, trochée, trochée
 /Adonique/
 (= dactyle-trochée)

Dans ce mètre, Eminescu a traduit deux odes d'Horace, I, 38 (2 strophes) et III, 11 (13 strophes) et a composé l'Ode (*en mètre antique*), dont nous citons la première strophe :

„Nú credeám să-nvăț a murí vreodată,
 Púruri tinăr, înfășurát în mánța-mi
 Óchii méi nălțám visători la steáua
 Sínгурătătii.”

De l'entière strophe saphique, le vers adonique surtout est apprécié :

„Îndoind în *versul adonic* limba-i” (variante de l'Ode) ou :

„El ar frînge-n *vers adonic* limba lui ca și Horațiu” (*V^e Epître*).

La preuve en est le grand nombre d'essais des manuscrits de trouver des mots et des syntagmes qui puissent être contenues dans la structure rythmique du vers adonique, par ex. : „Sínгурătătii”, „Sémiramídei”, „Întunecátei” (des essais, ms.) et „Índiferentă”, „Óchiți-imóbili”, „Frúnte de mármor”, „Júppiter Ámnon”, „Zéului Wótan”, „Sínгур rămás-ai”, „Sóră lumínei”, „Púrurea vérde”, „Míjloc al mării”, „Némuritoáre”, „Vísul de viátă”, „Mármură réce”, „Né'ndurătoáre'o”, „Ápele mării”, „Pásărea Phoénix”, „Mie redă-mă!” (des variantes de l'Ode). Eminescu a retenu, comme on peut l'observer, les plus expressives. D'autre part, il a utilisé l'adonique aussi dans les poésies (presque achevées — posthumes — telles *Murmură glasul mării*, avec des strophes à trois vers trochaïques).

On peut, en effet, affirmer que les cinq vers adoniques de la variante finale (publiée) contiennent des vocables ou des expressions essentielles pour la signification de l'Ode, peut-être même pour l'ensemble des motifs de la lyrique d'Eminescu. Ainsi :

— „Sínгурătătii” — la solitude, sentiment et condition du génie dans le monde.

— „Ne'ndurătoare” — la mort implacable.

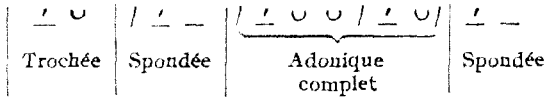
— „Ápele mării” — la mer, motif majeur de la lyrique d'Eminescu.

— „Pasărea Phoénix” — la renaissance du génie et de l'être⁸ par la mort.

— „Mie redă-mă” — la réintégration de l'être dans sa propre essence. Et, quand même, cet habile usage de l'adonique n'est pas du tout inattendu, dans la vers final, en conclusion à la strophe saphique. La surprise provient toujours du laborieux chantier des manuscrits. Sur le 23^e feuillet

⁸ Cf. la subtile analyse de la signification de cette Ode (*en mètre antique*) dans I. E. m. Petrescu, *Eminescu; Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978, pp. 217-231.

ms. 2277, on trouve une reprise du schéma métrique saphique, sous cette forme :



Eminescu a voulu trouver dans la structure même du saphique un vers adonique, en conférant ainsi à la strophe saphique une cohérence rythmique interne, tout à fait remarquable. Notre admiration va surtout à l'ingéniosité du poète et à sa tentative de réinterprétation de la structure classique (et même de transformation créatrice de celle-ci), malgré certaines critiques qu'on pourrait faire à la solution proposée par Eminescu (voir, par ex., l'assymétrie des segments). Une analyse de tous les vers adoniques inclus pourrait être éloquente, bien que le résultat ne puisse envisager la même unité et cohérence comme c'était le cas pour l'adonique libre. Mais il faudra remarquer que tous les mots qui décrivent l'état du poète : „dureros”, „chinuit”, „înveninat”, „mistuit” et „luminos”, „liniștit” se trouvent dans une disposition symétrique oppositionnelle, caractéristique pour les deux états, antérieur et postérieur à l'initiation à la mort. Le syntagme „învăț a muri”, une énonciation thématique explicite, est contenu par l'adonique inclus dans le premier vers saphique, donc dans une position privilégiée.

Il y a aussi d'autres possibles symétries oppositionnelles („visători” vs. „tulburători”) ou séries signifiantes („singurătate” — „voluptate” — „nepăsare”), à partir desquelles l'analyse pourrait commencer.

On sait que l'adonique représente une séquence clef, à destination conclusive et ayant la fonction de souligner un motif ou un symbole. Eminescu l'a transformé en un *noyau rythmique*, en un *philtre* pour la signification intégrale du poème.

EMINESCU UND KANT. VORÜBERLEGUNGEN ZUR
DARSTELLUNG UND DEUTUNG EINER GEISTIGEN
BEZIEHUNG

VASILE VOIA*

ABSTRACT. — *Eminescu and Kant. Preliminaries to an Intensive Research.* The author regards Eminescu's Kantian studies in relation to the larger interest of Romanticism for the three criticisms, especially for *Critique of Pure Reason*. In this respect, he aims at connecting Eminescu to the Kantian tradition of the XIXth century, as well as at integrating, through Kant, Eminescu's interest for philosophy into the dimensions of European Romanticism. This appeal to Kant has its reason in the necessity of solving the problem of knowledge. Common elements with Fr. Schlegel, Novalis and others (the writing practice of fragmentary type, the reading and work associative style, the interest for sciences in general and for mathematics in special) have their starting point in Kant, according to whom the mathematical judgments are synthetic judgments *a priori*.

Eminescu verdankt seine philosophische Denkart Kant und Schopenhauer, die der Dichter als die „bedeutendsten Metaphysiker der Neuzeit“¹ bezeichnet. Man kann bei Eminescu eine primäre Beeinflussung durch Kant oder (wie Slavici's Erinnerungen aus der Wiener Zeit bezeugen) ein simultanes Einwirken beider Philosophen auf das Bewusstsein des Dichters, hervorgerufen durch die gleichzeitige Lektüre der beiden, feststellen. Erst danach folgt die Wiederentdeckung Kants und eine Rückkehr zu diesem — als Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In den Berliner Studienjahren (1872—1874) „der konstruktivsten Zeitspanne seiner Denkart“² widmet er sich einem intensiven Kantstudium³ und in diese Periode fällt auch der grösste Teil seiner Übersetzung an der *Kritik der reinen Vernunft*. Eminescu sucht nach Erläuterungen und Zusammenhängen im Sinne einer philosophischen Vertiefung und einer Hinwendung zur Welt und zu den verschiedenen Erkenntnisbereichen. Alle Versuche bezeugen die Aufnahme und Verarbeitung der grossen Kulturphänomene in seinem Innenleben und intellektuellen Bewusstsein. In dem Brief aus Charlottenburg vom 5. Februar 1874 an Titu Maiorescu gesteht er seine Abwendung von der Philosophie Herbarts, mit dessen Anschauungen er in Wien vertraut geworden war. Weil der Philosoph in seinen Betrachtungen gerade die

* *Universităț Cluj-Napoca, Facultăț für Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Rumänien*

¹ Mihai Eminescu, *Fragmentarium*. Ediție după manuscrise, cuvind înainte, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 62.

² Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 30.

³ Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu traducătorul*. Studiu introductiv la M. Eminescu, *Opere*, VII. Traduceri, transcrieri, excerpte. Ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu, Editura Minerva, București, 1984, p. XXVII.

kantische Philosophie ignorierte, bildet der Brief des Dichters einen Beweis für die Entwicklungsrichtung seiner Anschauungen. „Die Aneignung der Denkkategorien Herbarts, an der mein Intellekt beteiligt war, führte schließlich zu dessen Abstumpfung. Aber als nach zweimonatiger Unruhe und innerem Kampf eines Tages Zimmermann erschien und behauptete, dass es eine Seele gäbe, die aber aus Atomen bestünde, warf ich emport mein Notizheft beiseite und besuchte die Vorlesungen nie wieder“⁴. Eminescu war nach Berlin mit der Entschlossenheit gekommen, ein philosophisch angewandtes Studium in kantischem Sinn zu unternehmen und seine Aufmerksamkeit den theoretischen Disziplinen zuzuwenden; hier besucht er die Philosophievorlesungen hervorragender Professoren wie Édouard Zeller, Eugen Dühring u. a. Der obengenannte Brief ist der Beweis eines mühsamen, schwierigen Reflexionsprozesses, denn Eminescu war, wie Anfang unseres Jahrhunderts Mircea Florian behauptete, „ständig auf der Suche nach dem eigenen Ich im stetigen Kampf mit seinen inneren Widersprüchen“⁵.

Eminescu erteilte dem Philosophen aus Königsberg das höchste Lob und nannte ihn „den tiefstinnigsten aller Sterblichen“. Seine Beschäftigung mit dem Hauptwerk Kants erbrachte die Klärung einiger Fragen wie: der Begriff des philosophischen Genies, die Bestimmung der Philosophie „als das Erfassen der Weltessenz in Begriffen für deren Herausbildung die Urteilskraft sich nur ihren eigenen Fähigkeiten bedient“⁶ und nicht zuletzt die Untersuchungsmethode des philosophischen Geistes. Dieser darf keine philosophischen Begriffe als absolute Werte betrachten oder sich Ideen, Systemen, Maximen oder Formen unterwerfen, sondern er muss „dem grundlegenden Gesetz seines Geistes folgen“. Der Art des Philosophierens selbst stellt sich nun den Dichter in grösserer Klarheit dank der Einsichten, die ihm das Kantische Denksystem vermittelt hatte, und er äussert sich darüber, wie folgt: „Wie ein Uhrmacher zerlegt Kant die Denkvorgänge und beweist damit, dass die Erfahrung nichts anders sei als die Analyse einiger Reaktionen unseres Nervensystems“⁷. Eminescu beweist damit Verständnis für die Eigenart Kantischer Denkart, für seine Denkmethode, die in enger Verbindung mit den Vorgängen „zerlegen“ und „unterscheiden“ steht; also erfolgt die Untersuchung eines Gegenstandes durch seine Absonderung von der anderen. Und das sind nicht die einzigen Reflexionen des Dichters über Kant. Stark angezogen fühlte er sich von Kants Begriffen des Raumes und der Zeit als apriorische Formen, als reine Ich-Intuitionen verstanden, sowie von den Begriffen der Kausalität, seinen Antinomien und Kategorien.

Auf der Frage, was den Dichter veranlasst hatte, gerade das schwierigste und umfangreichste philosophische Werk von Kant zu übersetzen, gehen die Meinungen der Forscher auseinander. Die erstmalige rumänische Übersetzung eines so schwierigen, tieferschürfenden Werkes erforderte den

⁴ Zitiert nach, *Fragmentarium*, S. 89.

⁵ M. Ciurdariu, *Eminescu și gândirea filosofică*, (in vol.) *Studii Eminesciene*. 75 de ani de la moartea poetului, Editura pentru Literatură, 1965.

⁶ Siehe *Fragmentarium*, S. 61.

⁷ *Ebenda*, S. 62.

höchsten Einsatz und, wie Constantin Noica vermerkte, stand der Dichter allein dem deutschen Text gegenüber, um jedes Wort bemüht, mit der anspruchsvollen Hingabe, die ihm eigen war. D. Vatamaniuc findet hingegen eine andere Erklärung soziologischen Ursprungs u.zw. hatte der Übersetzer der *Kritik der reinen Vernunft* damit beabsichtigt, „einen praktischen Kurs für kantische Textinterpretationen vorzubereiten. Damit ist ihm weder die Erlangung der Doktorwürde noch das Erhalten einer Stelle an der Universität in Iassy geglückt“⁸. C. Noica, den intellektuell-psychologischen Standpunkt berücksichtigend, kommt zur Schlussfolgerung, dass Eminescu ein Viertel des kantischen Hauptwerks „für sich selbst“⁹ übersetzt hatte. Bei dieser Arbeit stellte sich Eminescu „ganz allein mit der philosophisch noch ungenügend ausgebildeten rumänischen Sprache der Konfrontation mit der sicheren, technisch perfekten und persönlichen philosophischen Diktion Kants“¹⁰. Beide Standpunkte führen jeweils bedenkenswerte Argumente ins Feld. Doch schliesslich wird darin das Entscheidende des Problems nicht erfasst. Mitberücksichtigt werden muss die stimulierende Rolle, die Titu Maiorescu spielte. Der Kritiker war wie der ganze Kreis der „Junimea“ mit den Werken Kants und Schopenhauers vertraut. Maiorescu hat sich als bedeutender Förderer der kantischen Philosophie im Rumänien des 19. Jahrhunderts ausgewiesen u.zw. als Anhänger der „klassischen Philosophie Kants, auch wenn diese später vereinfacht und von Gedankengängen der Philosophie Schopenhauers, durchsetzt wurde“¹¹. Die Frage bleibt noch immer offen, warum Eminescu gerade Kant übersetzt hat, warum nicht auch Passagen aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* oder vor allem, warum Eminescus Kantianismus nur im Rahmen der rumänischen Kultur betrachtet werden muss. Dieser Einfluss war für die rumänische Kultur verteilhaft, denn mit Noica kann man behaupten, dass Eminescu der erste Denker der rumänischen Kultur hätte werden können, wäre er nicht ihr grössten Dichter geworden. Wir sind der Meinung, dass Eminescus Auseinandersetzung mit Kant im Zusammenhang mit dem allgemeinen Interesse der Romantiker für die drei Kritiken insbesondere für die *Kritik der reinen Vernunft* untersucht werden muss. So kann man feststellen, dass das Bemühen des Dichters um den kantischen Text, den er so einzigartig übersetzt hatte und dessen Einfluss in *Erster Brief, Der arme Dionys* u.a. Texten spürbar ist, ihn mit verwandten Bestrebungen der europäischen Romantiker verbindet. Die Beziehungen Eminescus zu Kant müssen innerhalb eines weiträumigen Untersuchungsfeldes erfasst werden, das die geistigen Grundlagen der deutschen Frühromantik sowie die Wirkungsgeschichte Kants im 19. Jahrhundert miteinschliesst.

⁸ Eminescu. *Manuscrisele jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific. Laborator de creație. Instrument de lucru*, Editura Minerva, București, 1988, p. 149.

⁹ Vergl. *Introducere*, (Ia) Mihai Eminescu, *Lecturi kantiene*. Traduceri din *Critica rațiunii pure*, Editate de C. Noica și A. Surdu. În anexă: două fragmente traduse de Titu Maiorescu, Editura Univers, București, 1975, p. XXII.

¹⁰ *Ebenda*, S. 24.

¹¹ Vergl. Simion Ghiță, *Influența Criticii rațiunii pure în filosofia românească*, (în col. colectiv) *Immanuel Kant. 200 de ani de la apariția Criticii rațiunii pure*, Editura Academiei RSR, București, 1982, p. 218.

In den Jahren, die Eminescu zu Studienzwecken in Wien und Berlin verbrachte, ist, ganz allgemein gesehen, eine Wiederlebung der Kant'schen Philosophie zu verzeichnen. Das ist einerseits auf den kritischen Geist zurückzuführen, der jener innewohnt, andererseits Ergebnis der Entwicklungsrichtung des modernen Denkens, das an Kant anknüpft, sich auf ihn beruft. Kants Philosophie steht als Beweis dafür, wie synthetische apriorische Urteile auch für die Mathematik und Physik gültig sind und wie diese als „reine“ Wissenschaften existieren können, wenn man sie von der Metaphysik abtrennt, da letztere nicht über die Voraussetzungen einer reinen Wissenschaft verfügt. Kant selbst umriss seine Methode und sein Anliegen wie folgt: „In jenem Versuche, das bisherige Verfahren der Metaphysik umzuändern, und dadurch, dass wir nach dem Beispiele der Geometer und Naturforscher eine gänzliche Revolution mit derselben vornehmen, besteht nun das Geschäft dieser Kritik der reinen spekulativen Vernunft. Sie ist ein Tractat von der Methode, nicht ein System der Wissenschaft selbst“¹². Die Neigung des Dichters für Kant lässt sich auch durch seine enzyklopädische Bildung und durch sein Interesse für die verschiedenen Gebiete der Erkenntnis und der Wissenschaft erklären. Eminescu findet bei Kant eine strenge Denkmethode vor, beeinflusst von der Mathematik und Physik; beiden Wissenschaften schenkte der Dichter seinerseits grosse Aufmerksamkeit.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts bekundet ein verstärktes Interesse für Kants Philosophie und diesbezüglich ist Otto Liebmanns Abhandlung (1865) erwähnenswert. Diese Arbeit erscheint vier Jahre vor der Ankunft des Dichters in Wien und trägt den Titel *Kant und die Epigonen. Eine kritische Abhandlung*. Man weiss nicht, ob der Dichter sie zur Kenntnis genommen hat. Die Epigonen des Königsberger Philosophen werden von Liebmann einfach als „selbständige Denker“ betrachtet, als „grosse Architekten“ des Geistes anerkannt und zugleich auch als repräsentativ für die Entwicklungsrichtungen der modernen Philosophie angesehen. Das sich logischer Erkenntnis entziehende „Ding an sich“, das unabhängig von einem erkennenden Subjekt für sich selbst besteht, jenseits der Erscheinungen, ohne selbst Erscheinung zu sein, ein Denkkonstrukt, das von der Forschung heftig umstritten wurde und den Anlass zum Haupteinwand gegen Kants Philosophie lieferte, das „Ding an sich“ hat sich, Liebmann zufolge, bei Herbart in eine Vielheit von raumlosen Realien aufgelöst, bei Fries wurde es zum Gegenstand eines „spekulativen Glaubens“ und bei Schopenhauer zum „transzendentalen Willen“. In seiner kritischen Stellungnahme Kant gegenüber, dem er vorwirft „die Welt an sich unerklärt gelassen zu haben“, ist Eminescu der Meinung, dass sich sogar der tiefste Denker über „Die Weltessenz oder das Ding an sich nicht klargeworden sei“¹³. Genau so wie andere Denker scheint auch Eminescu das kantische Postulat über die Erkenntnismöglichkeit „des Ding an sich“ unerklärbar.

¹² Siehe Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Neu herausgegeben von Theodor Valentiner. Zwölfte, mit der zehnten gleichlautenden Auflage, Erster Band, Der philosophischen Bibliothek Band 37, Leipzig, 1922, S. 32.

¹³ Siehe *Fragmentarium*, S. 62.

Jedes Kapitel der Liebmannschen Arbeit endet mit der Aufforderung einer Rückkehr zu Kant ("Es muss auf Kant zurückgegangen werden"), um eine weitere Denkmöglichkeit „auf festen Grund“ zu finden, „auf dass wir nicht *unser* Schwanken für das *ihrige* halten“¹⁴. Damit soll Kant kritisch und nicht dogmatisch betrachtet werden. Aus denselben Gründen wie Liebmann wendet sich Eminescu besonders in seinen ersten Studienjahren vorrangig Kant zu, aus dem inneren Bedürfnis heraus, auf dem festen Grund der ihm vertrauten transzendentalen Philosophie zu verbleiben, obwohl nunmehr die Philosophie Hegels sich zur Auseinandersetzung anbot. In jenen Jahren rückte Hegel — vor allem in Frankreich — in den Mittelpunkt des Interesses, doch Eminescu bewahrte auch weiterhin der deutschen Philosophie die Treue, die damals in symptomatischer Weise auf Kant zurückgriff. „Eminescus Denken“, vermerkt Ciurdariu, „zeichnet sich durch die Tendenz aus, aufklärerisches Gedankengut zu verarbeiten und sich dabei von Illusionen Kant'scher Erkenntnislehre fernzuhalten“¹⁵.

Die erste französische Übersetzung der *Kritik der reinen Vernunft* erschien 1835 und stammt von Tissot. Bis zu diesem Zeitpunkt gaben es in Frankreich bloss Interpretationen und fragmentarische Übersetzungen des Werkes. Eine Zeitlang betrachtete man Kants Moralphilosophie als den Schwerpunkt seines Denkens. Einige französische Romantiker waren anfangs von der Kraft und Tiefe kantischer Anschauungen fasziniert, es gelang ihnen jedoch nicht, den Philosophen richtig zu verstehen. Madame de Staël erwieh ihm höchste Verehrung, aber auch sie begriff letztlich das Wesen seiner Philosophie nicht. Sie hielt es für zulässig, sich auf Kants Philosophie zu berufen, als sie behauptete, dass das Gefühl, der Haupttrieb des menschlichen Innenlebens, uns über die Welt der Erfassung und die Grenzen der Vernunft hinweghebt. Irrtümlicherweise glaubte sie, dass Kant das Gefühl zumindest in dem Masse, in dem es als sinnliche Auswirkung des Gewissenspflicht aufscheint, bejahte und legitimierte. Eneergische, enthusiastisierte Naturen haben bei Kant, erklärt Madame de Staël in *De l'Allemagne*, „une philosophie qui confirme par la raison ce que le sentiment nous révèle“¹⁶ vorgefunden. Madame de Staël versucht Kants Philosophie den Prinzipien der Romantik anzugleichen, indem sie die Kompatibilität von Vernunft und Gefühl postuliert. Es scheint ihr durchaus selbstverständlich,

¹⁴ Otto Liebmann, *Kant und die Epigonen. Eine kritische Abhandlung*, Besorgt von Bruno Bauch, Berlin, 1912, S. 214.

¹⁵ *Ebenda*, S. 90. Vergl. auch Gabriel Liiceanu, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*. Editura Univers, București, 1975, S. 112. In der Abhandlung *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (Editura Minerva, București, 1978), ein Standardwerk der zeitgenössischen Eminescu — Forschung, beurteilt Ioana Em. Petrescu das kantische kosmologische Modell wie es in Eminescu letzten Schaffensperiode aufscheint: „Die kantische Betrachtungsweise besteht aus der Sicht des Universums als eine Pluralität von fortwährend entstehenden und entschwinden Wirklichkeiten, denen die kosmogonischen Bilder Eminescus in *Lucașărul* (*Der Abendstern*) entsprechen. Hier haben die Welten ihre pythagoräische Sphärenklänge verloren und sind in ein eisiges Schweigen versunken“. „Die Übereinstimmungen mit der kantischen Kosmogonie“ beschränkt sich, nach der Meinung Ioana Em. Petrescus, auf die Idee der fortdauernder Genesis die dem stabilen Weltbild Platons entgegengesetzt ist“ (S. 18).

¹⁶ Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, II, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 138.

die Apologie der Begeisterung unter die Schirmherrschaft einer Haltung „fortement raisonné“ zu stellen. Andererseits distanziert sie sich von den Urteilen, da diese von Gefühlen Leidenschaften abschen, und spricht sich gegen den Rigorismus und den Imperativ der Pflicht aus.

Beider Begegnung kantischer Philosophie mit den französischen Romantikern spielte der in Paris lebende Heinrich Heine eine verheerende Rolle. Dieser begann 1834 eine Reihe von Artikeln in „Revue des Deux Mondes“, der Zeitschrift der französischen Romantiker, zu publizieren, die er 1835 in Buchform herausgab als Replik und mit dem gleichen Titel wie Madame de Staëls Schrift *De l'Allemagne*. Heine nennt Kants *Kritik der reinen Vernunft* das Buch, mit welchem „commence en Allemagne une révolution intellectuelle qui présente la plus curieuse analogie avec la révolution politique en France“¹⁷ und entdeckt „merkwürdige Analogien“ und Parallelen zwischen den beiden Revolutionen. So wie Maximilien Robespierre den König getötet hatte, so tötete auch Kant die Religion. „Épilepsie régicide“ von Robespierre sei sogar von „la pensée destructive“ Kants übertroffen worden, der „ce grand démolisseur dans le domaine de la pensée“, ein grösserer Gewalttäter als der französische Revolutionsführer gewesen sei. Die Ironie schlägt in Zynismus um, wenn er seine Aufgabe näher bestimmt, als „surtout de faciliter en France l'étude de la philosophie allemande“. Die unmittelbare Wirkung macht sich sogar in dem Gedicht *Espoir en Dieu* von Alfred de Musset spürbar, worin über einen „rhéteur allemand“ gesprochen wird, der die ganze Philosophie ruiniert, „déclare le ciel vide“ und „le néant“ postuliert hatte. Auch ohne Heines Auslegungen hätte sich Kant kaum der Aufmerksamkeit seitens Romantiker erfreut, da diese ihn als schwerfälligen Denker, dem es an konstruktiven Einbildungskraft mangle, empfanden¹⁸. Victor Cousin und später Renan werden sich um eine positive Rezeption Kants bemühen, aber das allgemeine Interesse wendet sich entscheidend dem Philosophen Hegel zu.

Wenn man das synthetische Universalprinzip als romantisches Grundprinzip anerkennt, als Eigenschaft des Geistes, die die Ausschöpfung aller Erkenntnismöglichkeiten anstrebt, so könnte man gewisse Gemeinsamkeiten zwischen dem rumänischen Dichter Eminescu und der deutsche Romantik feststellen, jenseits von der von rumänischer Kompararistik häufig praktizierten Methode des Motivvergleichs. Die Veröffentlichung von Eminescus Notiz — u. Arbeitsheften eröffnete neue Möglichkeiten für die richtige Beurteilung seines Werkes. Dieses in seiner Ganzheit liefert den Beweis der Universalität als Grundparadigma der Romantik. Er musste der Erfüller einer bei uns noch nicht existierenden grossen Synthese und Leistung auf kulturellem Gebiet und zugleich der Begründer des Universalgeistes bei uns werden. Bei der Lektüre der Werke der Gebrüder Schlegel und insbesondere von Novalis', den bedeutendsten Vertretern der Frühromantik, die von theoretischer Berufung belebt waren, stellt man mit

¹⁷ Heinrich Heine, *De l'Allemagne I*, Säkularausgabe, Band 16, Bearbeiter Claude Pichois, Akademie-Verlag, Berlin, Editions CNRS, Paris, 1978, p. 72.

¹⁸ L. Reynaud, *L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1922, p. 223.

Erstaunen Gemeinsamkeiten im Anliegen und in der Denkart mit dem rumänischen Dichter fest. Zugleich merkt man, dass „die philosophischen Lehrjahre“ dieser Dichter und Denker unter den Einfluss von Kant stehen. A. W. Schlegel unterstrich die Eigenschaften des Kritizismus, seine Konsequenz und Systematik, die Einheit des transzendentalen Idealismus, dessen Ursprung zu Kant zurückführt, zeigte seine unmittelbaren Folgen im poetischen Bereich auf und entwickelte ein Programm: „Dem Dichter, der ihn zu brauchen versteht, ist dadurch der Zauberstab in die Hand gegeben, mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen, da die Poesie ja eben zwischen der sinnlichen und intellektuellen Welt sich schwebend erhalten muss“¹⁹. Sein Bruder Friedrich verhält sich Kant gegenüber zurückhaltend, indem er ihm Inconsequenz, Unklarheit, „Dogmatismus“ verwirft aus der Sicht einer anderen Weltanschauung und einer anderen Möglichkeit, die unbegrenzte Freiheit und Autonomie des Subjekts theoretisch zu begründen. Da die objektive Realität, das „das Ding an sich“ sich der Erkenntnis entziehen, könne die schrankenlose Freiheit des Individuums nicht vorausgesetzt werden. In Kants Erkenntnistheorie und Ethik erscheine diese Freiheit recht illusorisch. Aphoristisch zugespitzt formulierte Schlegel über Kant: „Die Idealität des Realen ist wohl ganz gut bei ihm erwiesen, aber nicht die Realität des Idealen, und somit auch nicht die Realität des Realen“. Bei Kant erzeuge die Kunstidee keine unmittelbare Realität aber andererseits „ist“ *Die Wissenschaftslehre* „nicht bloss theoretischer, sondern auch praktischer Idealismus“²⁰. Im Jahre 1803 bestimmte Fr. Schlegel rückblickend die Bedeutung des philosophischen Idealismus für die Poesie, definierte das Wesen der Literatur seiner Zeit als „die Universalität und den progressiven Geist der Freiheit“, und unterstrich die Notwendigkeit „für die innere Vollendung und Ausbildung der Philosophie [...] die Vervollkommnung der synthetischen Methode“²¹ voranzutreiben.

Entstehungsgeschichtlich gesehen, liegen die Werke Eminescus und Novalis' beinahe ein Jahrhundert auseinander. Doch weisen deren poetologische Grundlagen, die sich im Zeichen der Moderne herausbildeten, deutliche Berührungspunkte auf. Die beiden Dichter heben die Bedeutung der Mathematik für das wissenschaftliche Denken hervor und bekunden ausdrücklich ihr Interesse an Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Im Jahre 1795 vertiefte sich Novalis in Kants *Kritik der reinen Vernunft*, deren zweite Auflage 1787 in Riga erschienen war, fertigte Exzerpte an und verfasste Kommentare. Der mit Kants Begriffsapparat und transzendentaler Dialektik vertraute junge Dichter, beschränkte sich in seinen Erörterungen auf das Vorwort und die Einführung dieser zweiten Auflage von Kants Werk. Nach dem Abschluss seinen Fichte-Studien schienen ihm zwar Kants Positionen überholt zu sein, trotzdem wendet er sich erneut den Ursprüngen der

¹⁹ In *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Zweiter Teil (1802–1803), Heilbronn, 1884, S. 12.

²⁰ Siehe Gerda Heinrich, *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis)*, Akademie-Verlag, Berlin, 1976, S. 135.

²¹ Siehe *Literatur* (in) *August Wilhelm und Friedrich Schlegel. In Auswahl*, herausgegeben von Dr. Oskar Walzel, Stuttgart, S. 300, 302.

Transzendentalphilosophie zu, fasziniert von Kants Denken getrieben von der Sehnsucht nach Gewissheit. Der Rückgriff auf Kant wird von der Absicht geleitet, eine gültige Antwort im Bereich der Erkenntnislehre zu finden. Für die Romantiker signalisiert Kants Epistemologie die kopernikanische Wende in der Geschichte der Philosophie.

Der enzyklopädische Entwurf Novalis', *Das allgemeine Brouillon* genannt, ein äusserst heterogenes Konvolut, findet sein Pendant im *Fragmentarium* Eminescus, das Leseindrücke und Übersetzungsversuche enthält. Die Romantiker sind an den Arbeiten Enzyklopädisten interessiert -- Novalis exzerpiert gründlich den *Discours préliminaire* der Enzyklopädie von d'Alembert; Eminescu seinerseits kannte *De l'esprit* von Helvetius, was, laut G. Călinescu, „seine enzyklopädische Art, sich zu informieren“ beweist. Im Jahre 1797 wird das Fragment von Fr. Schlegel und Novalis als neue Form und als Denkprinzip eingeführt, das sich aus Notizen, Einfällen, Ideenassoziationen oder „Denk-Texten“ zusammensetzt. Die Aufzeichnungen in Eminescus Heften bilden oft Fragmenteinheiten, denn das Fragment entspricht am besten der assoziativen Lektüre und Arbeitsweise des Romantikers. Seine Methode ist die Kontroverse, die kritische Randbemerkung, die flüchtige, mehr oder weniger gewollt elliptische Aufzeichnung, die einer dynamischen, mobilen Denkart entspricht.

Durch ein tiefes „Allgefühl“ charakterisiert, strebt der Romantiker nach Verallgemeinerung und das Ergebnis seiner künstlerischen Produktion, das Gedicht, wird zu einer synthetischen Kunst. Das Ich als Poiesis nimmt sich das Recht, jedwelche geistige Arbeit als poetischer Art zu begreifen und zu leisten. Damit wird auch die Mathematik eine Kunst und der Mathematiker ein schöpferischer „Künstler“ im höchsten Sinne des Wortes. Der Mathematik wird ein besonderes Stellenwert im Rahmen romantischer Schaffensprinzipien eingeräumt, sie fungiert als wichtiges Mittel der Erkenntnis und als methodische Grundlage aller Wissenschaften. Die Faszination, die die Mathematik auf mehrere romantische Dichter, darunter auch auf Eminescu, ausübte beweist, wie das romantische Denken in den poetischen Prozess der Weltaneignung auch „fremde“, mit diesem scheinbar unvereinbare Erkenntnismodelle integrierte, wobei es schliesslich zu einer Ineinsetzung von Mathematik und romantischen Lebensgefühl kam. Der bedeutende rumänische Lyriker Ion Barbu, der gleichzeitig ein Mathematiker von internationalen Ruf war, schrieb diesbezüglich: „Die Werke der Mathematik unterjochen und begeistern nicht weniger als die Werke der Leidenschaft und der Phantasie“. In Eminescus Aufzeichnungen stossen wir auf eine grosse Anzahl von Berechnungen, von Formeln, realen und imaginären. Eminescus Vertrautheit mit der Mathematik zeitigte ungewöhnliche, originelle Überlegungen, wie etwa die folgende: „Die Wunder der Natur sind wie die Wunder der Mathematik. Abgesehen von dem Denkverfahren an sich, das nichts als ein Spiel mit den Gesetzen der Logik darstellt, erscheinen uns die Ergebnisse wie Wunder, die unser Erstaunen erregen, dass sie so und nicht anders zustande gekommen sind. Demzufolge neigen wir dazu, an die Mystik der Mathematik zu glauben.“ Und bei Novalis können wir nachlesen: „Gibt es eine schöne Mathe-

matik? Mystische Mathematik, musikalische Mathematik", oder: „Ächte Mathematik ist das eigentliche Element des Magiers“, oder „Das Leben der Götter ist Mathematik [...] Reine Mathematik ist Religion“. Solche Reflexionen eines Dichters wie Novalis, der sich gleichzeitig als homo religiosus ausweist, überraschen uns nicht, aber ihre Wurzeln sind bei Kant zu suchen. Nach seiner Meinung, sind die mathematischen Urteile a priori synthetische Urteile, also von der Erfahrung unabhängig. Kant hat die entscheidende Bedeutung der Mathematik für die Entwicklung der positiven Wissenschaften betont. Im Vergleich zu Descartes, dem Begründer der analytischen Geometrie und zu Leibniz, dem Begründer der Infinitesimalrechnung, hat Kant, obwohl er nichts Neues auf dem Gebiet der Mathematik leistete, „den instrumentalen Wert der mathematischen Rechnung für den Fortschritt aller Wissenschaften“²² erkannt. So könnten noch Beispiele angeführt werden, wenn wir die romantische und die mathematische Kategorie der Unendlichkeit im Betracht ziehen, so wie sie aus der Infinitesimalrechnung hervorgeht oder auch die Reflexionen beider Dichter über die apriorischen Formen von Raum und Zeit, die von Kants Philosophie ausgehen.

Von Kant lassen sich die Romantiker in der Übung des Philosophierens unterweisen, in „Gymnastik der Vernunft“, wie der rumänische Dichter formulierte, aber jene weichen von ihrem Vorbild ab, indem sie für die Ausweitung des theoretischen Erkenntnisvermögen plädieren. Kants Philosophie verursachte eine entscheidende Wendung in Novalis' und Eminescus Denkart, die ihreseits die Möglichkeiten einer überlegenen Erkenntnis entdecken, die schöpferische poetische Erkenntnis. Für Eminescus philosophisches Bewusstsein spielte Kants Philosophie eine stimulierende und orientierende Rolle und bestimmte „die gnoseologische Spezifik seines Idealismus und zugleich den dramatischen Vorlauf seiner ganzen Denkart“²³. Dieses Denken ist einerseits von der Kantischen Unterscheidung der korrelativen Kategorien (absolut-relativ; unendlich-endlich; Einheit-Vielheit), andererseits von Hegels Konzeption von derer Nichtidentität geprägt.

²² Ion Petrovici, *Viața și opera lui Kant*, București, Editura Casei Școalelor, 1936, p. 28.

²³ M. Ciurdariu, *ebonda*, S. 92.

HYPOSTASES OF THE FEMININE PRINCIPLE IN EMINESCU'S PROSE

CHRISTIAN BOLOG*

ABSTRACT. — Using to a very large extent the instruments of the historian and those of the psychologist of the depths, the study tries to reveal the inner coherence of a symbolical series the elements of which are given by the imaginary universes of two representative texts of Eminescu: *The Avatars of Tlâ Pharaoh* and *The Poor Dionis*. Having in the alchemical incest a real nucleus, this series reveals astonishing structural analogies with the gnostic thinking. Thus the feminine principle recalls the various hypostases of Wisdom (Sophia, Shekhinah) and, through a *complexio oppositorum*, offers an image that goes beyond the angelic-demonic pair of opposites.

“Verily, Mary, you are the very happy one among all women on earth, for you'll be the Pleroma of the pleromas and the Perfection of all perfections. Verily, Mary, very happy are you, you are the Pleroma or the blessed Pleroma that will be proclaimed the very happy one among all races... Verily, Mary, very happy are you who will inherit the kingdom of light and, verily, Mary, you are the heiress of the light... Verily, Mary, you are pneumatic and pure, Mary...”

(*Pistis Sophia*)

In a brilliant essay entitled *Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco*, talking about the necessary analogies between Ionesco's play *Le Roi se meurt* and the *Tibetan Book of the Dead* or the *Upanishads*, Mircea Eliade underlines, once more, the deep meaning of the encounter of modern man, of modern artist particularly, with the world of traditional values of the mythical way of being². In dreams and especially in the products of the creative imagination, this fruitful meeting may be seen at its best. More than that, the historian of religions is able to decipher meanings and intentions less manifest to others. *Far from being a question of searching for sources*, the task of the historian of religions is to examine „the renewal” of the artist's „imaginary creative universe”

* General School no. 4, 3370 Turda, Cluj County, Romania

¹ See H. LEISEGANG, *La Gnose. Notion et origine de la gnose. — La pensée gnostique. — Simon le Magicien. — Les Ophites. — Les Barbélognostiques. — Basilide et les Sectes se rattachant à lui. — Les Carpocratians. — Marcion. — Valentin. — Ptolémée. — Marcos. — La Pistis Sophia*, Payot, Paris, 1951, p. 83.

² MIRCEA ELIADE, *Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco*, in Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris, 1986, pp. 39—40.

through his encounter „with exotic and traditional universes”³. “But there are instances — writes Eliade — when only a historian of religions can discover some secret significance of a cultural creation, whether ancient or contemporary. For example, only a historian of religions is likely to perceive that there is a surprising structural analogy between James Joyce’s *Ulysses* and certain Australian myths of the totemic-hero type. And just as the endless wanderings and fortuitous meetings of the Australian cultural heroes seem monotonous to those who are familiar with Polynesian, Indo-European, or North American mythologies, so the wanderings of Leopold Bloom in *Ulysses* appear monotonous to an admirer of Balzac and Tolstoi. But the historian of religions knows that the tedious wanderings and performances of the mythical ancestors reveal to the Australian a magnificent history in which he is existentially involved, and the same thing can be said of the apparently tedious and banal journey of Leopold Bloom in his native city”⁴.

The fact that this encounter of modern man with the fascinating world of archaic symbols, myths, archetypes and ritual may take place in dreams as well as in imaginary creative universes makes possible another encounter, this time the encounter of the historian’s of religion’s view with that of the analyst’s, placed at the level of the psychology of the depths, the way Jung mastered it. Defined by Jung as an unconscious animation of the archetype⁵, the artistic creation, the imaginary creative universe contains images that reveal analogies and identities with images, symbols, motifs and myths that are eternal and universal, belonging to the patrimony of „collective images”⁶.

Both the historian of religions and the psychologist of the depths provide literary criticism with extremely fruitful instruments, able to decipher structural and morphological identities and analogies between artistic images and primordial images, mythological motifs, collective representations. Due to these identities and analogies, the symbols of an imaginary creative universe are projected on the universal dimension of the spirit and can underline not only hidden senses, obscure meanings, but make visible a surprising inner coherence, the inner grammar of an artistic creation, an inner grammar the laws of which belong to intuitive thinking and to the nondiscursive logic of symbols and symbolical structures.

On this background offered by the universal dimension of the spirit we are going to reveal the surprising inner coherence of a series of symbols developed by Eminescu’s *The Avatars of Tlâ Pharaoh (Avatarii aramonului Tlâ)* and *The Poor Dionis (Sârmanul Dionis)*. Both texts are

³ Mircea Eliade, *The Artist’s Unsuspected Mythologies*, in Mircea Eliade, *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions. Essays in Comparative Religions*, The University of Chicago Press, 1976, pp. 1-3.

⁴ *Ibidem*, pp. 1-3.

⁵ See Carl G. Jung, *Approaching the Unconscious*, in *Man and his Symbols*, Carl G. Jung and M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé, A Laurel Edition, Dell Publishing Co., New York, 1972, pp. 57-77.

⁶ See Aniela Jaffé, *Symbolism in the Visual Arts*, in *Man and his Symbols*, p. 257.

the stories of the human being deprived of the primordial harmony of the universe, the stories of the human being nostalgically aspiring to the beatitude of a native cosmic homeland. Tlā — Angelo — Dan — Dionis as faces of a symbolical character discover a picture of the world that characterizes the gnostic ontology. The world seed is the Evil and the human being tries to deliver himself and reintegrate a state of eternal bliss. Having as fundamental reference points the opposition and struggle between two principles, Good and Evil, Light and Darkness, the posing of the Prince of Darkness as the *princeps huius mundi*, large and complicated cosmic hierarchies, the captivity of a part of the divine substance, of the Light in the world of Evil (which is our world), the series of messengers revealing to a very small number of people (to those who have a sparkle of this divine light, of this pneuma — to the *pneumatikoi*) the sacred story of the birth of the cosmos and the story of the divine drama the consequences of which are the essentially evil faces of the world —, the gnostic scenario proposes a soteriology in the heart of which there is the knowledge, the saving gnosis⁷. To belong to this world is often symbolically translated as deep sleep, as oblivion of the celestial nature of the soul, of its own identity, of its eternal being, as a tragic self-denial, and as terrible nostalgia after the cosmic homeland⁸. The initiation is in fact a kind of *anamnesis* of this celestial space of birth, the revelation of the „secret history” of the divine drama. Knowing who he was and what he became, where he proceeded from and where is he going to return, the gnostic becomes an alien to this world; he is delivered right during his passage through his life-time⁹. Dan-Dionis is particularly one of these *gnostikoi* within the area of Eminescu's imaginary Creative universe. But Dan-Dionis' knowledge, the saviour revelation he possesses is of a very special kind. This revelation surpasses the usual background of the gnostic systems; the ultimate reality he is searching for is not the world of Good, the world of Light, but the world of the conjunction of opposites. In the heart of his saviour knowledge there is a state of bliss where Good and Evil, Light and Darkness are only aspects of the same reality. Eminescu tries to integrate the beatitude which is beyond any pair of opposites. In *The Avatars of Tlā Pharaoh* and *The Poor Dionis* the cosmic drama does not originate in the struggle between two primordial principles, whichever form this confrontation might take, but in the deity itself. The ardent desire of the world spirit to know himself, making from the creation a way of self mirroring in order to get self-knowledge is at the origin of a peculiar gnostic scenario which makes from magic the saviour knowledge¹⁰.

⁷ See H. Leisegang, *op. cit.*: Henry Corbin, *Cyclical Time in Mazdaism and Ismailism*, in *Man and Time. Papers from the Eranos Yearbooks*, Bollingen Series XXX, 3, Princeton University Press, New York, 1973, pp. 115—172.

⁸ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, pp. 121—126.

⁹ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 2 — *De Gautama Buddha au triomphe du christianisme*, Payot, Paris, 1978, p. 354.

¹⁰ See Ioana E. M. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și creație poetică*, Editura Minerva, București, 1978.

Thus Eminescu comes close to the key given by *Pistis Sophia*: „the knowledge — is Leisegang writing¹¹ — is nothing else but magic: the knowledge of the hidden virtues of mysteries, the knowledge of the magic way due to which the celestial compartments become open”. Individual eschatology viewed as metempsychosis will reveal, by virtue of the saviour power of magic, a complementary portrait of the feminine principle, Eminescu’s imaginary universe giving birth to an image where the angelic and the demonic come together.

Isis showing her face in the mirror — the golden key of the Pharaoh — the cry „Mother!” given by Angelo in the moment of his awakening — Rodope’s image that can be recognized in the face of the woman watching over Angelo’s sleep and whom the young man calls „mother” —. The strange erotism uniting mother and son — the young girl holding a lily — the androgynous being Cezar/Cezara — the magic number that makes possible Dan—Dionis’ flight in the moon — the androgynous couple looking in the mirror are the elements of a circular symbolical series developed by *The Avatars of Tlâ Pharaoh* and *The Poor Dionis*. The nucleus of the series is given by the mysterious love between Angelo and his mother, one of the so many hypostases of the alchemical incest. As the cosmogony offers the model for the *opus*, the first phase of the transmutation, the *nigredo*, is identical with the return to the chaotic stage. This return to the primordial stage, return with a certain initiatic structure, is often symbolized in alchemy by the incest¹². Highly meaningful is also the fact that the series is placed under the sign of the moon.

The mysterious love secretly shadowed by the curtains in the room where Angelo wakes up and the night spent in the company of the „Friends of Darkness” where the young man is fascinated by the androgynous demon Cezar/Cezara establish a symbolical synonymy between the mother and the demon. This synonymy is also underlined by the resemblance between the intentions of the two characters: Angelo’s mother wants to bring together her son and the young girl with the lily; also calling Angelo „my child”, Cezar/Cezara pushes him into Lilla’s arms, a being with angelic features, her name (Lilla) being very close to the name of the flower the other girl is holding. Thus Angelo — Cezar/Cezara remake the incestuous couple.

The meaning of the idea of the incest becomes more astonishing in Eminescu’s imaginary universe if we take into account a brief text that the writer’s editors placed at the chapter of notes and variants of *The Avatars of Tlâ Pharaoh*¹³: *To allow oneself to be loved as a child*. Here Eminescu celebrates, in a spiritual way, the state of bliss experienced by the human being feeling the love of a woman as if she were his mother, „as if he had never been thirty”: „To feel virgin in the depths of your

¹¹ H. Leisegang, *op. cit.*, 240.

¹² See Mircea Eliade, *The Forge on the Crucible. The Origins and Structures of Alchemy*, Harper Torchbooks, Harper & Row, New York, 1971, pp. 155–156.

¹³ M. Eminescu, *Opere. VI. Proza literară*, Ediție critică, introducere, note și variante de Aurelia Rusu, „Scriitori români”, Editura Minerva, București, 1982, pp. 665–666.

heart, and even the guilt of the love to appear to you as if you were sleeping at the breast of your young mother" or „at the breast of your elder brother"; „in your thoughts to feel as being surveyed, in your ignorance to know yourself as being known, not to know by yourself what you are thinking and what you are wishing, and she alone should know all these (...). To feel as if you were seven again...". The text also associates to the idea of incest the magical value of numbers thirty and seven. The former is three times ten, three times the little tetraktys, and, by addition, three, the trinity. But thirty is also the number of the Aeons, identical with the number of the days necessary so that the moon make the round of Horos who surrounds the Mother of everything, the feminine aspect of the Creator in Marcos' gnosis¹⁴. For the Valentinian gnosis, beyond the identity between the number of the Aeons and the number of the days in a month and that of the gods corresponding to each day, thirty is the number of their archetypes, eluding the temporal changes¹⁵. Adding seven to the trinity, we'll get again the little tetraktys. If we refer to the great tetraktys and we add the first seven numbers to one another, we'll get twenty eight, which is the number of the moon, of the phases of the moon and of the initiatic structure of them¹⁶.

Recognizing his androgynous condition, the „child" of this fragment is shading the idea of the incest in the hypostasis of the brother-sister couple. *Visio Arislei*, an alchemical text included in *Turba Philosophorum Gallica* insists on the soteriological value of the brother-sister couple, Gabritius and Beya. The same pair of lovers appears in the book *Bahir*, a comment on *Corpus Hermeticum*, revealing astonishing similarities and analogies with *Poimandrès*¹⁷, and ascribing new meanings to the number seven. In the book *Bahir* there is a king who offers his own daughter „as a gift" to his own son. But the same book, commenting on the *Genesis* (24, 1), identifies Abraham's blessing by Yahweh with the patriarch's daughter and, in other versions, with his mother. It is as if — *Bahir* is commenting — a king has a perfect servant whom he recommends to his *elder brother*. The latter grows fond of him and offers the servant a receptacle full of precious stones. Some other times, the same king has not only a perfect servant, but also seven sons. In the Kabbalah, the vase with the precious stones is a symbol for *Shekhinah*, an attribute (*midda*) of the divinity, the Bride from the *Song of Songs*, the moon that is receiving light from the sun. She holds, in the first triangle of the ten sephirothic emanations through which the Absolute is manifesting itself, the second place, also held by Hochmah, Shekhinah's daughter. Following downwards the sephirothical tree, the tenth emanation is also a *Shekhinah*,

¹⁴ H. Leisegang, *op. cit.*, p. 231.

¹⁵ *Ibidem*, p. 201.

¹⁶ Paulette Duval, *Recherches sur les structures de la pensée alchimique (Gestalten) et leurs correspondances dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes et l'influence de l'Espagne mozarabe de l'Èbre sur la pensée symbolique de l'oeuvre*, Lille, 1975, p. 183.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 20–110; *Corpus Hermeticum*, Tome I, Traités I–XII, Texte établi par A. D. Nook et traduit par A. J. Festugière, Paris, Société d'édition „Les Belles Lettres", 1972, pp. 1–19.

an inferior one, mother, bride and daughter at the same time. To allow oneself to be loved as a child, loved by one's mother or one's elder brother means, in fact, the search for the primal beatitude of the androgynous couple the archetype of which is the androgyny of the Supreme Being whose pair is Wisdom, Sophia. It is — by way of initiation — the supreme apolarity where life and death coexist. The number seven as twenty-eight and thus the number of the phases of the moon projects over the child the idea of the reintegration of this state of perpetual bliss. At the same time, the „lessening of the moon” was interpreted by the Kabbalists as a symbol of *Shekhinah's* exile, stage at which this *Shekhinah* corresponds to the tenth of the sephirothical emanations. „The *Shekhinah* itself is the „holy moon”, which has fallen from its high rank, been robbed of its light and sent into cosmic exile. Since then, exactly like the moon itself, it has shone only with reflected light. With the Talmudic explanation, which relates only to the designation of the moon at the „lesser light” in the first chapter of Genesis, the Kabbalists connected their knowledge of the changing phases of the moon, which seemed to indicate that until the Messianic redemption the moon (and the *Shekhinah* as well) would time and time again sink back into utter lightlessness and want. Only in redemption would the moon be restored to its original state, and in support of this belief a verse from Isaiah (30:26) was cited. Meanwhile, no cosmic event seemed to the Kabbalists to be more closely connected with the exile of all things, with the imperfection and the taint inherent in all being, than this periodic lessening of the moon¹⁸. In Eminescu's text, the magical value of the two numbers, thirty and seven, put the idea of incest under the sign of the moon, due to which the mother-son and brother-sister couples remake the primordial condition of the Absolute, of the Supreme Being coexisting with his feminine counterpart, Sophia, the eternal Wisdom. „As if you were seven again” and „as if you had never been thirty” symbolize the state of *coincidentia oppositorum* where life and death are in conjunction and where the pleromatic order is celebrated, previous even to the creation of the thirty Aeons¹⁹.

The deep inner symbolism contained within this short fragment connects not only the initiatic aspect of the incestuous couple Mother/Cezar/Cezara — Angelo with the mystery of the „Friends of Darkness” society, but develops, under the same sign of the nostalgia after the eternal state of bliss expressed in the phases of the moon and particularly in the saving value of the „holy moon”, the further symbolical structure in *The Poor Dionis*. Whether Dan's or Dionis', the wanderings of the protagonist, his vision (the angel on the cloud feeling the deserted space with the prayer „of a dying Virgin”) followed by Mary's apparition are accompanied by a real *ludus lunae*. From the point of view of the moon phases and their connection with *Shekhinah*, the number seven by virtue of which Dan—

¹⁸ Rer shom Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, Schocken Books, New York, 1969, pp. 151—152.

¹⁹ Henry Corbin, *op. cit.*, p. 131: „Limited time, our aeon, the time of our world, is the repentance of Zervan the Eternal”.

Dionis and Mary fly out in the celestial realm is highly meaningful. It is a mystical journey which makes from the moon a privileged (symbolically necessary) planet, the planet where the hero reintegrates the divine thinking, the Eternal Wisdom. The „bright shadow” cannot thus but be a symbol of eternity, of the eternity achieved due to the same magic implications of the number seven.

Coming back to the fragment analyzed before, in order to find out the meaning of *the elder brother* and the mother's place in the hierarchy of the ten emanations, the structural analogy between the book of *Bahir* and *Poimandrès* becomes necessary. In the latter text, androgynous, Noûs-the Father gives birth to Logos-the Demiurge, also androgynous, the parent of the seven governors of the stars. Having created them, Logos-the Demiurge returns to Noûs-the Father, both of them being „of the same nature”. Physis, Nature, will be alone, fact that means she is, as Sophia, the feminine counterpart of this second divine emanation, Logos-the Demiurge. Noûs-the Father creates then Anthropos in the perfect beauty of whom there are all the attributes of the upper zone. With Anthropos will Physis fall in love and they will generate the seven primordial men. By the interruption of all the relations by the will of Noûs-the Father, Physis will be turned into a widow. This hypostasis of the feminine principle corresponds, within a hierarchy based on the decade, to the second level (as Sophia, the bride of Logos-the Demiurge), to the third (in the Anthropos-Physis couple) and, through the interruption of all relations, to the tenth level. Returning to Noûs-the Father, Logos, the *elder brother*, offers his bride, Physis, to the younger brother, to Anthropos. The Anthropos-Physis couple as parents of the seven primordial men or, in the book of *Bahir*, the king with his seven sons and the servant receiving *Shekhinah* as a gift from the king's *elder brother* grants the number seven the meaning of a cosmic time of beatitude. Dreaming of being loved by his mother or by his elder brother, the child in Eminescu's fragment projects the image of the mother on the upper levels of the sephirothical tree. The child does not recall only the idea of the Anthropos whose condition he shares, but also the condition of the mother as Sophia. More than anything else, she is present through her thinking: „In your thoughts to feel yourself as being surveyed, in your ignorance to know yourself as being known, not to know by yourself what you are thinking and what you are wishing, and she alone should know all these...”.

The Mother /Cezar /Cezara — Angelo couple is anticipated in *The Avatars of Tlâ Pharaoh* by Isis, magically invoked, and the golden key necessary for Tlâ in order to enter into the underground room where the lifeless body of Rodope lies. The analogy may be underlined if we take into account the Iranian gnosis. Here, Gayômart, Spenta Armaiti's son, falls under the power of Ahriman. He thus eliminates the seven metals; the seventh, the gold, is gathered by Spenta Armaiti, The Angel of the Earth. She keeps it for forty years giving birth to an androgynous plant. As mother, wife and creator of the androgynous humanity, Spenta Armaiti corresponds to the second, the third and the last level in the tree of the ten emanations. Tlâ's *descensus* remakes the incestuous couple, Isis herself

being a *Magna Mater*, a Goddess whose destiny together with Osiris and Horus is close to that of the Angel of the Earth in the Iranian gnosis.

Isis, the mother, Cezar/Cezara are, in *The Avatars of Tlā Pharaoh*, the upper and lower hypostases of *Shekhinah*, of the Eternal Wisdom. But also the superior hypostases of the gnostic Sophia reveal in Eminescu's imaginary universe demonic features. Eminescu's imaginary universe develops thus a *complexio oppositorum* by virtue of which the feminine principle encounters the condition of Mary Magdalene in *Pistis Sophia*: she is the main character associated to Jesus. „Mary appears here — we may read in Leisegang's study²⁰ — absolutely as a spirit that lives on earth, achieves here the highest perfection and is destined to embrace in it all the kingdom of light, the Pleroma. This place of Mary within the Christian gnosis offers an astonishing parallelism with the place given to Helen in the Simonian tradition. As well as Mary Magdalene, Hellen is also a sinner fallen to the life on earth; she is saved as Hellen and raised to the level of the supreme feminine spirit. Simon and Hellen, Jesus and Mary Magdalene represent the same saving couple: a logic consequence within a system where the supersensible cosmic forces have their climax in a male essence and in a female essence that ask for their image also in a human couple". The intuition of this deep meaning is further developed by Eminescu in *The Poor Dionis*, where Mary's presence is saving for Dionis. But the role of the saviour she assumes is directly interwoven with the idea of the saving couple.

The Poor Dionis projects the complementary portrait of Cezara by Mary's presence. Mary in the world created by Dan-Dionis in the moon and Mary as Dionis's wife are corresponding, each of them, separated by the magic virtues of the number seven, to the upper and lower emanations of the sephirothical tree. Their image in the mirror after the celestial journey is the pleromatic hypostasis of the couple, the absolute hypostasis of the saved saviour couple the way the alchemical structure in *Corpus Hermeticum* puts it: by travelling upwards and regaining its spiritual essence, the being saves itself and, at the same time, saves the whole creation. Its coming back is necessary because the movement upwards, within the sephiroth, implies the fact that at the end of the time, God will remake in himself the whole creation; „the historical world will again bring together the Anthropos-Physis couple which will bring together, beyond the mirror, the Logos-Sophia couple"²¹.

²⁰ H. Leisegang, *op. cit.*, pp. 83–84.

²¹ Peulettes Duval, *op. cit.*, p. 99.

DECONSTRUIREA UNUI TEXT EMINESCIAN :
[FRAGMENT]

LIVIU MALIȚA*

ABSTRACT. — *The Decoding of a Text by Eminescu.* Following — however with some reservation — the model of intertextual, deconstructivist analysis offered by Paul de Man, an attempt is made to give the reading of a text by *Eminescu, Fragment* — a translation from “jocul interpretării” by the English writer Anna Laetitia Barbauld. The interpretation is continued by a hermeneutic approach to the problem of the writer, caught in the spectacle of self-identification.

Premisa (deconstructivistă) de la care pornim postulează *intertextualitatea* constitutivă a oricărui text literar.

Definind — în *Deconstruction and Criticism*, New York, 1979 — textul literar ca „model textual mutilat”, Paul de Man nu face altceva decât să atragă atenția asupra răni sau rupturii ce zace în orice text. Sînt opuse astfel două modele textuale: cel *structuralist* (sau textualist clasic) ce propune modelul organic al textului văzut ca *unitate și coerență* și cel *deconstructivist* — orientat de filozofia lui Jacques Derrida — care îi opune *modelul textual strict relațional*. Distanțările făcute sînt de proporții nebănuite. Bunăoară, dacă critica textualistă clasică sau cea structuralistă considera textul românesc (narativ) centrat *tematic* și opera cu concepte ca: *structură, centru* sau *cu narativ*, deconstructiviștii înțeleg să spargă orice limite ale textului („Există — zice Derrida — structuri care răpesc textului orice început și limită”¹), să-i distrugă referențialitatea, înlocuind-o prin autoreferențialitate (textul se citește pe sine) și unitatea prin descentrare sau desfigurare; textul e asemenea unei țesături, fără centru narativ sau subiectiv, fără un centru de emergență (emanație). Textul nu are statut ontologic (locul subiectului narator este luat de relația de termeni) și, eliminînd subiectul, instanța auctorială, textul se instituie pe sine în procesul de rostire. Natura însăși a textului, spun ei, este să fie policefal, policentrat; închiderea este o iluzie. Textul este spațiul de realizare a sistemului, dar și transcendere a lui „în chiar caracterul său sistemic”, adică ‘închis’; ca atare, transcenderea sistemului echivalează cu ‘deschiderea’ lui, adică descentrarea sau distrugerea lui ca sistem, ca totalitate². De aceea critica nu este și nu poate fi hermeneutică, nu e descifrare de sens ontologic. Rolul ei este să clarifice și să reflecte descentrarea textului, poliemergența sa și nu să creeze o coerență inexistentă. Pentru aceea, demonstrații

* *Liceul Industrial 1, 2700 Deva, România*

¹ Jacques Derrida, *A supra-vieții*, în *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979, p. 92 (Traducere de Ioana Em. Petrescu).

² Ioana Em. Petrescu, *Filosofia poststructurală a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane*, în *Revista de istorie și teorie literară*, an. XXXIII, nr. 2, 1985.

fi va lua locul jocul interpretativ — asociațiile putând fi variabile de la un text la altul.

Nu vom ascunde faptul că ne-am lăsat antrenaji într-un astfel de „joc interpretativ”, alegând ca suport al unui exercițiu de deconstruire a noțiunii de *text* un bruion de povestire, rămas în manuscris, și intitulat de Călinescu [*Fragment*]. Mai întâi că, prin caracterul său neterminat, textul ales se oferă cu generozitate unui atare tip de lectură. În al doilea rând, statutul său aparține îl situează într-o anumită zonă de interferență, căci s-a descoperit, de curând, că este vorba de o traducere³. Originalul este englez și este semnat de Miss Aikin (Anna Lactitia Varbauld), purtând titlul *Sir Bertrand. A fragment*. Tălmăcirea eminesciană, deși fidelă textului-sursă, se detașează de contingența originalului, reușind crearea unei noi entități. Traducând, Eminescu a procedat la o *re-dirișare intențională de sens*, textul secund devenind o „construcție eminesciană”, un *text reconstruit*.

O privire comparativă ar putea releva cu ușurință dubla paternitate a *Fragment*-ului. În acest caz însă, intertextualitatea, având o altă fundamentare decât cea deconstructivistă, ar fi putut fi subordonată unui fenomen mai larg — cel al migrației motivelor, *Fragment* verificând modul în care literatura Europei Centrale se articulează cu cea occidentală, fascinauta lor interferență. O atare viziune ar fi conservat un inconvenient principal; perspectiva hermeneutică, aserțiunea că textul are *ab initio* un sens, iar acesta este conștient indus de autor ca urmare a unei construcții deliberate. Adică, tocmai ceea ce, din perspectivă deconstructivistă, trebuia cu orice preț evitat.

Dimpotrivă, o lectură de tip deconstructivist oferă o cu totul altă deschidere: de a se vedea în acest text „mutilat”, fără început și sfârșit, un posibil model pentru orice text literar.

Vom aplica, așadar, în continuare, — cu rezerve — modelul intertextual al lui Paul de Man, care este unul deconstructivist, adică poststructuralist, model exersat de acesta asupra poemului neterminat al lui Shelley, *Triumful vieții*⁴.

Structura generală a textului ales de noi este una a înlănțuirii, a *căutării pure*, ceea ce conferă textului imaginea unei continuități în care orice întrerupere este arbitrară, a unei activități întotdeauna deschisă spre continuare. Aceasta face ca textul să aibe un statut aparte, iscând o sumă de întrebări asupra sa. Mai întâi, „Ce formă are el?”. Este un *Text* sau un *fragment de text*? Întrebarea nu este lipsită de importanță în ordinea propusă. Dacă este un *fragment*, cum se poate vorbi de „structura” întregului text, când se pleacă de la premisa fragmentarității lui? Mai mult, având conștiința acestei fragmentarități, cum se împacă ea cu lectura sistematică, integratoare, — posibilă —, știut fiind că orice sistem implică *închidere, încheiere*.

³ Stănuța Crețu, *Despre sursele unui [Fragment] eminescian*, în *Anuarul de lingvistică și istorie literară al Universității „Alexandru Ioan Cuza”*, Iași, Tomul XXX — XXXI, B, an. 1985 — 1987, pp. 9 — 26.

⁴ Paul de Man, *Shelley desfigurat*, în *Deconstruction and Criticism*, New York, 1979.

Mai exact problema ar putea fi formulată astfel: de unde începe și unde sfinșește propriu-zis textul? Există, firese, o *limită exterioară*, de dreapta și de stînga, a textului, condiție a linearității lui ca grafie. Dar simpla începere sau încheiere a exprimării lingvistice nu poate fi un criteriu de delimitare a textului. Înseamnă oare aceasta că putem vorbi și de o *limită interioară* a textului? Dacă da, coincid ele?

Atît începutul povestirii cît și sfinșitul lasă impresia că a fost omis ceva, că ceva nu a fost spus. Debutul este brusc: „După această minunată întîmplare...”, iar finalul ciuntit: „Angela (...) își apropie buzele de gura lui și începu să-i vorbească gura în gură într-astfel:...”⁵. Ceea ce urma să rostească femeia în giulgiu reprezintă Textul, din care ceea ce a ajuns să fie spus nu este decît un fragment. Începutul și sfinșitul suspendat descriu o structură în abis, adică inserția în text a unei miniaturi reprezentînd întregul. Tehnica e aceea a textului în text și este întîmplător, în cazul de față, faptul că lipsește textul în care să fie inserat și nu avem decît insertul. Golul de la marginile textului face însă trimiteri clare la existența textului de încadrare.

Textul nostru este deci o istorie secundă, înglobată — teoretic — în prima, pe care, prin aceea că o povestește, o face să-și atingă tema fundamentală. La rîndul ei aceasta se va reflecta în cea de a doua, devenind o imagine a ei însăși. Această întoarcere spre sine — numită de Derrida „invaginare” — e citită de același critic ca re-citare (prin legarea lui „récit” de „ré-citation”); aceleași fraze sînt citate din nou și așa mereu. Narațiunea devine astfel ireductibilă, tehnica „invaginării” răpînd textului orice posibilitate de fixare a limitelor, conferindu-i calitatea de „neterminat”, de univers în perpetuă devenire. Un text poate citi întotdeauna un altul și tot așa mereu pînă la sfinșitul textelor sau pînă se ajunge la Marele Text, sau textul abstract din care el este o parte infimă. Orice text se transformă astfel, după expresia lui Derrida, într-o „mașină cu multiple capete de lectură pentru alte texte”. Sensul intertextualității este mult lărgit de deconstructiviști. Acceptînd ideea că orice text este format din „citate” (citate din sfera limbii, Marele Text fiind limba națională) ele instituie mai multe nivele ale intertextualității. La un prim nivel textul respectiv poate părea terminat; de fapt el corespunde și își găsește structura în alte texte ale aceluiași autor sau ale oricărui alt autor.

Un al doilea nivel ar fi cel al grupajelor de texte, urmat de lectura de tip palimpsest, pentru ea intertextualitatea să fie dusă pînă la nivelul limbii, cînd citatul este cuvîntul și se operează un studiu al etimologiei (mergîndu-se pînă la stabilirea etimoanelor indo-europene), etimologia fiind considerată un mod de a dezvălui structura ultimă a textului; ea ar conduce spre relația tensională ce stă la baza oricărui text.

Prin această tehnică a citării (citirea unui text prin alt text), în forma ei extremă, constînd în stabilirea de etimologii, se realizează de fapt eli-

⁵ Trimiterile textuale au fost făcute la versiunea eminesciană, cf. Mihai Eminescu, [Fragment], în *Opere*, VI, Ed. Minerva, București, 1982, pp. 345-351, evitînd, din lipsă de spațiu, citatele bilingve.

minarea instanței auctoriale, căci dacă un text citește alt text, la un moment anume, ajungem să ne întrebăm: „Cine vorbește?” Vorbește autorul unuia din texte sau vorbește celălalt autor. Ori, poate, vorbește cu, criticul? Răspunsul este că, de fapt, Limba se vorbește pe sine prin noi.

Revenim prin a identifica în textul eminescian unele ipostaze ale textualității. Astfel, drumurile ce vin în cruce pot fi citite ca o imagine sugestivă a țesăturii textului (căci termenii care desemnează, metaforic dar și etimologic, textul sînt: „rețea”, „țesătură”, „urzeală”, „textură”⁶, iar balta, „pe care-o năpădisese trestia și buruienile și în care se oglindește din cînd în cînd luna”⁶, reprezintă elementul reflectorizant (autospecular) predilect.

Apoi, însăși structura de labirint este o astfel de metaforă a textului ce se privește pe sine. De remarcat ingeniozitatea dispunerii elementelor constitutive. În castel se pătrunde printr-o „scară încolăcită, asemenea coajei unui culbec”, se trece apoi printr-un „coridor larg și lung” de unde se deschide altă scară, „scundă, încolăcită, strîmtă, plină de năruiri”, traiectul continuînd printr-un „coridor întortocheat, boltit” care dă într-o „galerie mare și spațioasă”. Deoarece labirintul⁷ nu îngăduie nimănui să se rătăcească, odată intrat ajungi în centru. În text, centrul este o *cameră* („sală mare și largă”) în mijlocul căreia se află un sicriu înălțat pe un catafalc — loc imemorial și figură a Morții.

Din sicriu se va ridica o femeie în giulgiu alb; apropiindu-se de cavalier, ea se pregătește să rostească primul cuvînt (în stil direct) al textului, hotărîndu-i astfel nașterea, configurarea.

Prin aceasta, figura Morții se suprapune figurii Vorbirii, izomorfism ce conduce la înlăturarea centrului de emergență al textului. Căci dacă în centru se află Moartea (Absența esențială) înseamnă că acest centru este vid. Cît despre vocea Absenței, ea se întîlnește cu vocea Naratorului — cel care o transmite, mediat la rîndul lui de figura Femeii în giulgiu alb. Derrida însuși asociază Scrierea cu Absența — cel ce scrie se „șterge” tot timpul pe sine ca prezență — și Moartea, figuri ce își găsesc coincidența în Zeul Toth.

Pînă ca textul să ajungă să instituie Cuvîntul și astfel să se rostească, să se scrie pe sine, el mai țese o altă figură, cea a tăcerii, care secondează și anticipează figura Morții.

Lipsindu-i orice element de referențialitate (nu are de transmis nici un conținut din afara lui), textul urmărește doar procesul de geneză a cuvîntului. De aceea, întîi ne izbește o „tăcere mortală”: „era liniște ca-n mormînt”. Răzbat doar sunete nearticulate — „eco surd și adînc” — sau zgomote (izvor de putere): „auzi parcă-ncet, dogit, adînc, un sunet de clopot”; „clopotele sunară a alarmă”. Sugestia este de îndepărtare, de imensitate — „viziunea răsună a departe” — și agresivitate — „căzu o lovitură timpă și adîncă din turn”, „statuile sunară din săbii”.

⁶ v. Ioana E. m. Petrescu, *lucr. cit.*

⁷ Observația se referă la labirintul grecesc, singurul pentru care este valabilă; pentru celelalte tipuri, v. Umberto Eco, *Marginalii și glose la „Numele rosei”*, în *Secolul XX*, an. 1983, nr. 8—9—10, p. 100.

Textul, opac, asemenea „ponorului pustiu și sur” se dezvăluie intermitent, doar atunci când, uneori, luna — ochii celest — „reinvie deodată în toată puterea ei pentru a lumina șesul sur și pustiu”. Dar când textul atinge propria cunoaștere, muzica, ce prin natura sa este profetică, vine să vestească (cu o bucurie imaterială) triumful Cuvântului ce stă să se înființeze, să se manifeste: în acest moment de grație, „o muzică lină își zugrăvea armonia în aer”.

Povestea culminează cu această figură a autocunoașterii speculare, indiferent că ea mai apare ca figură a luminii (lumina lunii sau lumina de candelă) sau ca articulare în general — muzica înțeleasă ca măsură și limbaj. Numai că, dorind să se impună, ea trebuie — pentru a se putea scrie — să recurgă la limbajul articulat al cunoașterii logice, raționale (opusă cunoașterii prin revelație). Cunoașterea însă uită mereu și șterge propriile performanțe; literatura însăși este o sumă de astfel de „încercări uitate”, mereu înnoite, ale Limbii care încearcă permanent să se scrie pe sine. „Ștergerile repetate prin care limbajul realizează ștergerea propriilor sale poziții se pot numi *desfigurare*⁸” și ea reprezintă articularea textuală decisivă a textului, iar *lectura ca desfigurare* se vedește a fi, în concepția deconstructivistă, singura demnă de încredere, pentru că transcende orice metodă și refuză să se lase încadrată într-un sistem.

*

* *

Înțeleasă astfel, intertextualitatea nu este, în cele din urmă decît un „truism literar și psihologic: un text nu poate fi creat în afara experienței trăite”⁹. De oricîte re-citări ar beneficia un text, el rămîne o totalitate de sensuri personale definitiv ireductibile. „Eul” metafizic al textului, reafirmat, invalidează demitizarea deconstructivistă a operei și permite „reconstrucția poeziei”¹⁰.

Intenționînd o „deconstrucție a deconstrucției”, propunem completarea conceptului de „des-figurare” cu cel de *re-figurare*. Pot fi oare racordate aceste perspective ce par opuse?

Pînă acum analiza noastră a fost cea a unui deconstructivist. Ea a citit textul ca autoreferențialitate și a negat instanța auctorială, ca centru de emergență al textului. Numai că, în pofida acesteia, am putut totuși descoperi un centru de iradiere: Absența, Moartea. Înseamnă că, în cazul textului nostru, acesta nu opacizează autorul, ceea ce permite revigorarea. Întrebîndu-ne, în calitate de critic, „Cine este cavalerul?”, putem întreprinde o nouă interpretare hermeneutică din perspectiva autorului ce se caută în (și se găsește pe sine prin) Text. Centrul structurii va fi atunci însuși autorul, care — mediat de imaginea cavalerului — iese din țesătura de păianjen a textului.

⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 65.

⁹ Walter Ong, *Cuvînt rostit, cuvînt scris, cuvînt tipărit*, în Alexandru Dușu, *Dimensiunea umană a istoriei*, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 296.

¹⁰ Murray Krieger, *Teoria criticii. Tradiție și sistem*, Traducere și prefață de Radu Surdulescu, Ed. Univers, București, 1982, p. 346.

Astfel, jocul interpretativ poate fi continuat, întărind odată în plus caracterul neterminat, deschis, al oricărei opere literare -- în pofida a chiar restricției impuse de „metoda” deconstructivistă, care elimină autorul din jocul *liber* de asociații generate de text. În ce ne privește, am văzut în figura cavalerului una din ipostazele celui eminescian creator și identificarea ni se pare posibilă. Asemeni personajului (dublură a sa), autorul pornit în căutarea Textului își uită treptat trecutul, își pierde identitatea. Uitarea reprezintă o adormire a rațiunii, o dificultate de raportare la reperele exterioare ale lumii. „Drumurile ce veneau în cruce”, „ponorul pus-tiu” și „noaptea întunecoasă” vorbesc despre o mișcare de orbecăire, despre refuzul dirijării, al coordonării acțiunilor. În același timp, uitarea funcționează ca suprimare a accidentalului (v. aceea „minunată întâmplare” care s-ar fi petrecut, dar care este trecută sub tăcere) și tot ea conduce individul la înțelegerea mecanismului vicios de reprezentare a propriei identități. Autorul (eul metafizic, absolut al textului) posedă o pseudocunoaștere de sine și textul se constituie tocmai ca experiență a uitării și căutării de sine -- „șovăire între starea de cunoaștere și de necunoaștere”¹¹.

Trezirea conștiinței și îndreptarea atenției spre propria subiectivitate este de recunoscut în imagistica selenară a povestirii (v. *Luna* relevându-se ca simbol al spiritului).

Motivul luminii care pâlpiie unește naratorul cu personajul, dar tot așa și *tema uitării* (ca ștergere a urmelor lăsate de lumea fenomenală asupra individului) cu *mișcările luminii* (care conduc spre esență, spre noumen). „Lumina pâlpiitoare” apare în urma unui exercițiu spiritual de concentrare asupra propriei esențe. Ea transmite informații secrete numai celui inițiat, pe care îl conduce prin diversele etape de cunoaștere și autoperfecționare, pentru a dispărea în momentul revelației -- descoperire a principiului lumii, ca unitate a două monade, ca împăcare a două contrarii -- într-o lumină orbitoare.

Textul se constituie ca spectacol al căutării de sine, spectacol în care eul își este sieși spectator. Autorul își construiește un portret (ideal) în oglinda textului. Acesta îi servește lui Eminescu drept oglindă a propriei sale cunoașteri și autocunoașterea sa reflectă la rîndul ei semnificația textului. Funcția lui, ca exercițiu spiritual al Poetului pornit în căutarea cuvîntului (a Verbului) este aproape ritualică. Apelînd la toposul „românului cavaleresc”, ca roman inițiativ al cunoașterii misterului lumii ca alcătuire și desfășurare, Eminescu rostește acest text care e o căutare a motivului sinelui în motivul celălalt, al „căutării cavalerești”, combinat cu motivul de basm al „prințesei adormite”. Dar primul cititor care cade în capcană este însuși autorul; rătăcit pe un coridor de oglinzi, privindu-se în una, are impresia că reflectă o singură imagine (a sa proprie), cînd, de fapt, reflectînd-o la infinit, reflectă imaginea oricărui posibil cititor. Reținem așadar că Eminescu va sfîrși prin a se căuta pe sine în acest text. La rîndul lui, textul se constituie ca lume paralelă celei reale și, pe măsură ce el se construiește, se deconstruiește lumea reală (textul este și o ștergere a Realității).

¹¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 51.

o distrugere a referențialității în favoarea autoreferențialității). Fiind locul unde autorul se transpune empatic, textul se instituie și ca altă lume decât cea nontextuală.

Povestirea conține un sîmbure de înțelepciune în care autorul (și, mai apoi, cititorul) caută să se lămurească pe sine în legătură cu propriul statut ontologic. Textul reface procesul de recreare a limbajului și de aceea este dus doar pînă în pragul manifestării lui: „Angela (...) își apropie buzele de gura lui și începu să-i vorbească (...) într-astfel: ...”. Acum Cuvîntul se poate institui și ceea ce pare a fi un sfîrșit este, de fapt, adevăratul început al povestirii. Textul i-a slujit autorului spre a-și descoperi Ideea în actul scrierii, iar cititorul va fi instruit în înțelegerea dublei valori a cuvintelor: a puterii lor ca acte și a puterii cuvintelor de a produce alte cuvinte.

Suspendarea finalului, lipsa unei margini, ne-limitarea structurală a textului face să se întîmple un fenomen ciudat, asemănător celui din muzică: aici, cînd o melodie se încheie în acord de dominantă se naște parcă o forță magică în măsură să te oblige s-o ascuți încă o dată. Dar, a doua oară, nu mai e la fel. Căutînd să și-o reamintească, ascultătorul re-crează, de fapt, melodia.

Prin neterminare textul are marea calitate de a face realizabilă infinitatea. El rămîne închis mereu doar provizoriu. Sensul său ultim nefiînd fixat, probabilitatea de sens rămîne multiplă, nedefinită, neînchisă, ea depinzînd de fiecare dată de felul cum este citit textul și nu de textualitatea însăși. Textul nu este un zid care îngrădește un sens (sau mai multe), ci o fereastră prin care privești o întregă lume. Iar importanța *[Fragment]-ului* (eminescian) stă în aceea că el se constituie într-o emblemă a condiției oricărui text, care e aceea de a nu fi niciodată decât
F R A G M E N T.

COLLOQUIUMDIE GNOSTISCHE STRUKTUR VON EMINESCU'S
DICHTERISCHEM DENKEN

MARIA-CORNELIA OROS*

Rosa del Conte versucht in ihrem Buch *Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1962¹, eine Neudeutung des gesamten Werkes von Mihai Eminescu und bietet gleichzeitig die Möglichkeit dieses Werk mit einer kulturellen und ideatischen Grundstruktur des europäischen Geistes — mit der gnostischen Denkweise — im Zusammenhang zu bringen. Es ist die Rede von einem wahren übergeschichtlichen geistlichen Archetyp, dessen Gegenwart in den modernen philosophischen Systemen in letzter Zeit dauernd hervorgehoben wurde. *Claude Tresmontant* behauptet z.B., „dass in der Philosophie der letzten Jahrhunderte, bei Spinoza, Leibnitz, Fichte, Schelling, Hegel, werden die Leitprinzipien, die diese Systeme gestalten, aus der neuplatonischen Metaphysik entnommen und sie sind mit jenen metaphysischen Prinzipien verwandt, die durch das gnostische Denken entstanden sind“.² Ähnlich schlägt *Hans Jonas* eine sehr überzeugende Leseart der „existentiellen Fundamentalontologie „Martin Heideggers (*Sein und Zeit*, 1927) und des modernen Nihilismus vor, ausgehend von einer entsprechenden Möglichkeit, den Gnostizismus der Antike im existenzialistischen Sinn zu verstehen³. Ausgehend von einem älteren Werk Otto Rahns, *Kreuzzug gegen den Gral*, behauptet *Denis de Rougemont*⁴, dass in der mittelalterlichen Minnedichtung eine katarische Lehre radikal gnostischen Ursprungs versteckt liegt, die im Mythos der „Leidenschafts-Lieb“ überlebt, wobei der letztere als Archetyp der europäischen Denkweise in all ihren Erscheinungsformen — in den Sitten, der Politik, in der Literatur — identifiziert wird. Auch *Mircea Eliade* stellt fest, dass

* *Licent Industrial, 2400 Sibiu, Rumänien*¹ Eine Persönlichkeit wie *Mircea Eliade* betrachtete es bei seiner Erscheinung (Dezember 1963) als „die umfassendste Monographie, die man Eminescu in einer Fremdsprache gewidmet hat“; *Mircea Eliade, Eminescu și Hașdeu*, Junimea, Iași, S.² *Claude Tresmontant, Notes sur la permanence de la gnose et du neo-platonisme dans la pensée occidentale*, in *Metaphysique du christianisme et la naissance de la philosophie chrétienne*, Editions du Seuil, Paris, 1961 S. 709–746.³ *Hans Jonas, Zwischen Nicht und Ewigkeit. Zur Lehre vom Menschen*, Göttingen, 1963, Kap. *Gnosis, Existenzialismus, Nihilismus*, S. 5–25; siehe auch das Hauptwerk desselben *Gnosis und spätantiker Geist*: I. *Die mythologische Gnosis* (1934), II, 1: *Von der Mythologie zur mystischen Philosophie* (1954), II, 2: *Plotinstudien*, und auch *The Gnostic Religion* (1958).⁴ *Denis de Rougemont, L'amour et l'Occident* (1939); rum. Übersetzung *Iubirea și Occidentul*, Ed. Univers, Buc., 1987.

„eine gewisse manischäische Dimension auch heute noch zur europäischen Spiritualität gehört“⁵.

Kennzeichnend für eine umfassende Ausrichtung der europäischen Spiritualität ist also die gnostische Einstellung, als tiefergehender Ausdruck der Entfremdung des Menschen, durch die dieser sich als Fremden (*alienus*) auf dieser Welt entdeckt und feststellt, dass eine transzendente Kluft ihn vom Ort seines Ursprungs trennt. Diese neue Weltbezogenheit entstand, als die optimistische Lehre der klassischen griechischen Ontologie (Platonismus, Aritotelismus und Stoizismus), also die Lehre von der Harmonie zwischen dem Einen und dem Vielfältigen, dem Göttlichen und dem Menschlichen, dem Menschen und der Welt aufgegeben und von einem tragischen Verständnis all dieser Beziehungen ersetzt wurde, wodurch die ontologische Harmonie in einem radikalen Dualismus umgewandelt wird, den man sowohl auf kosmologischer, als auch auf anthropologischer Ebene in allen Behauptungen der Gnosis immer wieder finden kann.

Rosa del Conte hat die gnostische Leseweise für die Kategorie der Zeitlichkeit angewendet. Wenn man sie nun auch für die anderen Kategorien des Dichtersischen gebraucht, so erscheint Eminescu's Werk nicht mehr als eine Synthese heterogenen philosophischen Ideen und dichterischen Motiven, sondern als *Neuschöpfung des eigentlichen gnostischen Grundmythos*, der zur Grundstruktur der modernen europäischen Denkweise gehört.

In Eminescu's Denken entsteht der Dualismus Mensch-Welt, mit allen seinen Konsequenzen, infolge eines wahren metaphysischen Skandals, der von der Erkenntnis des Todes und ihrer Krönung, der Zeit, als Ursache der ontologischen Korruption ausgelöst wird. „*Mortus est*“ bedeutet die Preisgabe einer Denkweise, die eine „platonische“ Harmonie der Welt als Ausdruck des göttlichen Denkens behauptet⁶. Die metaphysische Intuition der Tatsache, dass „*viața-i-o hältă de vise rebele*“ kennzeichnet im Bezug auf diese Welt die gnostische Dimension des menschlichen Wesens als „Sein zum Tode“: „*văd vise-ntrupate gonind după vise/Pîn' dau de morminte ce-așteaptă deschise*“.

Der Dualismus zwischen dem Menschen und der Welt wird hier ganz entschieden behauptet und entspricht einem sowohl gnostischen als auch modernen Gefühl, demzufolge der Mensch vor einer gleichgültigen Welt steht, deren Sin er nicht mehr versteht („Ist wohl alles nicht ein Wahn? ... Gibt die zwischen dem Menschen und der vom Bösen beherrschten Welt offen steht).

Diese ontologische schlecht gestaltete und von einer Zeit der zyklischen Korruption beherrschte Welt⁷ wird nicht mehr als Werk des göttlichen Denkens anerkannt. Der Dualismus zwischen dem Ich der Welt erfährt

⁵ *Mireea Eliade, Istorie credințelor și ideilor religioase, II De la Gautama Budha la triumful creștinismului*, Ed. Științifică și enciclopedică, Buc., 1986, S. 382 wie auch §§ 228–234 in ihrer Ganzheit.

⁶ Diese Denkweise kennzeichnet die erste Etappe in Eminescu's Denken, s. Ioana Em. Petrescu, *Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, Buc., 1978, S. 23–53.

⁷ Als ontologische Schuld gnostischer Art ist die Zeitlichkeit in der Sicht von Rosa del Conte die eigentliche Grundlage der Existenz. S. *Ebenda*, S. 420–421.

eine metaphysische Verallgemeinerung im radikalen Dualismus zwischen der Welt und dem Göttlichen. Das ist die Grundgleichung des gnostischen Denkens, das von Eminescu dichterisch wiedergeschaffen wurde. Alle von ihm entworfenen Kosmogonien könnte man als gnostische Mythen der gegen Gott gerichteten Schöpfung der Welt betrachten. Die Welt ist dann das Ergebnis eines ursprünglichen Fehlers („Einen Fehler hat das Universum begangen“), der zu einer „demonischen göttlichen Hypostasis“ gehört, zu Schopenhauers „Wille zum Sein“. Dieser verantwortet für die Schöpfung als negative Entsprechung („verkehrtes Denken“) der ursprünglichen Vollkommenheit des Göttlichen.

Aber im Unterschied zu Schopenhauer, wo der Wille zum Sein das einzige metaphysische Prinzip darstellt, verlangte die Sehnsucht nach dem Absoluten zwangsläufig im Denken Eminescu's die radikal-dualistische Verdoppelung des Göttlichen selbst. Somit wird der Wille zum Sein auf gnostischer Art mit dem schöpferischen Demiurgos als mittleres Glied einer Dreier-Hierarchie identifiziert. Das obere Glied umfasst das absolut Göttliche, das die Welt transzendiert, das untere den Menschen, dem die ganze dualistische, dem Göttlichen entzogene Tragödie vorbehalten ist, denn, ebenso wie im Manichäismus, bekommt die Beziehung zwischen dem absolut Göttlichen und dem Demiurgen allmählich einen radikalen Charakter⁸.

Die gnostische Auffassung von „einer mittelmässigen, untergeordneten und sogar losartigen Gottheit, die für die Existenz des Bösen und dieser fragwürdigen Welt verantwortlich ist“⁹ wird ganz deutlich im Poem „*Demonism*“ ausgedrückt. Der untergeordnete Charakter dieser Gottheit wird von ihrem Unvermögen hervorgehoben, in absoluter Art und Weise die Wege dieser geschaffenen Welt zu beherrschen. Obschon er Herr und Schöpfer des Lebens ist, hat sie keine Macht über den eigentlichen Tod, sondern nur über seine Nachahmung, über „den Traum des ewigen Todes“, den relativen Tod im zyklischen Charakter des Werdens („*ce-omori spre-a naște iară*“; *Fecmeia... măr de ceartă*).

Im Bezug auf diese Welt erscheint das eigentlich Göttliche, so wie in der gnostischen Auffassung, als das Unbekannte, das Unbestimmte, *das Ganz Andere*, das von keiner Analogie mit der Welt umfasst werden und über das man keine positive Aussage machen kann, denn seine Beziehung zur Welt ist nicht positiv. Es ist nicht ihr Wesen, ihre Ursache, sondern ihre *Vernichtung, ihre Vernichtung*. Im Unterscheid zum Demiurgen ist das Göttliche der Gnosis das Fremde, das Ganz Andere. Dieses Göttliche besteht mehr aus *nihil* als aus *ens*¹⁰. Die gnostische Identifizierung des des Göttlichen mit dem Nicht-Sein, mit dem Tod selbst („*moartea cea eternă în care toate' una*“) als ontologischer Ausdruck des Nihilismus der

⁸ Ohne ihn als gnostisch zu kennzeichnen, behauptet Ioana Em. Petrescu über den schöpferischen Demiurgen, dass „er ein zweideutiges Wesen ist, das zwischen zwei Existenzebenen (der göttlichen und menschlichen) vermittelt, ohne zu einer von ihnen zu gehören“, *Ebenda*, S. 47.

⁹ Hans Jonas, *Ebenda*, S. 12. Für erweiternden Einzelheiten siehe Kurt Rudolph, *Die Gnosis, Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Leipzig, 1960, S. 59–67.

¹⁰ Nanz Jonas, *Ebenda*, S. 17.

Transzendenz wird bei Eminescu mit positivem Pathos als einzige Möglichkeit für die Beseitigung des bösen Prinzips der Welt gefeiert. Das Oxymoron „*Și eternă-i numai moartea (...)* Ea trăiește iar nu lumeá” versucht positiv eine antinomische Kategorie auszudrücken: In dem Masse als jedes Sein böse ist, muss das Göttliche als absolutes, vollkommenes Sein, *Nicht-Sein* sein¹¹. Der Dualismus zwischen der Welt und dem Göttlichen offenbart sich letzten Endes als ein Dualismus innerhalb des Göttlichen: *das ewige Sein* widersetzt sich manichäisch als *Nicht-Sein* dem untergeordneten Demiurgen, dem Schöpfer der demonischen *Seinhaftigkeit*, die die Welt darstellt.

Der Sinn des menschlichen Schicksals in Eminescu's Dichtung stellt die anthropologische Konsequenz derselben gnostischen Metaphysik dar. Als Widerspiegelung einer dualistischen Ontologie, wird die Typologie des Menschlichen auch dualistisch sein und wiedergibt mit äusserlichen Mitteln (das Paar Engel -- Gott, Sarmis -- Brighelu) die innere Zerrissenheit des Menschen. Als Erzeugnis des wider-göttlichen Demiurgen gehört er zur Welt, was die negative Bewertung seiner gesamten weltlichen Existenz einschliesst, sowohl auf körperlicher, als auch auf seelischer Ebene. Aber das innere Sein des Menschen (*pneüma, nous*) gehört *nicht* zur Welt, zur natürlichen Schöpfung, sondern ist innerhalb dieser Welt eben so unerkennbar wie mit Hilfe weltlicher Kategorien wie der ausserweltliche Teil, das unbekante Göttliche¹². Die Wesen, bei denen die transzendente Ebene vorherrscht, haben, genau so wie in der Gnosis, einen Funken des Göttlichen in sich, sie sind wesensgleich mit der Gottheit selbst. Dank dieser Tatsache sind sie nicht nur den anderen Menschen überlegen, die von „Glücksternen“¹³ beherrscht werden, sondern auch dem schöpferischen Demiurgen, weil dieser in keiner Beziehung zum absoluten göttlichen Wesen steht, mit dem der Mensch wesensverwandt ist. Die Übereinstimmung zwischen der in Eminescu's Dichtung vertretenen und der gnostischen anthropologischen Auffassung schliesst auch Grundbegriffe ein. So, z.B., wenn das menschlich Minderwertige von Menschen mit „Glücksternen“ vertreten wird, erscheint das hochwertig Menschliche als „Spiegelbild“¹⁴ des pneumatischen Bewusstseins, das seinerseits die absolute göttliche Welt widerspiegelt¹⁵.

¹¹ Die Übereinstimmung zwischen Nicht-Sein und ewiges Sein wird von Ioana Em. Petrescu als „scheinbar widersprüchliches Bild in der letzten Etappe von Eminescu's Werk, ins besondere in den Varianten des *Morgensterns* beschrieben“, *Ebenda*, S. 190.

¹² S. Kurt Rudolph, *Ebenda*, Der Verfasser zeigt wie die gnostische Anthropologie die Beschaffenheit des Mensch dualistische organisiert: Die pneumatische Ebene widersetzt sich psychischen und sarkischen Ebene. Diese innere Struktur bestimmt drei adamische Gestalten die pneumatische, die psychischen oder seelischen und die sarkischen oder leiblichen Menschen. Die Gnostiker gehören alle der pneumatischen Struktur, die psychischen und sarkischen Menschen gehören der minderwertigen Ebene der Unwissenheit an.

¹³ Hans Jonas zeigt, *Ebenda*, S. 20, dass der Begriff „Flückstern“ für die Gnostiker kennzeichnend ist: „Das Werk des Demiurgen ist ein System von Gesetzen (...). Der geschichtliche Logos wurde durch das Schicksal, den kosmischen Fatalismus ersetzt, der verklärt und von der Sternwelt als Personifizierung der Gesetze des Universums ausgebr wird“.

¹⁴ S. Ioana Em. Petrescu, *Ebenda*, S. 197.

In dieser Ordnung der Weltlichkeit und der Kontingenz kann also nur der pneumatische Mensch eine Beziehung zum transzendenten Göttlichen auf Grund ihrer Wesensgleichheit aufstellen, aber diese Beziehung kann nur dann verwirklicht werden, wenn er das Negative der Schöpfung miterlebt. Diese gnostische Identität zwischen dem Menschen und dem Göttlichen (das Ich = Gott, „*Der arme Dionis*“) beherrscht die ganze Ausdrucksvielfalt des lyrischen Ichs, das unter dem Zeichen einer tragischen und leidvollen Zugehörigkeit zu einer Welt steht, die durch ihre ontologische Dimension dem Göttlichen in ihm widerspricht. Der axiologische Nihilismus und die dichterische Schöpfungskraft stellen komplementäre Möglichkeiten des Ich der entfremdeten Wirklichkeit, in die es hineingeworfen wurde, zu widersetzen¹⁶.

Nachdem sie ontologisch von der göttlichen *Nicht-Sein* verneint wurde, wird die Welt auch axiologisch vom pneumatischen verneint, das die Unmöglichkeit erkennt, die Werte in der Semantik des Universums auszudrücken (z. B. „*Demonism*“), was wiederum bedeutet, dass sie in der Ordnung der Welt nicht effizient sind, weil sie diese positiv nicht bekehren können: „*A visa că adevărul sau alt lucru de prisos/E în stare ca să schimbe în natur un fir de păr/Este piedice eternă ce o punem la adevăr*“ (*Scrisoarea I*) Eminescus Kritikismus ist also die Verneinung der gesamten Werthierarchie mit den dazugehörigen Institutionen, die aus der bosartigen ontologischen Beschaffenheit der Welt und der Gesellschaft hervorgehen. Der radikale axiologische Nihilismus stellt eine Widerspiegelung der absoluten ethischen Leidenschaft des Dichters dar (sie ist auch in seinen politischen Artikeln ersichtlich), die, wie seine Weltanschauung überhaupt, gnostischen Ursprungs ist. So wie in der Gnosis, ist es die Rede nicht nur von einer Kritik oder Verneinung, sondern von einer Revolte gegen die Beschaffenheit des Menschen, gegen die Existenz, die Welt, gegen den Demiurgen selbst¹⁷. Sie kann sowohl zur Vorstellung eines Endereignisses führen, wodurch die jetzige Lage umgestürzt wird — die Lösung des Proletariats — als auch zum Nihilismus — der Fall des Cäsaren (*Împărat și proletar*) und von Mureșan („*Mureșan*“).

Die dichterische Schöpfung ist eine andere Möglichkeit des Ich, durch Be-Gründung einer Welt der reinen Fiktion vermittelt des Denkens die ontologische minderwertige Welt zu verneinen: „*Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă / Și, din contră cea aievea ne părea cu neputință*“ („*Scrisoarea II*“). Die künstlerische Schöpfung ist eine Konsequenz der

¹⁶ In der gnostischen Anthropologie ist der iridische Mensch ein *Spiegelbild* ursprünglichen göttlichen Archetyps, der aber auch den Namen „Mensch (*ánthropos*)“ trägt. Es geht um die bekannten gnostischen „*Lehre vom Gott Mensch*“ oder um „*Urmensch- bzw. Anthropos-Mythos*“ Kurt Rudolph, *Ebenda*, S. 101.

¹⁶ Die existenzialistischen Begriffe „*Entfremdung*“, „*Verfremdung*“, „*Geworfenheit*“ kann man in fast identische Form im Gnostizismus wiederfinden, s. H. Jonas, *Ebenda*, S. 20–25.

¹⁷ S. H. Ch. Puech, *Eu quete de la Gnose*, Bd. I S. XXII, wir führen vergleichsweise an: im Nihilismus eines Basilides, z. B., „ein jedes Wesen, jeder Gegenstand, das Universum in der Gesamtheit seines Werdens sind dazu bestimmt ihre letzte Vollkommenheit in der Nacht der Grossen Ignoranz, im Frieden des Nicht-Seins zu finden“.

gnostischen Verneinung der Welt im Rahmen ihrer ästhetischen *Entwirklichung* durch ihre Idealisierung in einer Welt der Fiktion. Zwischen der letzteren, das Werk der „visionären Naturen“, und der Welt des „Kotes“ („*Epigonii*“), das Werk des Demiurgen, entsteht derselbe Wesensdualismus, der gesamten dichterischen Auffassung Eminescus zu Grunde liegt. Nachdem sie ontologisch und axiologisch verurteilt wurde, wird die Welt auch ästhetisch verneint, und zwar durch die Schaffung einer der Welt des Kotes entgegengesetzten Wirklichkeit mit Hilfe des Wortes¹⁸.

Sowohl der ontologische und der ästhetische Nihilismus kommen zu einer Konvergenz auf existentieller Ebene, dadurch dass eine gnostische Alternative für die Erlösung des Menschlichen vorgeschlagen wird. Das grossartige und meisterhafte Poem „*Der Morgenstern*“ (*Lucafărul*) stellt das soteriologische Paradigma des pneumatischen Menschen dar, der selbstständig die Dialektik sterblich-unsterblich als manichäische Tiefendialektik verwirklichen muss. Zur gleichen Zeit Mythos der Versuchung des Falles und Mythos der Erlösung wird der ganze Sinn des Poems vom semantischen Raum des Wortes „tod“ gegeben. In den Kategorien der weltlichen Logik kann Hyperion, göttlicher menschlicher Prototyp, mit dem Göttlichen wesensgleich, nur in Negationstermini prädiert werden. Solange das Mädchen „lebendig“ ist, kann der Morgenstern nur „tod?“ sein. Aber diesen *Todes-Zustand* in Beziehung zur Welt ist ein Form der Ewigkeit, also der Unsterblichkeit des transzendenten Göttlichen. Deswegen sagt das Mädchen, indem es die ontologische Dualität bewusst macht, einerseits „ich bin lebendig, du bist tod“ und verlang andererseits von ihm „sei sterblich wie ich es bin“. Der Mythos des Morgensternes nimmt den Faden einer gnostischen unvollzogene *Tragödie in Gott* wieder auf, derentsprechend die allerhöchste Gottheit als erstes einen wesensgleiden menschlichen Prototyp erzeugt, der dann vom Gedanken versucht wird im irdischen, körperlichen Menschen zu leben. In diesem Punkt angekommen wandelt sich der Mythos des Falls des Geistes in eine soteriologische Inszenierung um: die Tragödie wird nicht vollzogen, denn trotz seiner Zuneigung zum weltlichen Menschen, ist Hyperion ein absoluter Geist und kann dessen Wertrelativität nicht annehmen („*Ce-ți pasă ție chip de lut / Dac-oi îi eu sau latul*“). Der Widerwille angesichte der Relativierung der Wertkategorien (wie sie von Cătălin und Cătălina vollzogen wird) und der ontologischen Relativierung (Leben — Tod), ist ein Zeichen der gnostischen Leidenschaft nach dem Absoluten, die Eminescus Geist kennzeichnet.

Als eine soteriologische Inszenierung, bildet der Morgensternmythos die Möglichkeit einer Erlösung dar, indem die Einmischung ins Relative vermieden, die absolute Transzendenz beibehalten und die Welt aus der Perspektive der göttlichen Andershaftigkeit verneint wird. In der weltlichen Kontingenz wird die Erlösungsmöglichkeit entweder durch Nichtbeteiligung — die Askese er vollkommenen Passivität aus *Glossă* — oder

¹⁸ Man kann hier das Prinzip der Auf — Sich — Selbst — Bezogenheit (Autoreferenzialität) der modernen Dichtung als ihr „gnostisches“ Substrat identifizieren, wodurch in der modernen Dichtung die Welt als solche verneint wird.

durch radikale Verneinung der weltlichen Wesenhaftigkeit -- das Werk des „Sternensüerens“ und des „Zeitenbegründers“ -- durch den Tod wahrgenommen, der im *Gebet eines Dakers* dionysisch als einzige Möglichkeit für die Verneinung des Schöpfers selbst verrieben wird.

Der soteriologische Tod wird aber meistens von verschiedenen Formen des Eros verdeckt¹⁹. Die Dichtung Eminescu's nimmt den Gnostizismus des Minnesanges wieder auf, für den die Leidenschaft eine Grundentscheidung des gesamten Menschen für den Tod als Ausbruch aus einer vom Bösen beherrschten Welt darstellt²⁰. Bei Eminescu steht die Liebesbeziehung unter dem Zeichen der ontologischen Dualität der Partner: die Geliebte gehört *nicht* zur Welt und ihre Gleichstellung mit der weltlichen Frau bedeutet ein verhängnisvoller Fehler, denn diese ist eine Schöpfung des Dämonischen, Objektivierung des blinden Seminstinktes (*Scrisoarea IV, Carc-o fi în lume...*) Sie entfacht im Menschen „die fremde Liebe“ durch die die Schöpfung des Demiurgen fortgeführt wird. Im Unterschied dazu, stellt das Nicht-Sein den Superlativ der befreienden Liebe dar, die sich auf die ausser-weltliche Geliebte -- das göttliche Archetypus (*Sophia*) des Menschen -- richtet. Die Liebe drückt die Sehnsucht aus, das Ich durch den Tod, durch das Verlassen der Welt, wiederherzustellen: „Să murim amîndoi (...) Sărmane patîni aruncate-n vreme / Ah, să murim, nu plînge, nu te teme!“ Der Ausdruck „in die Zeiten geworfen“ entspricht der heideggerschen Geworfenheit und vereint zwei gnostische Grundthemen: der existentielle Fall des Ich in seiner weltlichen Sein und der Eros als Erlösung durch den Tod.

In ihrer Ausser-Weltlichkeit wird die Geliebte so wie das pneumatisch. Ich und das absolut Göttliche zum Nicht-Sein, und diesem Zustand entspricht dichterisch der Mond. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der zur Lebenszeit des Dichters erschienene Band ursprünglich „*Mondesschein*“ betitelt werden sollte. Der Mond ist gleichzeitig Symbol des Erotischen (durch seine Identifizierung mit der Geliebten) und des Todes. Die Beziehung auf ihn bedeutet eine gleichzeitige Erotisierung des Todes und eine Ver-tödlung des Eros. Miron (*Miron si frumoasa fără corp*) ist eigentlich ein gnostischer Minnesänger, der ein ewiges Nicht-Sein liebt; deswegen verachtet er die Liebe in der Ere und verwirklicht bis zu letzt die *endura* der Katarer²¹. Durch Extrapolation kann man behaupten, dass die gesamte Erotik Eminescu's eine solche „Schönheit ohne Körper“ zum Inhalt hat, einen Partner aus einer anderen ontologischen Welt, ein vampirisches „Nicht-Sein“ (*Wi in Strigoi*), in dem das Ich die eigene Erlösung durch den Tod im göttlichen Nicht-Sein, narzissistisch liebt.

Das soteriologische Szenarium erscheint letzten Endes als Vorgang mit zwei Seiten: die Verneinung der Welt und ihres Schöpfers, als erster Takt, und die „apolinische“ Wiederkehr in das ursprüngliche göttliche

¹⁹ Die enge Verbindung zwischen Amor und Mors ist von zahlreichen Exegenen, hervorgehoben worden, z. B. Ioana Em. Petrescu, *ebenda* S. und Edgar Papu, *Poesia lui Eminescu*, Minerva, Buc., 1971.

²⁰ Denis de Rougemont, *op. cit.*, S.

²¹ *Ebenda*, S.

Sein, mir dem das Ich wieder identisch wird (ohne es zu ersetzen wie in *Sărmanul Dionis*). Ich = Gott wird in *Odă în metru antic* Ich = Ich als Wiedervereinigung des Göttlichen durch jene Askese des erotischen Todes, in der die Einheit des ewigen Seins wiederhergestellt wird. In absolut gnostischer Denkart, ist eigene Erlösung des Menschen, dank ihrer Übereinstimmung, mit der Erlösung des Göttlichen identisch, das von der dämonischen Schöpfung gefangengehalten wird. Also umgekehrt wie im christlichen Mythos, ist der Mensch der Erlöser des Göttlichen, wie im gnostischen Mythos des *Erlösten Erlösers*. Idem er sich selbst erlöst, erlöst der Morgenstern das Göttliche überhaupt, und die vom pneumatischen Ich in *Odă* wiederhergestellte Harmonie entspricht dem Zu-sich-finden des göttlichen Funkes, der in den weltlichen Existenzformen verstreut ist, der also dem relativen Sein entzogen und dem ursprünglichen Nicht-Sein wieder eingefügt wird, dem ewigen Tod des Göttoichen: „Ca să pot muri liniștit *pe mine* [Mie redă-mă?]“ (u.U.).

*

Zusammenfassend kann man sagen, dass abgesehen von möglichen Einflüssen, die man als solche Identifizieren kann, ist Eminescu's dichterisches Denken ein typischer Ausdruck einer gnostischen Denkweise ist, im Rahmen der rumänischen Literatur den gnostischen Mythos mit vollkommener Einheitlichkeit auf allen Ebenen in origineller und beeindruckender Weise wieder entfaltet. Die hier gegebene Argumentation hat dieses in provisorischer und abgekürzter Form zu dokumentieren versucht.

Dieses neue Verständnis des Dichters, ausgehend von den archaischeren und deswegen auch aufschlussreicheren Schichten seines eigenen Bewusstseins erklärt in grossem Masse die paradigmatische Stellung, die ihm im Gesamtbild der europäischen Kultur zukommt. Die organische Einverleibung zahlreicher Elemente und Motive aus an sich heterogenen philosophischen Systemen (Hinduismus, Buddhismus, Kantianismus, Hegelianismus, Schopenhaurismus, Romantik) und die Vorwegnahme von Zügen der modernen Denkweise (Nihilismus, Existenzphilosophie), kann man dadurch erklären, dass all diese Strömungen typologisch zum grossen spirituellen gnostischen Archetyp gehören, der die schöpferischen Urschichten der europäischen Kultur kennzeichnet.

MIHAI EMINESCU: BETWEEN ROMANTICISM AND EXISTENTIALISM

CARMEN NEGULEI*

Lest we should consider Eminescu the mere object of the literary ideology it is enough to remember that whatever cultural pattern we distinguish in this poet literary trends do not exist for him, but the *continuous tension* of thinking which prolongs the spirituality of his nation. I tried to find this continuity in three of his major works: *Luceafărul*, *Sărmanul Dionis* and *Odă (in metru antic)*.

I. Preliminaries. The main issue of these works is escaping from the Absolute. In Romanian literature the intensity of this yearning was probably equaled only by the nostalgia of the Emperor's Son for Immortality. What is a premise for Eminescu is generally an aim for the romanticists: man as a metaphysical being is immortal. His immortality is provided by the ontological argument as George Călinescu showed¹. Its proof as defined by Schopenhauer is evidence. Hence the immortality for Eminescu cannot be the equivalent of authentic knowledge because it means determinism, fastening in the limits of the impossibility of death. Edgar Papu has noticed that in *Luceafărul* Nature becomes man and descends, which is different from the tradition of this metaphor and the idea of descending². His remark is not incidental as it outlines the peculiarity of the poet's thinking within the romantic background. If immortality is a premise for Eminescu it is but natural that Nature should become man, taking into account the correspondence between metaphor and vision. The question of this immortal ego is that of the individual freedom. Individual freedom is similar to escaping from the Absolute.

II. The illusions of the demiurgical ego. The obstacles the ego comes across while searching for his self are his illusions: the illusion of objectivity (*Sărmanul Dionis*) and the illusion of repose: *Luceafărul*.

The illusion of objectivity comes up from the relation between Dionis and an unseen Deity. Dionis cannot stand the idea that God is not exterior to him. He feels "a dark grief" when he thinks he should be God. Though he is endowed with magical power in his inner self he conceives an objective God. By objective I mean exterior to something. His fall is determined by the fear of conceiving himself identical with God. Therefore the escape from the restraint imposed by the Absolute is not authentic in *Sărmanul Dionis*. Dionis's fall is not voluntary, but compulsory.

* *Liceul Agroindustrial Turda, 3350 Turda, Romania*

¹ Călinescu, G., *Opere lui Mihai Eminescu*, vol. II, Buc., Ed. Minerva, 1970, p. 24.

² Papu, E., *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, Buc., Ed. Minerva, 1971, p. 26.

The relation between Hyperion and God is more abstruse in *Luceafărul* owing to the difference in meaning of two terms: love and repose. I think that here love is secondary. A new downfall from the Absolute is achieved. It is the tiredness of maintaining the existence of Worlds that makes Hyperion exclaim: "For darkness do I thirst". He thinks he can find his self in repose and God shows that the lack of moving is illusory: the cyclic movement is present in the mundane and love cannot be unique but a frail, changeable feeling.

III. The convergence of illusions in the antinomy. The illusion of objectivity and that of repose are in fact two aspects of an antinomic relation. Dionis and Hyperion conceive the existence as antinomy, which is peculiar to romanticism. Conceiving God as different from the individual self and considering the self outside activity become the two instances of this way of thinking.

IV. Breaking the antinomy by giving up the demiurgical character. The correspondence between the antinomy and the representation of the ego as a demiurgical one lies in the essential distance between God and the world.

In *Sărmanul Dionis* and *Luceafărul* the ego tries to give up his demiurgy through his falling from the Absolute. Both attempts fail.

In Eminescu's works the ego feels restrained both by the instincts and by the intellect. The intellect is an automatism which covers the automatism of the instinct. It is named "advocatus diaboli" (*Cezara*). The Absolute of pure thinking is not satisfactory. It is clear that the intellect is a false instrument of knowledge but the question is what could replace it.

Theoretically, Eminescu knew the certainty of intuitive thinking so much as he was familiar with Schopenhauer, However, the assimilation of a cultural pattern does not coincide with inner sensibility and vision. It is difficult to destroy the obsession of the demiurgical intellect. If, against all reason, everything develops rationally in a literary text, it would be meaningless that Dionis, endowed with magical power against space and time should cling to his demiurgical power. His fear of being God is paradoxically generated by his fake belief in an absolute intellect. If he conceded to being God his intellect would be but the mechanism of things and his freedom — at stake. The attempt of solving the matter through love sounds, however, idyllic. For the demiurgical intellect the fall is therefore a subtle means of conservation. Subsidiarily, the ego is still undermined by the intellect.

A new attempt of getting rid of the baneful intellect is done in *Luceafărul*.

Hyperion asks for repose, which he expects to find in love, in the mundane. God says that cyclic world and relative love are not what he is seeking for. God doesn't have to approve of the sensorial. What is his role? Is he a mere inquisitor? He makes no interdiction, nor does he deliver a verdict. He only offers an subject to interpretation answer. What does Hyperion understand from the fact that there is no repose in the

downward world? He understands that he has to abide by his law and this makes him no happier. *Oda (în metru antic)* is a proof of this. He acquired nothing from this experience but some more grief. His final words addressed to the lovers are a repetition of God's words. They do not really belong to Hyperion. Hyperion rose helplessly.

It would have been possible that Hyperion interpret in his favour God's words that there is no repose in the mundane as following: If there is no repose in the downward world, the solution is, inevitably, at his level, therefore the condition of immortality could be something else than lack of freedom.

God gives him the solution of "coincidentia oppositorum", "the continuous tension", but it is given in a divine code, (that of immortality which for Hyperion is no solution because it is determinism.) Moreover, God distorts the question of repose into the question of love.

For Hyperion "coincidentia oppositorum" is still the negation of individual freedom as far as he is a mere heavenly body against the firmament. *Sărmanul Dionis* and *Luceafărul* contain two partly settled temptations of giving up the self. The romantic crisis of the intellect will be overcome by the third attempt of escaping the Absolute, *Odă (în metru antic)*.

V. **The flashing nature of escaping the Absolute.** In *Odă* the ego finds his whole freedom because, for the first time escaping the Absolute is barred by no obstacle. It is a gratuitous escape. Unlike in *Luceafărul* and *Sărmanul Dionis*, the fall is due to a groundless feeling, the awakening from wonder — as several copies state. The fall is no more undermined by the intellect; it is unpredictable, a mere fulguration. The proof is the poet's interest in the compression of discursivity: the third person is changed to the first person, the social character is eluded; so is the psychological one (the disgust and boredom as cause of attaining contemplation). The omission of the certainty of attaining contemplation is more suggestive. If in former copies this fact comes clearly out of indifferent loneliness and haughtiness, it gets debased because of the boredom and the disgust which the ego finds in his worldly condition and finally it, becomes interrogation and imploration. But this time the descending "descîntec de coborîre"³ is so intense that the access to the essence is to experience his despair. Contrary to *Luceafărul*, here the "the rising" would be redundant.

In *Odă* finally the ego accomplishes his wish of dying, that is his longing for freedom, for passing from alterity to the identity of the self. The contemplative Absolute in *Ode* seems to be similar to that in *Luceafărul* and *Sărmanul Dionis* occurring on the ground of "life as dream", as it is explicitly said in a version. In the "life as dream" the ego does not participate in the world, as facts are illusory. He feels that as a state of alterity because he is determined by the laws of dream and feels himself

³ Petrescu, I. E. m., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Buc., Ed. Minerva, 1978, p. 222.

to be the *amorphous* world. Another evidence is the syntagm "sad unconcern". If contemplation were felt as harmony it would not preserve this attribute. The syntagm indicates that the imploration of the "quiet death" is part of despair and it does not imply returning to contemplation. It looks like the suspension in *Miorița*: "If I were to dye."

The antinomy is destroyed through the *coincidentia oppositorum* which is fulfilled in the continuous despair prayer and faith. The lyrical ego in *Odă* shifts the *coincidentia oppositorum* from the divine code in *Lucea-jărul* to the code of humane feeling. The condition of a genius, constantly tormented by harrowing events is now abandoned as an inconvenient burden and it is replaced by a simple lyrical voice -an echo to modernity. It is significant that although dedicated to death, the poem is not an elegy but an ode. This time death is not the romantic voluptuous extinction but the vehicle of perpetual tension.

„ODĂ (ÎN METRU ANTIC)” — ODĂ SUFERINȚEI

DUMITRU CHIOARU*

În lucrarea sa, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*¹, Ioana Em. Petrescu consideră *Oda (În metru antic)* o veritabilă odă adresată suferinței. Asociindu-ne acestei afirmații, ne-am propus să analizăm varianta finală a *Odei*, pentru a descoperi originalitatea reflecțiilor poetice eminesciene centrate pe ideea suferinței.

Poezia se deschide cu versul: „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată”, atât de admirat de urmași (de pildă, Nichita Stănescu consideră „cel mai vital vers” din câte cunoaște²). Deși se armonizează — cum vom vedea — cu ideea centrală a primei strofe, acest vers izolat de celelalte prin punct și virgulă, dobândește o strălucire aparte, încoronând poezia. Construit din trei forme verbale aflate într-o unitate complexă, el rezumă ideea întregului text dezvoltată apoi discursiv. Formele verbale au ca referenți credința, cunoașterea și taina morții, amintind cele trei etape ale evoluției spiritului din filozofia lui Hegel³. Negîndu-și credința în sine, eul — absent textual, dar subînțeles — se manifestă înafara lui și, cunoscîndu-se în altul, se întoarce prin moarte îmbogățit la sine.

Rămăs în suspensie față de discursul poetic, primul vers revine însă obsesiv în minte la începutul fiecărei strofe, restituind părților lumina verbului original, care concentrează în sine întregul. În cadrul primei strofe, acest vers contribuie la sugestia indeterminării totale. Indeterminarea se realizează, în primul rînd, prin folosirea verbului la imperfect, cu formă negativă („nu credeam”), conjunctivul („să-nvăț”), ca mod al posibilului o amplifică, iar infinitivul („a muri”) indică starea nominală a verbului, făcînd astfel compatibil înțelesul versului cu ideea nemanifestată din schema hegeliană. Adverbul „vrodată” probează incertitudinea, iar sintagma „pururi tînăr” situează într-o lume fără devenire. O lume paradisiacă, recognoscibilă-n imaginea apolinică a omului din versurile: „Ochii mei nălțam visători la steaua/Singurătății”. Contemplîndu-și unicitatea și unitatea sa cu cosmosul, întruchipate — în mitologia greacă — de zeul luminii, Apollo, omul trăiește — după o expresie a lui Nietzsche, în conformitate cu care operăm cu termeni pereche *apolinic și dionisiac* — „bucuria primordială a aparenței”⁴.

* Liceul Agroindustrial Sibiu, 2400 Sibiu, România

¹ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (cap. „Oglinda de aur”), București, Ed. Minerva, 1978.

² Nichita Stănescu, *Cartea de recitare*, București, Ed. Cartea Românească, f.a.

³ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, Ed. Academiei 1965; *Știința logicii*, București, Ed. Academiei, 1966.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în antologia „De la Apollo la Faust” (col. „Biblioteca de artă”), București, Ed. Meridiane, 1978.

A doua strofă corespunde „căderii” din unitatea primordială, în timp, susceptibilă astfel unei interpretări gnostice. Menținându-ne însă în termeni hegelieni, identificăm momentul manifestării înafară a ideii, prin oglindirea ei în materie. Manifestarea Ideii se produce printr-o scindare pe axa temporalității, sugerată încă de adverbul „cînd”, sugestie amplificată de următorul adverb „deodată” de valorificarea verbului la perfectul simplu, un „timp-șoc”, corespunzător faptei de la origini, odată cu care — afirmă Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*⁵ — omul a cunoscut suferința și moartea. În unitatea ființei apare o fisură, pe unde țîșnesc în lumina visului apolinic umbrele tulburătoare din lumea lui Thanatos, zeul morții. Influența lui Apollo asupra spiritului său scade, iar Dionisos îl învață să guste — într-o ardere interioară perpetuă — „voluptatea înmormîntării”.

De o încărcătură semantică aparte ne pare, în context, verbul „a răsări” la perfectul simplu. Eminescu spune: „Cînd, deodată, tu răsăriși în cale-mi/Suferință, tu, dureros de dulce”, semnificînd răsăritul lumii fenomenale în a cărei diversitate spiritul se oglindește. Suferința este, așadar pentru spirit, durerea materialității supuse devenirii.

În materie, spiritul intră sub influența lui Dionisos reprezentînd în mitologia greacă — în opoziție cu Apollo —, principiul fenomenalității și al pluralității, se oglindește în „altul” cunoscînd patosul dureros al formei finite, care încearcă — prin convulsile ei interioare — să atingă iar armonia visului său apolinic. Dacă Eu-l rămîne nedeterminat textual, se remarcă însă că „altul” este prezent în text prin substantivul „suferință”, reluat de pronumele persoanei a doua („tu”), izolat între virgule, încît dobîndește o deosebită pregnanță. Reafirmăm ideea trăirii dionisiace încercată de spirit în materie, deoarece fără ea nu pot fi înțelese nici aceste sintagme, cu valoare de oximoron, tipic eminesciene: „dureros de dulce” și „voluptatea morții” ori, în ultima strofă, „nepăsare tristă”, în structura căroră se poate identifica medievala *coincidentia oppositorum* a lui Nicolaus Cusanus, dar — mai corespunzător analizei noastre — și lupta contrariilor din dialectica lui Hegel.

Trăirea dionisiacă este redată apoi, în a treia strofă, de folosirea verbului „a arde”. Eminescu recurge la mitologie, invocîndu-i pe Nessus și Hercule în scopul descrierii arhetipale a suferinței umane, întrucît valorificarea arhetipurilor conferă putere de sugestie sporită imaginilor. Personajele mitice, în conflictul căroră lupta contrariilor este din nou afirmată, pun simultan în relief — consolidîndu-i calitatea de paradigmă, prin întrebuițarea conjuncției *ori* — și negarea dedublării antagoniste, prin identificarea aleatorie cu unul sau altul dintre termeni, fără ca această criză de identitate să fie depășită. El arde de viu asemenea lui Nessus ori Hercule, „înveninat” de haina celui al cărui destin l-a luat asupra sa odată cu îmbrăcămîntea. Suferința înseamnă deci împrumutarea unui alt destin; poetul nu mai poartă „manta” dintr-o vîrstă nedeterminată, ci „haina” devoratoare a altuia.

⁵ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978.

Focul — „principiu al individualității”, după Gaston Bachelard⁶ — ia naștere și arde dintr-o insuficiență. Chiar Eminescu spune: „focul meu”, adjectivul posesiv referindu-se la insuficiența formei finite, abis pe care acum, arată versurile: „Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/Apele mării”, nici revărsarea apei, întruchipînd generalul și originile, nu-l mai poate umple. Omul cade în propriul abis, mistuindu-se.

Suferința crește pe măsură ce poetul descoperă ruptura ce există între vis și realitate („De-al meu propriu vis chinuit mă vaiet/ Pe-al meu propriu vis mă topeșc în flăcări”), între speranța eliberării și realitatea brutală a materiei în care se zbate captiv. Simbolul păsării Phoenix exprimă mai degrabă nostalgia indeterminării Unului originar, decît dorința regenerării ca formă sub stăpînirea lui Cronos, a suferinței. Această sugestie este dată de valoarea semantică deosebită pe care o primește adjectivul „luminos”. Poetul se întreabă: „Pot să reînvii din el luminos...?”, adică să se întoarcă în lumea lui Apollo, purificîndu-se de povara materială a cenușii. Căci — arată același Bachelard — lumina este un atribut spiritual al focului.

Primul vers din ultima strofă, „Piară-mi ochii tulburători din cale”, amintește — ca termen opus — distihul din prima. „Ochii mei nălțam visători la steaua/Singurătății”. Simbolul ochilor, asociat de fiecare dată unui alt adjectiv, inițial „visători”, în final „tulburători”, semnifică astfel cele două tipuri de cunoaștere, pe care le numim — iarăși în termenii lui Nietzsche — apolinică și dionisiacă. Verbul la imperativ („piară-mi), cu accente de imprecizie, neagă patetic cunoașterea dionisiacă prin suferință. Blestemului suferinței i se alătură, în versul următor, tot atît de imperativă, ruga fierbinte adresată „nepăsării triste”, dezvăluind — în termenii eminescieni — opoziția fundamentală *suferință*, în care Eu-l înstrăinat se mistuie, și *nepăsare*, în care speră să se mîntuiască. Chiar dacă sintagma „nepăsare tristă” pare a se referi la o împăcare stoică, la ataraxie, ultimele două versuri: „Ca să pot muri liniștit, pe mine/Mie redă-mă”, încarcă totul de un înțeles mai adînc. Nu este vorba de dorința „stingerii în Nirvana” indiană, cum cred majoritatea exegeților, căci această stingere înseamnă abolire definitivă a Eu-lui⁷, în vreme ce distihul de mai sus sugerează nostalgia indeterminării inițiale, constînd în *regăsirea* Eu-lui în moarte. Această „rugă” din final răspunde și ea ca argument la teoria hegeliană a evoluției spiritului care, după ce se cunoaște suferînd, se întoarce îmbogățit dar „trist” — în viziunea proprie poetului român — la starea originară. Sciziunea Eu-Altul tinde a se desființa prin moarte, fiind admirabil sugerată de Eminescu prin construcția poetică „pe mine mie redă-mă”, a cărei economie maximă de mijloace — trei forme ale aceluiași pronume personal — o face intraductibilă. Această construcție pronominală stă într-o perfectă simetrie, ca strălucire de sine stătătoare, cu construcția verbală care încoronează începutul poeziei. Negîndu-și în verbe suferința, spiritul se regăsește, în chip esențial, sub forma pronominal-afirmativă” „pe mine mie redă-mă”.

⁶ Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Ed. Gallimard, 1938.

⁷ Bar do Thodol, *Le livre des morts tibétain*, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Moisenneuve, Paris, 1933.

Deși însumează opoziții și simetrii între care pare a exista o tensiune tragică, insolubilă, din întregul ei capodopera eminesciană degajă o mare liniște. Unitatea și muzicalitatea discursului liric dobândește forță cathartă, eliberatoare. Eminescu dă astfel problemei „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată” o soluție profund poetică: criza existențială este depășită prin puterea creatoare a cuvântului. Poetul *Odei (În metru antic)* — în avatarul căruia identificăm un Orfeu al suferinței — se întoarce, prin moarte, din infernul suferinței la sine, mistuit și mîntuit totodată (într-altă variantă, apare acest vers grăitor: „Pe-al meu propriu rug mîntuit mă mîntui”) de focul creației.

EDGAR PAPU, LECTEUR D'EMINESCU

IOANA BOT*

La Poésie d'Eminescu, étude publiée dans une première variante en 1971, est le résultat de la constante préoccupation d'Edgar Papu, concernant l'universalité de la littérature roumaine. D'autre part, le volume — la plus importante concrétisation des préoccupations d'émimescologie de l'auteur — est aussi une réplique donnée par Edgar Papu à son maître, Tudor Vianu, dont il se reconnaît le continuateur : „Premièrement, en ce qui concerne la méthode. Ensuite, stimulé par son exemple, j'ai parcouru certains domaines qui m'avaient semblé au début rébarbatifs. Le seul fait que lui, il avait passé par ces disciplines qui m'apparaissent rajeunies par sa propre lumière, qui les rendait captivantes, m'ouvrit à moi aussi tout un éventail de possibilités complètement inattendues. [...]... pour moi, la culture est un moyen de rapprochement entre les gens, de communication, et non pas une source d'isolement. [...] Je ne suis pas un Pașadia de la culture, j'aspire à être un Vianu”¹. Le voilà, ayant lui-aussi le sort de son professeur, exégètes marquants de la littérature roumaine, sans que celle-ci fût leur „spécialité”. La relation disciple-professeur est, en tout cas, une des plus complexes, dépassant les simples similitudes superficielles. Dans une étude consacrée à Tudor Vianu, Edgar Papu dressait un portrait du maître qui est aussi le sien : „personnalité harmonieuse, complexe et complète”². Il y présente aussi la méthode du maître, qu'il a entendu développer à son tour : Tudor Vianu convertit „la plupart des objectifs qui occupent son champ de recherche en coordonnées spatiales. [...] Cette propension à une compréhension des relations poétiques dans l'espace a été probablement un des facteurs essentiels des recherches de langue littéraire et de stylistique que le savant avait entreprises dans le dernier temps”³. Les études d'émimescologie d'Edgar Papu (particulièrement *La Poésie d'Eminescu*) répondent à une assertion faite par Tudor Vianu dans son *Cuvint despre Eminescu*, hier des années avant, et que son disciple invoque fréquemment : „Il y a dans toute la poésie d'Eminescu un regard sur les choses qui vient de très haut et de très loin”. Toujours en suivant — et en continuant — Vianu, Edgar Papu propose sa modalité de comprendre le complexe idéatique de l'oeuvre, en commençant par les catégories de langage, donc par de minutieuses (et passionnées) analyses stylistiques.

La Poésie d'Eminescu n'a pas une méthodologie propre, quand même. Sa démonstration, parfaitement articulée, propose une perspective phé-

* École Générale No 1 3475, Gheșla, Cluj, Roumanie.

¹ George Arion, *Interviuri*, Ed. Eminescu, București, 1979, p. 184—185.

² Edgar Papu, *Tudor Vianu și literatura română*, in „*Din luminile veacului*”, Ed. pentru literatură, București, 1967, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 56—57.

noménologique sur le lyrisme d'Éminescu. Maître d'associations aussi désinvoltes qu'insolites, Edgar Papu avertit dans le prologue du livre qu'il utilisera „pour un même problème, la critique littéraire, le folklore, la littérature comparée et l'histoire de la culture. Le fait ne suppose pas une pluralité de données érudites ou d'idées, mais seulement de voies méthodologiques..."⁴. Plusieurs catégories avec lesquelles opère Edgar Papu sont d'origine bachelardienne (Bachelard demeure, surtout avec sa *Poétique de l'espace*, le grand „innommé" du livre); mais, si, en discutant l'*Universalité d'Éminescu*, l'exégète démontrait que la philosophie de Schopenhauer „ne détient pas chez celui-là une fonction constitutive, mais seulement confirmative" (p. 194), Bachelard allait jouer justement ce rôle: confirmer les certitudes issues de l'oeuvre analysée. Celles-ci — tout au moins en ce qui concerne le „lointain" — sont dues aussi bien au système de Tudor Vianu. Même „l'objet direct de l'exégèse éminescienne d'Edgar Papu est constitué par „les dimensions de perspective de l'art éminescien et par les relations entre ces dimensions, chacune ayant son flux distinct de signifiante, fondé quand même sur une grande unité sous-jacente" (p. 6); cet „objet direct" peut être rapporté aussi bien à la „dialectique de l'immensité et de la profondeur"⁵ du phénoménologue français qu'à l'affirmation du *Cuvint despre Eminescu* citée auparavant.

Dans le contexte de son activité entière, *La Poésie d'Éminescu* n'est pas un „accident", mais le résultat normal, d'une part, de l'attention constante accordée à l'oeuvre éminescienne par Edgar Papu dans d'autres études de littérature roumaine ou comparée, d'autre part — d'une préoccupation (aussi ancienne que l'éminescologie) des gens de culture roumains pour démontrer l'universalité d'Éminescu. A celle-ci, Edgar Papu en ajoute une autre, concernant la modernité de notre poète national, et l'argumentation des deux devient, dans *La Poésie d'Éminescu*, une véritable „question d'honneur", Éminescu étant „un égal plus malheureux" de Dante, de Shakespeare ou de Goethe (p. 208).

Démontrer la modernité d'Éminescu, cela vient interférer les préoccupations d'Edgar Papu pour l'affirmation du protochronisme de la littérature roumaine; la seconde édition (de 1979) de *La Poésie...* comprend, dans sa partie finale, les *Gloses éminesciennes*, axées sur cette même idée. Sans offrir toujours la même rigueur de la démonstration, elles conservent de l'étude qui les précède le pathos des idées, car l'auteura l'habitude de se laisser enchanter par ses propres découvertes. Éminescu est (dans *National et universel*) le premier sur le plan universel en ce qui concerne le titanisme et le motif „du génie qui vit en souffrant isolé [...] au-dessus de tous" (p. 212); l'imagination du poète n'est pas „sumative", mais „explicative" (p. 217), et elle développe des textes (tels *La I^{ère} Epître/Scrisoarca I*) analogues à la structure et à l'esprit de la symphonie (*La Symphonique éminescienne*): „Aucun poète du monde, jusqu'à Éminescu

⁴ Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, deuxième édition, Ed. Junimea Iași, 1979, p. 5. Toutes les citations renvoient à cette édition.

⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1958, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 181.

(voilà un syntagme essentiel pour l'esprit des Gloses) n'a saisi avec tant d'intensité le moment où la vie lucide entre dans le rêve et se confond inconsciemment avec lui..." (p. 232, *L'Ambivalence du rêve*).

Chaque chapitre de l'étude vise la modernité du poète. Les plus substantiels concernent „le contraste dramatique entre [...] *le lointain* et *le proche*" (p. 195). L'analyse du lointain dans la poésie éminescienne relève la composante „dacique" de celle-ci, la catégorie du lointain offrant une réponse à l'immensité bachelardienne, qui est „une catégorie de l'imagination poétique, et non pas seulement une idée générale formée dans la contemplation de spectacles grandioses"⁶. Le lointain suppose „le dépassement de l'intervalle entre les règnes et de celui entre différents états existentiels" (p. 39). La création poétique est „une question sur un lointain infini, intérieur à l'être humain, auquel les limites terrestres ne suffisent plus" (p. 45). Le culte thracique de la mort (comme modalité de dépassement des états existentiels) cristallise dans la sémantique du mot „*dor*". Par son analyse (*Acceptions du „dor"*), Edgar Papu intègre une catégorie du langage parmi les composantes formatives de la poésie d'Éminescu: „Le *dor* annule le vide intérieur par le plein de l'aspiration et tempère la hybris de l'archi-plénitude par la conscience de la caducité de cette même hybris" (p. 111). Dans le chapitre consacré au lointain éminescien, Edgar Papu confirme „la centration du poète comme nature, dans la zone catégorielle du *lointain*, où il établit le foyer de toute sa radiation" (p. 48). Le lointain se réalise par des représentations visuelles, auditives, thermiques, motrices. Le poète excellait — selon l'opinion de son exégète — dans un „titanisme du lointain", où il emmène vers les plus invraisemblables hauteurs une poésie inaugurée avec les prophètes bibliques et Hésiode" (p. 58). En bon disciple de Vianu, l'auteur analyse dans le chapitre suivant *le langage du lointain*, les moyens phonétiques et lexicaux de réalisation de cette catégorie. „Les sons" du lointain sont — selon lui — un para-langage; en ce point, la démonstration peut être lue comme une réplique (implicite) à l'analyse plus simplifiée que fait Bachelard aux suggestions phonétiques d'un seul mot baudelairien, „*vaste*", pour illustrer son immensité intérieure. La distance entre la complexité d'un seul mot et celle de tout un langage est édifiante pour ce qu'il y a des ressources analytiques de l'exégète éminescien et pour son „bachelardianisme".

La Nostalgie du rapprochement — l'érotique est un chapitre complémentaire par rapport aux deux autres, discutés plus haut. Edgar Papu dérive la nostalgie du rapprochement de la présence dans la lyrique éminescienne d'un type sapientiel de l'*Ecclésiaste*, qui l'emporte sur la catégorie du *lointain*, en constituant „le point de départ pour un élan de rapprochement" (p. 73), ce qui fait d'Éminescu un poète classique, doné en même temps d'une „très moderne intensité du sensoriel, sous la pression de l'instinct" (p. 79). L'amour devient „un triste acte de connaissance": le poète est comparé à Verlaine et à Baudelaire (dont il est le prédecesseur, dit le critique). L'érotisme d'Éminescu a une importante fonction dialectique, les catégories lointain/proche ayant pour Edgar Papu la signification qu'avaient celles du titan et du génie dans l'exégèse éminescienne qu'on

doit à D. Popovici⁷. Occasion d'un „rapprochement intérieur”, l'érotisme donne naissance à une concentration intensive, qui „est liée au phénomène ineffable de ce que nous appelons le «doux» [dulcele] éminescien” (p. 94).

Le chapitre consacré à cette *Concentration intensive* offre l'occasion pour une analyse stylistique (nuancée phénoménologiquement) du „doux” éminescien comme modalité d'atteindre une limite existentielle „par excès de plénitude” (p. 104). L'expérience du „fait d'être” (p. 104) chez Eminescu est analysée par Edgar Papu dans *L'Ode en mètre antique* [*Oda în metru antic*] (la première pièce viable de l'existentialisme, qui analyse „le processus d'instauration dans l'état d'être et, simultanément, la sortie de l'aliénation” — p. 203—204) et pour *L'Etoile du soir* [*Luceafărul*] (dans une des plus minutieuses analyses jamais écrites sur une catégorie éminescienne).

À la *Concentration intensive* s'oppose celle *extensive*, qui concerne le détail immédiat, proche, réaliste, complétant le lointain romantique. La concentration extensive comme compensation par équivalence substituée à la perspective cosmique „la poésie de l'intérieur domestique”, elle „s'isole à l'intérieur, s'appliquant sur l'atmosphère et les objets de l'intérieur” (p. 132—133). Edgar Papu veut démontrer qu'Eminescu est un poète moderne, citadin (dans le chapitre sur *L'Ambivalence de la «concentration extensive»*. *Le Paysage urbain*), mais les exemples se font bien plus rares. Reste à discuter le fait que, en passant de l'intensif à l'extensif, la poésie éminescienne cesse d'offrir des découvertes aussi fascinantes. L'auteur explique ce phénomène par un rapprochement du „niveau zéro” de la „fermeture parfaite” (p. 155), qui est „l'organisme fermé”, le *Bestiaire*. Mais les motifs animaliers ne sont pas définitoires pour cet univers lyrique et le commentaire n'a plus l'occasion de construire des démonstrations brillantes, telles que celle de *L'Existence romantique*⁸ au sujet du même *Bestiaire*.

De la même manière, l'auteur plaide pour un Eminescu moderne dans le registre négatif, du grotesque. Le poète a modifié la catégorie du grotesque, qui se manifeste dans ses poésies „avec le mordant du plus intransigeant radicalisme” (p. 184. *Le Grotesque éminescien*). Au grotesque de la littérature universelle romantique, Edgar Papu oppose une pertinente analyse de la poésie *Démonisme* [*Demonism*], ou, détruisant une structure, „le grotesque en crée une autre, tellement sombre, qu'elle ne peut pas remplacer la première” (p. 179).

Pour le portrait de l'exégète, la découverte fascinée d'un univers lyrique éminescien ordonné par l'amour (dans le premier chapitre du livre, *Le Principe féminin chez Eminescu*) est définitoire. Il s'agit d'un type de féminité cosmique, „le principe affectif cosmique même du poète” étant „érotique” (p. 14). La féminisation des dominantes lyriques serait — considère Edgar Papu — la conséquence d'une série d'éléments d'antropomorphisme dans la pensée d'Eminescu. Le féminin paraît dans sa variante érotique, la nature même est une fiancée-bien-animée-jeune mariée, qui

⁷ D. Popovici, *Poesia lui Mihai Eminescu*, Ed. Tineretului, București, 1969.

⁸ Edgar Papu, *Existența romantică*, Ed. Minerva, București, 1980.

ne protège pas, mais aide le poète „en vue de la procréation sur le plan spirituel” (p. 12) — quoique, selon nous, les deux hypothèses ne s'excluent pas, même pour la réussite de la démonstration, que la première ne changerait pas essentiellement. La sous-structure de la poésie se réduit, dans la vision de l'auteur, à un rite nuptial ou „lui, comme homme («la forme» aristotélicienne) a comme partenaire-femme la nature («la matière» aristotélicienne) pour clarifier et intensifier l'essence de celle-ci” par et dans la poésie (p. 19). Les composantes de l'univers lyrique analysé sont décelables au niveau lexical, et Edgar Papu va jusqu'à compter des noms féminins pour soutenir cette „sexualisation du langage”, tout en démontrant aussi la fragilité des frontières de la stylistique. „Les plus subtiles ressources du génie verbal d'Eminescu” sont analysées avec une sagacité (toujours comparable à celle de Bachelard) qui ne manque jamais son côté d'effervescence créatrice.

En concordance avec sa vision sur le protochronisme des grandes valeurs de la littérature roumaine, Edgar Papu lit Eminescu dans le sens du postromantisme, en le voyant plus proche des poètes modernes de la fin du XIX^e siècle, que de ses contemporains. Si ses arguments peuvent être encore sujets aux discussions, il n'est pas moins vrai que l'auteur a eu, croyons-nous, la juste intuition du moyen le plus sûr d'imposer Eminescu dans le contexte universel, à l'aide d'une interprétation choquante. Malgré tout, dans l'éminescologie contemporaine, le discours critique d'Edgar Papu, quoique jouissant d'une autorité reconnue, tarde malheureusement à faire des fidèles.

STUDIA LINGUISTICASUR LA SYNTAGMATIQUE DES ACTES DE DISCOURS
LITTÉRAIRE(Une analyse : Mihail Sadoveanu, *Le marchand de Leipzig*)

ELENA DRAGOȘ*

ABSTRACT. — *On the syntagmatics of literary discourse acts* (an analysis of M. Sadoveanu's *Negustor lipscan*). The article analyses one of M. Sadoveanu's stories in *Hanu Ancuței* (*Ancuța's Roadinn*) from the point of view of the pragmatics of literary communication, sustained by the presence of the discourse macroact of narration, to which constative and performing speech acts are subordinated. Thus, due to the syntagmatics of hierarchy, the literary discourse act is validated in opposition with speech acts. The former overtakes the conventional communication strategy of literature.

0. L'analyse du discours conçu comme forme de l'interaction sociale (van Dijk 1985 : 1—11) a été déjà surnommée un champ interdisciplinaire, entre les sciences humanistes et sociales, retenant autant l'attention des linguistes (l'analyse structurale du discours est encore au premier plan), que celle des philosophes, logiciens, mathématiciens. Parmi les disciplines qui ont étudié le discours du point de vue de la relation avec le contexte (fût-il social), observant implicitement l'effectivité de celui-ci, rappelons la rhétorique, mais aussi celle qui lui succède à l'époque moderne — la stylistique — surtout quand l'étude de l'*elocutio* a unifié les buts de la rhétorique et ceux de la stylistique ; plus récemment, la linguistique du texte et l'analyse du discours couvrent l'aire qu'esquissaient jadis les directions de ces démarches. Il est donc légitime de parler d'un rajeunissement de la rhétorique comme science générale du maniement du langage, de l'action par le langage (Vultur 1980 : 169—172), mais qui, de la perspective sémiotique s'approche de la pragmatique, qui étudie les relations entre les propriétés linguistiques de l'énoncé et les propriétés du langage comme action sociale (Ferrara 1985 : 138). Donc, du point de vue pragmatique, le discours devient un événement complexe, analysé dans les termes des relations avec les contextes cognitifs, sociaux et culturels (van Dijk 1985 : 4), intéressant surtout les effets ou les fonctions du discours en contexte social (*quand, par qui, dans quelles conditions se construit le discours*). Par conséquent, sa dimension fonctionnelle, c'est-à-dire l'effectivité, est spécifique au discours ; ici l'effectivité étant vue sous les aspects de l'effectivité cognitive, structurelle ou de psychologie sociale.

1. L'élément dynamique du discours est l'énoncé, celui-ci étant considéré comme une forme d'action qui renforce la qualité interactionnelle du

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

discours. En fait, faire un énoncé, c'est performer un acte (Pratt 1977). L'énoncé ayant des qualités actionnelles est la base des actes de langage, la théorie de ceux-ci étant vue comme un pont entre l'énoncé, comme objet verbal, et l'énoncé, comme acte social (van Dijk 1985 : 6). Mais la pragmatique étudie aussi l'intention perlocutionnaire des actes de langage, les relations qui existent entre eux, la liaison avec le contexte situationnel, les relations avec la cohérence globale, etc. (Ferrara 1985 : 40). Certains de ces objectifs, et spécialement les relations entre les actes, le contexte et la liaison avec la cohérence, se retrouvent même dans le cas de la recherche sur le discours littéraire, sous la réserve que la liaison avec le contexte, par exemple, est donnée par la notion de *convention*.

2. Même si, en général, on reconnaît le degré élevé d'autosuffisance de la littérature (Randall 1985 : 417) ou sa valeur autonome, les spécialistes soulignent la dépendance du discours littéraire d'une certaine convention sociale qui donne naissance aux pratiques discursives (définies par M. Foucault), parmi lesquelles on peut aussi compter le discours littéraire.

La convention littéraire est conçue par M. Randall (1985 : 420) comme „un groupe de stratégies normatives qui, opérant soit au niveau de la forme, soit à celui du contenu, permet qu'un texte soit identifié à un groupe d'autres textes qui lui ressemblent, provoquant des notions comme : genre, mouvement littéraire et tradition". La convention littéraire est en fait un groupe de règles constitutives et régulatrices qui agissent extra — et intra-textuellement, c'est-à-dire contextuellement, parmi les participants à la communication littéraire. Ainsi on s'explique pourquoi souvent le contexte est vu comme un corpus d'informations extratextuelles intégré au texte, comme une convention ou un corpus supposé contextuel (Randall 1985 : 420). Par ailleurs, d'après M. L. Pratt (1977 : 86), la littérature est elle-même un contexte de parole.

Le discours littéraire, en comparaison d'autres discours, dispose donc d'éléments spécifiques tenant aux relations entre le producteur, le récepteur et le contexte, c'est-à-dire que la relation entre le producteur et le récepteur, par exemple, est non contingente, vu que dans le temps et l'espace ceux-ci sont quasi indépendants (Randall 1985 : 418), la dépendance face au contexte est légère (car invoque une connaissance encyclopédique du contexte textuel), mais, surtout, on souligne l'intégration du contexte au texte.

2.1. Dans cette perspective, le discours littéraire, effectuant une communication, fait que ses analyses incorporent des principes pragmatiques, l'un d'entre eux étant celui du principe de la considération de la fonction contextuelle dans la communication : „Dans le cas du texte écrit, le contexte pragmatique n'a pas de fonction situationnelle effective ; il maintient une fonction communicative, donc en étant encodé comme une relation sémiotique dérivant du principe des perspectives réciproques. Cette réciprocité est un corpus de la connaissance de l'attente et des stratégies révélatrices de la situation communicative textuelle, idéalement répartie entre le texte et le lecteur" (Randall 1985 : 420). À cause de cela, le discours littéraire apparaît à A. Hrusovski comme „une chaîne d'actes de langage euclavé" (apud Golden 1985 : 509), dérivant de l'auteur, le

narrateur, les personnages, le destinataire, le lecteur, avec toutes les données spécifiques de la situation de communication littéraire, qui dispose de deux conventions; l'une d'elle est de vénérable tradition théorique: la convention esthétique et la convention polyvalente.

La convention esthétique, étant toujours considérée avant la convention polyvalente, demande que: 1) tous les acteurs du système littéraire, qui comprend: l'auteur, le narrateur, les personnages, le narrataire, le lecteur doivent pousser l'action potentielle au-delà des normes usuelles vrai/faux, usuel/non usuel, et oriente vers des attentes, normes et critères qui sont considérés révélateurs du point de vue esthétique; 2) désigner des actions communicatives ayant l'intention d'être littéraires, par des signes appropriés, pendant la production et de les suivre, pendant la réception, telles quelles; 3) choisir parmi les cadres de référence, pouvant se construire virtuellement, celui qui s'harmonise avec l'expression littéraire (Mentsch, Schmidt 1985: 551-574).

La convention polyvalente prévoit la liberté du receveur de produire, différentes lectures: cognitives, émotives, morales, etc. du même texte.

3. Du point de vue de la pragmatique, l'action communicative littéraire du type narration, a, par exemple, à la base, l'acte de conter, de *raconter*, un macroacte, dans le fond, une histoire racontée jadis, par quelqu'un, sous certaines conditions requises au cours de la narration¹. Ce macroacte est formé d'actes de paroles qui spécifient le *comment* de la communication du contenu du macroacte* (Nef 1980).

4. Prenant pour exemple l'une des nouvelles de *L'auberge d'Ancoutza* de M. Sadoveanu et plus précisément *Le marchand de Leipzig*, certains aspects de la pragmatique de la littérature, nous ne pouvons pas ignorer l'opinion de la critique littéraire qui a vu dans *L'auberge d'Ancoutza* „une histoire, c'est-à-dire le travail principal de l'être qui communique" (Vlad 1981: 163); à cela on ajoute le fait que cette communication n'est pas seulement un cadre, qu'elle n'est pas une simple succession d'histoires possédant de véritables qualités d'épopée, mais qu'elle dispose d'une certaine stratégie de la communication, qui est devenue convention littéraire, qui fait de la 7^{ème} histoire *Le marchand de Leipzig* un „intermezzo", une pause, avec toutes les données d'une conversation, dans l'attente d'une histoire „comme nous n'en avons jamais entendu", „une histoire bien meilleure et plus merveilleuse que celle de la jument du Prince". Nous notifions ici que cette histoire-là, qui n'a jamais été racontée, mais qui reste sous le signe de la promesse, enfreint le statut de l'acte de langage commissif, situation qui est souvent exploitée dans le cadre de la littérature (Felman 1983), parce que „la promesse intervient pour provoquer la suite de questions de la partie des préliminaires joués, des moments projetés comme un système de conventions interprétées" (Vlad 1981: 169).

Si les autres histoires ont à la base des structures narratives avec des

* Nous considérons comme sous-entendue la valeur mimétique de ces actes.

¹ Dans le sens donné par K. Bühler à l'action linguistique: l'utilisation du langage comme moyen; on parle à quelqu'un pour l'aider, le tromper, le faire agir d'une certaine manière.

fonctions contrastantes (préjudice vs punition), *Le marchand de Leipzig* n'expose pas une histoire à intrigue profonde, mais se construit sur une suite de questions et de réponses, précédées par certaines assertions qui peuvent se former textuellement : l'exposition d'une habitude aux douanes de la Moldavie — la corruption des douaniers, puis du haïdouk et même du surveillant.

4.1. Si le discours peut être vu comme un ensemble d'actes de langage (Nef 1983 : 183), l'histoire en cause, du point de vue de l'énonciateur (l'auteur), peut être un macroacte narratif. Du point de vue du narrateur, une conversation facile portée à la lumière et la chaleur du feu de l'auberge d'Ancoutza, par un automne béni (le temps mythique) entre des personnages qui ont des qualités de héros d'épopée. La fonction ou alors l'efficacité du narrateur est ici redondante — du point de vue informationnel et formel, car il résume affirmativement, renforçant les affirmations des personnages :

„— Oui sans doute des rouliers approuva le răzeș. En vérité c'étaient des rouliers" (p. 124)² ou" — Ses affaires sont honnêtes et prospères. Bien qu'il marche avec fierté en faisant craquer ses souliers, et se montrera toujours doux et amical" (p. 126) assertion prémonitrice du vieux Leonte, suivie de la notice du narrateur, aussi redondante que les autres : „Ensuite, le marchand s'avança vers nous en se dandinant, grand et gros dans son large cafetan ; il faisait craquer ses souliers" (p. 127). Le narrateur n'assurant que la responsabilité d'un commentaire confirmatif, l'acte d'affirmer/ de confirmer, oblige le destinataire (le lecteur) à croire ce qu'on affirme. Vers la fin, le narrateur „se disperse" parmi les personnages, affirmant avec solidarité certains détails communicatifs : „Comme de juste, nous avons tous été de l'avis du Comis". (p. 136). On doit observer dans le commentaire du narrateur le retour de certaines incidentes comme : *on comprend que* ou des adverbes de manière, comme *vraiment*, qui marquent l'acte de confirmation.

Si l'acte de la promesse n'est pas suivi d'un acte de perlocution, ceci est dû, nous pensons, au narrateur qui construit la première phrase de l'histoire sur une base de tensions adversatives : l'attente purement spirituelle d'une histoire est troublée par des bruits venant de la route de Souceava : „Enfin était venue l'heure si désirée où je pouvais me préparer à écouter avec grand plaisir l'histoire du très honoré Comis Ionitza de Drăgănești ; mais dans le brouillard du soir, on entendait des cris et du vacarme sur la route de Souceava" (p. 123). Ce premier énoncé contient, du point de vue structurel, le modèle du discours dialogué qui s'engagera, toujours sur la base d'une antithèse : les réalités des pays visités par Dămian Criștor face à celles de la Moldavie. Dans le fond, c'est aussi l'intention du personnage-narrateur³ (Dămian Criștor) : l'information, en tant qu'acte représentatif ou

² Nous avons travaillé sur l'édition : Mihail Sadoveanu, *L'auberge d'Ancoutza*, traduit du roumain par Yves Auger, Didier, Bucarest, 1943.

³ Le déchiffrement de l'intention de l'énonciation est une étude pragmatique, la sémantique intentionnelle relevant à n'importe quel moment la pragmatique intégrée, affirmait Jean-Claude Anscombe, *Voulez-vous dériver avec moi?*, dans „Communications", 32, 1980 61–124.

expositif — l'acte central — composé d'actes assertifs, justifiants, explicatifs, interrogatifs, etc.

4.1.1. Intéressante, dans le fragment dialogué de l'histoire est une certaine „spécialisation” des personnages sur certains actes de langage, qui peuvent transformer, au nom de cette „spécialisation”, un acte en un autre. Par exemple, si Dămian Criștișor emploie des actes assertifs, nécessaires à une relation objective de sa qualité de marchand, lorsqu'un acte interrogatif apparaît au cours de ses paroles il ne demande pas de réponse affirmative dans l'immédiat, mais la question est le début d'une explication plus détaillée donnée par le personnage qui demande :

„— Vous ne savez pas ce que c'est que le train ? demanda en riant maître Damian [...]. Ces sont des espèces de baraques montées sur roues, et les roues de ces baraques s'emboîtent sur de grandes bandes de fer...” (p. 132). Mais si l'acte interrogatif suit une affirmation, celle-ci agit en tant que condition d'une question plus générale, justifiante pour d'autres questions qui se précipitent :

„— Et vous êtes allé, vous, dans cette charrette à feu ?

— Oui, pourquoi s'étonner de ça, quand j'ai vu aussi d'autres choses plus étonnantes.

— De choses plus étonnantes ? Lesquelles ?” (p. 133).

Le capitaine Isac ou le Comis Ionitza, plus informés quant aux réalités de l'époque, emploient des affirmations approbatrices (*des actes approbatifs*) :

„— Pourquoi ne pas le croire ? intervint le Comis sur un ton conciliant. Moi j'ai déjà entendu parler de ça, et il faut y croire. Mais quant à le voir, je ne l'ai pas vu”. (p. 133) ;

„— Et quoi y faire ? dit le Comis pour le consoler. C'est comme ça que les gens sont habitués là-bas”. (p. 133), mais aussi avec *des actes conclusifs* :

„— Eh bien alors, continua le capitaine Isac, s'ils n'ont rien de tout cela, je me moque bien d'eux. Qu'ils gardent leur train, et nous notre pays de Moldavie”. (p. 135) et *des actes interrogatifs*, d'où on peut déduire le caractère avisé du personnage :

„— [...] moutons [...] d'autres marchands les ont pris pour les transporter dans une ville qu'on appelle Paris.

— À pied ou par le train ? demanda le capitaine Isac”. (p. 131).

Costandin, le berger, fait bande à part ses actes interrogatifs ou exclamatifs trahissent son incapacité à réaliser un référent auquel il eût pu référer ses lexèmes. Par exemple, après la réponse du marchand concernant le moyen de transport le plus employé à l'étranger et où l'accent est mis sur la rapidité du train :

„— Par le train, honoré capitaine. Dans ces pays-là, chez les Allemands et les Français, les gens vont maintenant en train ; aujourd'hui ils sont ici et demain Dieu sait où”. (p. 131), la question du berger est surprenante par la cohérence locale de la modalité notifiée par l'adverbe interrogatif modal :

„— Comment ça en train ? demande quelqu'un d'une grosse voix bougonne" (p. 132). Ce *comment* indique un fait remarqué par M. Randall (1985 : 423) et plus précisément que la fonction mimétique de la littérature n'est pas située entre les paroles et le monde, mais entre les paroles et les discours. Ce ne sont pas les imitations du réel qui sont croyables mais ce qui imite les conventions discursives établies pour la représentation d'une certaine réalité. Le texte littéraire a l'accès seulement aux stratégies discursives. Le berger ne demande pas, tel un écolier : „Qu'est-ce que c'est que le train?", mais, influencé par la réplique modale antérieure, il pose la question avec „comment", qui s'est imposée dans l'ordre de la cohérence locale. Quand les explications de Dămian ne sont pas convaincantes, les réponses du berger se constituent en un refus de la crédibilité :

„— Ça, je ne le croirai jamais ! grommela le berger". (p. 132), s'éliminant, en même temps, de la conversation pour une certaine période. La notation à la fin, d'un geste qui est aussi égal à un refus d'autres arguments, classe ce personnage en opposition avec les autres : „Le berger cracha violemment de côté et s'essuya la bouche avec les deux manches de sa peau de mouton". (p. 135).

4.1.2. Bien que les données temporelles et spatiales plaident en faveur d'une conversation portée sur divers thèmes, ainsi qu'on l'a affirmé au début, tout de même, grâce aux tensions créées par les informations apportées, grâce aux attitudes opposées des personnages, le fragment se transforme en un discours dialogué, dans lequel un des personnages a le rôle d'initiateur, d'autres ont le rôle d'initiés, et un seul est toujours en opposition. Cette tension, basée sur l'antithèse étranger — Moldavie, contribue à la prolifération du dialogue.

Dans le fragment suivant, les rôles s'inversent : on pose à l'initiateur des questions de la part des initiés, le thème étant plus familier aux convives — l'art culinaire — la seule tension créée existant entre les actes interrogatifs et ceux de négation appréciable :

„— Alors, intervint le mazil, vous n'avez pas vu de poulet à la broche ?

— Pas trop !

— Ni d'agneaux rôtis dans leur peau et arrosés de sauce à l'ail ?

— Ça non !

— Ni de sarmale ?

— Ni sarmale, ni borteli, ni carpe à la broche.

— Grand Dieu miséricorde ! s'écria le père Leonte, en faisant son signe de croix". (p. 135). À remarquer que le marchand emploie le système interrogatif en le changeant en négations énumérées, de la même façon que, avant, les questions se changeaient en explications ou en débuts d'explications.

Si le thème du dialogue change et trouve ses interlocuteurs non préparés, l'argumentation est apportée de l'extérieur, la conciliation étant prévisible chez ceux qui étaient avisés (des actes d'approuver chez le Comis Ionitza), mais des actes d'objection apparaissent chez ce même Costandin, personnage qui reste égal à lui-même :

„— Ces Allemands, honoré capitaine, ont encore une bonne chose : J'ai connu là-bas un meunier qui, pour un malheureux lopin de terre, a eu un

procès avec le Roi. Et, comme il avait raison, les juges lui ont donné raison contre le Roi.

— Moi, on ne me fera pas avaler ça, pas plus que la charrette à feu, s'écria de nouveau le berger Costandin.

— Eh bien, moi je le crois, et j'approuve, répliqua le răzeș''. (p. 136—137).

On vérifie ainsi que ce n'est pas la représentation, mais les stratégies de la compréhension qui sont cruciales dans le discours (van Dijk 1985 : 9).

4. 2. La septième histoire de *L'auberge d'Ancoțza* renferme une structure discursive du type dialogal, devenant par celle-ci représentative pour tout le cycle, par l'arrangement des actes de discours/des actes de langage de son cadre. Il est question de l'étalement d'une syntagmatique de la hiérarchie et non de la suite. La tension créée par l'ordre de la suite interrompue s'organise elle aussi dans *Le marchand de Leipzig* en une disposition hiérarchique des actes de langage, en dépit des apparences de la série qui se constitue conceptuellement. En fait, la hiérarchisation des actes de langage dérive de l'existence d'un acte central raté, par sa substitution avec un autre, intentionné par Dămian Criștor, qui domine les autres actes, et, suivant la forme dialogale, nous assistons à des relations de domination/subordination par la suite aussi. C'est une hiérarchie en interrelation ou l'hypostase de lier un acte à un macroacte (Ferrara 1985 : 155).

Une autre tension remarquée dans l'histoire se fonde sur l'opposition entre les actes constatifs du personnage principal qui est subordonné à la catégorie *succès vs échec* et les actes performatifs des autres personnages, une place à part détenant Costandin le berger. À remarquer que l'opposition bien connue déjà depuis Austin, dans laquelle le performatif prend la forme des actes de protestation, d'objection, de conclusion, en réalisant la relation entre les personnages engagés dans le dialogue, et le constatif opérant avec des actes d'assertion, d'addition, d'approbation se soutient aussi du point de vue de la stylistique par l'opposition du temps présent des actes performatifs au passé des actes constatifs.

4. 2. 2. Quant à l'aspect perlocutionnaire des actes du type performatif et du type constatif, on peut remarquer que celui-ci est suspendu, car à la tentative de Dămian Criștor de séduire par l'information on répond par une forte opposition de la part de Costandin, face à une autre, plus détendue, des autres personnages : au début on accepte le contenu de proposition des actes assertifs, puis, il suffit d'un détail pour le repousser. Peut-être que c'est un moyen par lequel la littérature se fait place au niveau du discours par la suspension de la perlocution — une condition pour que la narration prolifère sur différentes coordonnées, et que le discours souligne son caractère de processus.

4. 2. 3. L'histoire étale encore un fait d'ordre narratologique : à un niveau macrostructurel ou à celui de la cohérence globale, la syntagmatique des actes prend un aspect hiérarchique et d'opposition, tout en alimentant la dynamique du processus discursif ; à un niveau microstructurel ou de la cohérence locale, nous assistons à une syntagmatique de

la suite, au passage d'un acte à un autre, leur topique étant suffisamment significative pour l'aspect argumentatif du discours.

5. L'analyse que nous avons faite, confirmera, nous l'espérons, le fait que la dimension fonctionnelle du discours narratif (son efficacité), qui implique des aspects cognitifs (conceptuels), structurels (la hiérarchie des actes) et de psychologie sociale (la syntagmatique de la suite des actes) attire l'attention sur le discours littéraire, qui, construit sur la schéma du dialogue dans un macroacte narratif, devient une forme de l'interaction sociale. Mais notre analyse a voulu aussi illustrer le fait que la différence entre les actes de discours et ceux de langage (Dragoș 1987: 56–62) se vérifie dans un texte littéraire par la syntagmatique de la hiérarchie: les actes de langage se subordonnent hiérarchiquement à ceux de discours⁴.

BIBLIOGRAPHIE

- Anscombe, Jean-Claude, 1980, *Voluez-vous dériver avec moi?*, dans „Communications” 32, p. 61–124.
- Dijk, T. A. van, 1985, *Levels and Dimensions of Discourse Analysis*, dans „Handbook of Discourse Analysis”, II, *Dimensions of Discourse*, Ed. by T. T. van Dijk, London, New York, p. 1–11.
- Dragoș, Elena, 1987, *Discursul literar și actele de discurs (Le discours littéraire et les actes de discours)*, dans „Cercetări de lingvistică”, XXXII, nr. 1, p. 56–62.
- Felman, Shoshana, 1983, *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca, New York.
- Ferrara, Alessandro, 1985, *Pragmatics*, dans „Handbook of Discourse Analysis”, II, *Dimensions of Discourse*, Ed. by T. A. van Dijk, London, New York, p. 137–157.
- Golden, Joanne M., 1985, *Interpreting a Tale. Three Perspectives Text Construction*, dans „Poetics,” vol. 14, nr. 5, p. 503–524.

⁴ L'analyse des concepts est à peu près égale au contenu propositionnel des actes, en étant, en fait, un corrélatif cognitif du discours, construit par le lecteur. Voir J. Golden (1985). Après l'analyse des actes de langage, en tant que niveau premier, qui se présenterait, dans notre histoire, ainsi:

Acte de discours narratif (acte global)

actes constatifs

acte représentatif
acte assertif
acte additif
acte d'approbation

actes performatifs

acte de protestation
acte d'objection
acte de conclusion

on passe à l'analyse du deuxième niveau, celui des concepts qui, eux aussi, sont disposés en opposition:

étranger (+)

train
maisons
aspect édilitaire
nourriture
vêtements
instruction
justice, etc.

Moldavie (–)

la corruption (douanier, haïdouk, surveillant)

- Mentsch, Dietrich, Schmidt, Siegfried, 1985, *On the Role of Convention in Understanding Literary Texts*, dans „Poetics”, vol. 14, nr. 5, p. 551–574.
- Nef, Frédéric, 1980, *Note pour une pragmatique textuelle*, dans „Communications”, 32, p. 183–189.
- Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, London.
- Randall, Marilyn, 1985, *Context and Convention*, in „Poetics”, vol. 14, nr. 5, p. 415–433.
- Vlad, Ion, 1981, „Cărțile” lui Sadoveanu („Les livres” de Sadoveanu), Cluj-Napoca.
- Vultur, Smaranda, 1980, *De la analiza structurală a textului la o teorie a discursului (De l'analyse structurale du texte à une théorie du discours)*, dans „Viața românească”, XXXIII, nr. 5, p. 169–172.

DESPRE CONTRIBUȚIA FONETICII LA ÎNSUȘIREA LIMBILOR STRĂINE

A. BĂN și I. T. STAN*

ABSTRACT. — *Contribution of Phonetics to Foreign Language Acquisition.* The authors bring forth arguments to defend the theory that the teaching of „aspect” in a foreign language must have priority. The comparison of languages must be based on elements belonging to two natural languages and not on isolated facts of language; a hierarchy of differences between two languages must be established and the difficulties must be categorized specifically.

Constatarea, unanim recunoscută, că limba este în primul rînd un mijloc de comunicare orală¹ a condus, în mod firesc, la afirmarea priorității caracterului ei oral în procesul de învățămînt.

Ideea priorității limbii orale a apărut aproximativ cu un veac în urmă, cînd interesul manifestat de lingviști pentru limbile vii releva importanța studierii laturii ei sonore, dînd astfel un impuls hotărîtor dezvoltării noii ramuri lingvistice—fonetica. În lucrările lingviștilor (foneticienilor) de la sfîrșitul secolului trecut ca O. Jespersen, H. Sweet, P. Passy, E. Sievers, W. Viător, J. P. Rousselot etc. s-a formulat teza conform căreia limba este în primul rînd *vorbire și nu scriere*: „limba este formată nu din litere, ci din sunete, nu din cuvînte separate, ci din fraze”².

Reforma metodelor de predare a limbilor străine, de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, determinată de noua optică, privind scopul predării, și-a găsit fundamentarea lingvistică, înainte de toate, în acumulările acestei noi discipline. Pornind de la ideea caracterului oral al limbii (idee formulată de lingviștii menționați și de alții) s-a ajuns la concluzia psiho-pedagogică, conform căreia însușirea unei limbi vii poate fi garantată numai pe baza senzațiilor lingvistice *active*, prin automatizare, în primul rînd, a elementelor limbii vorbite³. Încep să apară primele manuale în care se concretizează principiile noii metode, numite — după cum se știe — naturală, orală, directă (ultima denumire fiind acceptată pe larg în literatura metodică)⁴.

În jurul metodei directe au avut loc o serie de discuții, aceasta fiind condamnată, la un moment dat, atît de către pedagogi, cît și de către lingviști. De menționat, însă, că majoritatea obiecțiilor ce i s-au adus

* *Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 3400 Cluj-Napoca, România*

¹ A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 11; *Tratat de lingvistică generală*, Editura Academiei RSR, 1971, p. 31—32.

² W. Viător, *Die Methodik des neu-sprachlichen Unterrichts*, Leipzig, 1902, p. 30.

³ Cf. E. Novicicov, *Predarea limbilor străine. Probleme lingvistice și psiho-pedagogice*, vol. I, București, 1968, p. 19.

⁴ Vezi și Arnold Linker, *L'enseignement des langues vivantes*, in „Pedagogie”, Paris, 1967, 5, p. 431—448.

s-au referit mai puțin la bazele ei lingvistice și mai mult la limitele ei extreme ca: totala subordonare unei predări spontane, neglijarea principiului accesibilității și a progresiei în predare, renunțarea la însușirea noțiunilor de gramatică, neglijarea ortografiei etc.

Bazele lingvistice ale metodei directe (aici ne referim numai la teza priorității limbii orale) pe plan științific nu au fost negate ci, dimpotrivă, s-au îmbogățit și perfecționat în cercetările lingviștilor din prima jumătate a secolului nostru (Ferdinand de Saussure, reprezentanții diferitelor curente structuraliste). Iar psiho-pedagogii, înlăturând sincretismul metodicii de predare, (la care s-a ajuns începând de prin anul 1910), în ultimele trei, dar mai ales în ultimul deceniu, au revenit la principiul priorității limbii orale în predare, fundamentându-l lingvistic, psihologic și experimentându-l în practică. Dintre acești specialiști amintim pe H. Palmer, R. West, M. Lăzărescu, M. Perieteanu, mai târziu, R. Lado, P. Rivenc, P. Guberina, A. Nicolescu, E. Novicov, M. Saraș). Menționăm că principiul metodic amintit este adoptat și în țara noastră, mai ales în metodicile apărute după 1960, găsindu-și concretizarea în modul de alcătuire a manualelor școlare.

Datorită contribuției aduse de lingvistică, psihologie și de didactica modernă, metodică actuală specifică, în mod clar, că obiectul de studiu este limba, cu cele două aspecte ale ei, distinctă din punctul de vedere al modului de realizare (sonor și grafic), iar scopul studiului constă în însușirea celor două aspecte: receptiv și reproductiv. Direcția, pentru atingerea scopului menționat, trebuie să fie însă de la forma orală la cea scrisă și nu invers: „niciodată de la carte la rostire, ci invers, urechea trebuie să biruie ochiul”⁵.

Adoptarea principiului priorității limbii orale, din punct de vedere metodic, cum se știe, se concretizează, în primul rând, într-o etapă *audio-linguală introductivă*. Trebuie menționat că în metodicile actuale, principiul priorității limbii orale este valabil nu numai în etapa audio-linguală, ci și în perioada contactului cu limba scrisă. În această perioadă audio-linguală se va pretinde, din punct de vedere psiho-pedagogic, ca elevii să înțeleagă după auz, să recunoască sunetele și îmbinările de sunete încadrate în structuri și să le reproducă corect⁶. Cu alte cuvinte, ei trebuie să ajungă la un asemenea nivel de cunoaștere a limbii vorbite, încât contactul cu forma grafică a limbii să nu genereze dificultăți. Din punct de vedere lingvistic, este vorba de însușirea minimumului fonetic în cadrul unui minim gramatical și lexical al limbii auziate. De exemplu, primele lecții orale în clasa a V-a (limba rusă) se predau pe baza unui vocabular de 86 de cuvinte, dezvoltându-se deprinderile de audiere și vorbire pe teme apropiate de viață și de preocupările elevilor⁷.

Învățământul modern al limbilor străine cere profesorilor o atenție deosebită în dozarea minimumului fonetic, în așa fel încât el să corespundă

⁵ M. Lăzărescu, M. Perieteanu, *Indrumări metodice*, București, 1938, apud M. Saraș, *Mijloace tehnice audio-vizuale în predarea limbilor străine*, București, 1967, p. 7.

⁶ M. Saraș, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Vezi și Ana Felea, Onufrie Vințeler, *Considerații asupra manualelor școlare de limba rusă*, în „Limbile Moderne în Școală”, 1983, II, p. 30.

legităților psiho-fiziologice ale educației funcțiilor auditive și, mai ales, ale percepției auditive diferențiate. Spunem că am format deprinderi auditive atunci când urechea este capabilă să înregistreze trăsăturile elementelor sonore proprii idiomaticei limbii studiate, creierul să le structureze, iar aparatul fonator să le reproducă. Datorită faptului că de la o anumită vîrstă (8—9 ani) urechea este deja formată și, în consecință, ea acționează ca un filtru, care nu lasă să treacă (nu percepe) decît sunetele cu frecvențe apropiate de cele din limba maternă, educația auditivă trebuie să urmeze calea îndepărtării treptate de sistemul de deprinderi lingvistice din limba maternă⁸. Iată de ce minimul fonetic include în sine principiul accesibilității și o progresie adecvată, care poate fi garantată numai pe baza gra-dației juste a dificultăților.

În stabilirea și elaborarea minimului fonetic al unei limbi pentru alte naționalități, conform principiilor psiho-pedagogice menționate mai sus, fonetica și fonologia modernă, fonetica sintactică, fonostatistica, lingvistica contrastivă au deschis perspective noi.

Se adeverește însă și faptul că din colaborarea lingviștilor cu profesorii de limbi străine are de cîștigat nu numai metodică predării limbilor străine, ci și cunoașterea ei științifică, deoarece predarea unei limbi pentru alte naționalități necesită stabilirea unor reguli explicite, de care nu e nevoie atunci cînd limba respectivă este predată ca limbă maternă⁹. Creșterea interesului pentru cercetarea, în limba rusă, a reducerii vocalelor, a diferitelor tipuri de intonație, de pildă, se datorește tocmai necesității stabilirii unor reguli explicite pentru predarea limbii ruse studenților din România.

Înainte de a trece la unele precizări cu privire la aportul acestor ramuri lingvistice la elaborarea unui minim fonetic, în scop didactic, menționăm că ne asociem opiniei acelor specialiști care, din punctul de vedere al învățămîntului limbilor străine, consideră fonetica sintactică (prosodia) *parte integrantă* a fonetismului limbii (cu toate că *funcțional* ca nu aparține foneticii)¹⁰. Necesitatea sincronizării elementelor segmentale (sunete) și a celor suprasegmentale (prosodice), în cadrul minimului fonetic, este cercetată în mod experimental și confirmată de practica predării. Această poziție formulată în multe lucrări (P. Guberina, P. Rivenc, R. Lado, P. Delattre, J. Guenot, A. Reformat'skiij etc.) și răspîndită în lumea pedagogilor se rezumă la următoarele: rostirea sunetelor ca realizare a fonemelor integrate în structuri, intonația și ritmul permit celui care învață limba străină să dobîndească deprinderi de pronunțare corectă a *întregii* unități acustice a frazei. Este bine cunoscut și faptul că intonația și ritmul frazei joacă un rol la fel de important în transferul semantic al enunțurilor, ca și elementele segmentale. De altfel, prosodia limbii este organizată în mod particular, idiomatice, în diferite limbi la fel ca și compartimentele limbii. În ultimul timp se susține, din ce în ce mai mult, că în intonație

⁸ E. Novicicov, *op. cit.*, p. 190—191.

⁹ *Idegen nyelv—anyanyelv. A nyelvészet a és nyelvoktatás kölcsönhatása* (Limba străină — limba maternă. Interdependența lingvistică și predarea limbilor), Budapesta, 1970, p. 8.

¹⁰ E. A. Bryzgunova, *Praktičeskaja fonetika i intonacija russkogo jazyku*, Moscova, 1963, p. 106, *idem*, *Zvuki i intonacija russkoj reči*, Moskva, 1977

și ritm se manifestă cel mai clar diferența dintre vorbirea în limba maternă și cea în limba străină.

Pornind de la considerentele amintite, minimul fonetic, ce urmează a fi însușit în perioada audio-linguală, constă nu numai în realizarea repertoriului fonematic în poziții forte și slabe, deoarece în aria acestuia intră și caracterul *accentului*, realizarea celor mai frecvente *tipuri de intonație* (mai ales a celor care apar frecvent în texte dialogate, în descrieri și narrațiuni pe teme uzuale) prin sistemul tonurilor, al cantității, al pauzei etc.

A. Reformatskij, deși menționează rolul prosodiei limbii în însușirea rostirii corecte, în minimul fonetic rusesc alcătuit de el pentru străini prosodia nu figurează¹¹.

Cercetările experimentale efectuate, cu precădere în nitimele decenii, în domeniul prosodiei limbii ruse ne oferă posibilitatea delimitării ariei elementelor prosodice necesare pentru minimul fonetic¹². În acest caz trebuie să avem în vedere caracterul materialului lingvistic, lexical și gramatical, cu care se lucrează în etapa introductivă, adică texte dialogate, narrațiuni și descrieri pe teme uzuale. În cadrul acestora, cele mai frecvente sînt: trei tipuri de intonație interogativă, trei feluri de construcții intonaționale ale propozițiilor enunțiative și două feluri de relevare a accentului logic. Bineînțeles, trebuie stabilite cele mai *tipice* cazuri ale interdependenței dintre ritmica sintagmenlor, mișcarea tonului, gradul de intensitate și de lungime a silabelor purtătoare de elemente prosodice.

Este bine știut că un minim fonetic stabilit la modul general pentru străini este puțin operant pe plan didactic. El trebuie să corespundă legăturilor psiho-fiziologice ale însușirii unui sistem străin. Cu alte cuvinte, trebuie să aibă o gradajie adecvată a dificultăților, gradajie stabilită prin prisma limbii materne a elevilor. Așa de exemplu, ceea ce reprezintă dificultate, de prim ordin, pentru vorbitorul unei limbi din minimul fonetic rusesc, poate să nu constituie o dificultate pentru vorbitorul unei alte limbi; de pildă, diferențierea s—ș, z—ž, în rusă, pentru români și maghiari este firească (în cazul acestora apar dificultăți de altă natură), dar un coreean le percepe în mod nediferențiat.

În gradarea dificultăților de rostire, determinate de influența *idiomaticii* sistemului limbii materne, psiho-pedagogii utilizează datele fonologiei și fonostatisticii contrastive tipologice. Mai exact, această gradare este și trebuie să fie opera lingviștilor, specializați ai domeniului, în strînsă colaborare cu psiho-pedagogii specializați în limba străină respectivă. Fără a

¹¹ A. A. R e f o r m a t s k i j, *Fonetičeskij minimum pri ovladenii russkim proiznošeniem, nerusskimi*, în „Russkij jazyk v nacional'noj škole”, 1961, nr. 6.

¹² A. A. R e f o r m a t s k i j, *O nekotorych trudnostjach obučenija proiznošeniu*, în „Russkij jazyk dlja studentov inostrancev”, Moscova, 1962; Idem, *O sopostavitel'nom metode*, în „Russkij jazyk v nacional'noj škole”, 1962, nr. 5; A. V. Isačenko, *O sopostavitel'noj metode*, în „Russkij jazyk v nacional'noj škole”, 1962, 5; Isačenko, A. V., *Sopostavitel'noe izučenie jazykov kak osobaja lingvističeskaja disciplina*, în „Voprosy prepodavanija russkogo jazyka v stranach narodnoj demokratii”, Moscova, 1961; Adamec, P., *O primenenii sopostavitel'nogo metoda v čechoslovatskoj rusistike*, în „Voprosy prepodavanija...”; Peter, M., Firsanova, G., *Lingvističeskie osnovy obučenija russkomu proiznošeniju*, în „Russkij jazyk v nacional'noj škole”, 1960, 3; Passov, E. I., *Osnovy metodiki obučenija inostrannym jazykam*, Moscova, 1977; Komkov, O. F., *Metodika prepodavanija inostrannyh jazykov*, Mînsk, 1979.

intra în amănunte referitoare la geneza și controversele lingvisticii contrastive—tipologice, relevăm doar câteva aspecte de principiu, unanim acceptate în lingvistica tipologică actuală:

1. Datorită faptului că fiecare limbă are un caracter de sine stătător, idiomatice, confruntarea limbilor trebuie să se bazeze pe relațiile faptelor din cadrul seriilor și categoriilor *sistemului* și nu pe fapte izolate;

2. Confruntarea sistemelor de limbă urmărește reliefația diferențierilor *de sistem* existente între limbile confruntate și nu a identităților aparente.

3. În scop didactic, confruntarea poate fi numai de ordin binar¹⁰. Conform acestor principii, în gradarea diferențelor și a dificultăților din minimul fonetic rusesc pentru români apare nu *ierarhia* sunetelor (l, l', șc, x, x', d', n', t' etc.), cum se mai întâmplă în unele tratate de metodică, ci grupele, categoriile și seriile în cadrul cărora numărul segmentelor diferențiate fonologic și legitățile lor de distribuție diferă de sistemul limbii române. Adică *d', n', t'*, ca elemente distincte din punctul de vedere al *palatalizării* în seria celor 12 perechi *d—d', n—n', t—t', t—t'* etc. *x*, ca un element distinct din punctul de vedere al *modului de articulație* în grupa sau categoria velarelor surde, este perechea fricativă a lui *k*. Stabilirea diferențelor și a asemănarilor acustice și fiziologice dintre seriile și categoriile paralele ale limbilor confruntate este a doua etapă a cercetării în care, în primul rând, tehnicile moderne audio-vizuale și fonetica instrumentală pot aduce o contribuție substanțială. De altfel, stabilirea asemănarilor în această privință este aproape imposibilă, întrucât noile cercetări au confirmat ideea că puține sunete sînt articulate în același fel în două limbi deosebite.

Modul de gradare a dificultăților, propus mai sus, corespunde și principiilor psiho-pedagogice, deoarece structurarea particularităților fonice ale limbii studiate poate fi realizată printr-un stimulent tot de ordin structural¹¹.

În continuare vrem să accentuăm că, indiferent de felul cum este conceptul locul metodei predării limbilor străine în aria științelor, ca lingvistică aplicată, ca știință pedagogică de sine stătătoare sau ca psihologie aplicată — lingvistica, cu compartimentele ei, are o pondere determinantă. O programare adecvată scopului și particularităților predării limbii străine respective poate fi realizată printr-o strînsă și pricepută colaborare a lingvistului și pedagogului.

Date de mare valoare (în cadrul elaborării metodologiei predării limbilor străine) poate oferi fonetica pentru studierea și cunoașterea modului de organizare a cuvintelor (pe axa sintagmatică) și a silabelor din cadrul acestor cuvinte.

Făcînd, de exemplu, o paralelă între limbile rusă și română, vom constata că cele două limbi nu diferă prea mult în ce privește modul de alcătuire a silabelor — ca succesiune de vocale și consoane. Pentru limba

¹⁰ Goubertina, P., *La méthode audio-visuelle structurale-globale*, în „Revue des langues vivantes”, Bruxelles, 1963, 6; *Voпросы фонетики и обучениe произношенію*, Moscova, 1975.

rusă¹⁴ constatăm următoarea structură a silabelor: V, CV, VC, CCV, CCCV, VCC, VCCC, CVC, CVCC, CVCCC, CVCCCC, CCVC, CCVCC, CCCVC, CCCVCC, CCCCVC, CCCCVC (a, ta, on, dva, mglă, iks, iskr, tam, park, tekst, čuvste, znak, sport, vzos, strast', vskryt', vsplesk. În limba română structura silabei arată astfel: V, VV, VC, ČV, CVC, CCV, VCC, CCVC, CVCC, CCVCC, CCCV, VCCC, CCCVC, CVCCC, CCCVCC, CCVCCC (o, ea, am, sa, tot, sta, alb, plec, lent, franc, spre, istm, sprin-ten, tekst, striml, prompt).

Deosebiri foarte importante se constată în organizarea vocalelor celor două limbi. Limba română se remarcă printr-o destul de mare frecvență a diftongilor și triftongilor (îmbinări silabice de vocale și semivocale), fenomene fonetice necaracteristice pentru silabele limbii ruse.

Îmbinările consonantice de patru consoane sînt caracteristice numai limbii ruse. Îmbinările consonantice în care a doua consoană este r sau l la finala absolută a cuvintelor de tipul *teatr* și *rubl'* din rusă sînt specifice numai acestei limbi și generează mari dificultăți vorbitorilor de limba română care învață limba rusă, deoarece ele nu sînt ocurente în limba română: *teatru, acru, umblu, liilu*.

Anu redat mai sus citeva aspecte doar din vastitatea problematicii supuse discuției, suficiente însă pentru a atrage atenția asupra necesității aflării unor căi mai lesnicioase pentru însușirea limbilor străine, asupra contribuției pe care o poate aduce fonetica la realizarea scopului propus.

¹⁴ vezi și St a n, I. T., *Contrastarea fonetico-fonologică pe plan sincronic*, în „Studia”, 1977, 2, 1978, 1, 1978, 2 din seria „Philologia”; Ban, A., *Nekotorye sopostavitelnye aspekty paradigmatici i sintagmatici fonem: sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, în „Studii de limbă, literatură și metodică”, Cluj-Napoca, 1983, Oiță, Ion, *Tradițional și modern în teoria și practica predării limbilor străine*, în „Limbile Moderne în Școală”, 1984, 1; Dmitrenko, S. N., *Fonemy russkogo jazyka. Ich sočetaemost' i funkcionai' naja nagruška* Moscova, 1985.

CONSTRUCTIONS À ACTANT [+humain, -- spécifié] DANS LES LANGUES ROMANES

IOAN BACIU*

ABSTRACT. — **Constructions with [+human, -- specified] actant in Romance Languages.** Excepting the indefinite pronouns, that are not exclusively used to express the agent (patient) of the verbal action, the Romance Languages have some syntactic constructions where this one is deleted, what seems to us to be his greatest indeterminacy: 1) active sentences with the subject [+ person] and with the verb in II person sing. (Rumanian and popular French); III person sing. (Portuguese and, rarely, Italian and Rumanian) or plur. (Italian, Portuguese, Provençal, Rumanian, Spanish); 2) passive voice with Adverbial of Agency deleted; 3) passive reflexive voice (extremely used by all the Romance Languages except, relatively, French and Romanian which use concurrently the pronoun *on* and respectively the II person sing.). In using the passive reflexive voice, Italian and Spanish seem to be the more advanced (the reflexive pronoun evolves to the status of French *on*).

1. Distinctions préliminaires et délimitation de l'objet d'étude.

Si l'on désigne les participants à l'acte prédicatif, à quelque titre que ce soit : instigateur, agent, patient, bénéficiaire, etc., par le terme d'actants, ceux-ci peuvent se classifier de diverses façons. Nous retiendrons comme pertinentes pour ce qui suit les suivantes :

- a) [\pm humain], dont seul [+ humain] nous préoccupe ici ;
- b) [\pm défini], dont seul [-défini] sera retenu ici. La présence ou l'absence de ce trait veut dire dans ce contexte possibilité ou, respectivement, impossibilité d'identifier le référent ;
- c) [\pm spécifié], dont seul [- spécifié] retiendra notre attention, avec l'acception d'un actant qui n'est pas présent physiquement dans la phrase ni ne peut être restitué grâce au contexte : [- spécifié] ne veut pas dire elliptique. Ainsi, esp., it. et port. *canto* et roum. *cînt* ont un actant sujet [+humain, + défini, + spécifié] : *io, yo* ou *eu* elliptiques mais déductibles de la forme verbale dont la désinence est un sujet interne, alors que l'it. „*Queste cose si dicono*” est une phrase complète, non elliptique et pourtant, malgré le sujet grammatical *queste cose*, l'action de dire est faite par un humain indéfini et non spécifié.

d) un actant [- spécifié] ainsi défini ne peut avoir de fonction syntactique dans la phrase dont le sens l'implique, mais pour qu'il existe il doit y avoir une phrase où il soit [+ spécifié] et qui soit dans un rapport paraphrastique et, éventuellement, transformationnel avec la première : (a) „*Queste cose si dicono*” est à mettre en rapport avec (b) „*Qualcuno dice queste cose*”.

e) dans les couples (a) — (b) comme ci-dessus, (b) sert d'interprétant et de révélateur de l'actant [+ humain, -- défini] et, bien sûr,

* Université de Cluj, Faculté de Philologie, 3400 Cluj, Roumanie

[− spécifié] de (a). Dans (b), cet actant [+ humain] est spécifié sous la forme d'un pronom indéfini en général. Le pronom indéfini de (b) peut avoir diverses fonctions syntaxiques, mais le plus souvent les phrases (a) correspondent à des phrases (b) où le pronom indéfini [+ humain] est sujet. Il sera pourtant difficile de dire à propos de (a) ci-dessus que c'est une phrase à sujet humain indéfini, car la phrase a un sujet, *questa cose*. Parler d'agent [+ humain, − spécifié] ne va pas non plus toujours, car ce peut être aussi un patient, etc. Aussi allons-nous parler dans ce qui suit simplement d'actant [+ humain, − spécifié]. Comme on le voit et comme l'indique la définition de [− spécifié] sous c) ci-dessus, [− spécifié] implique [− défini] qui, de la sorte, devient redondant.

f) la structure (b) peut contenir plusieurs actants [+ humain, − défini, + spécifié], mais dans (a) seul celui qui dans (b) était sujet deviendra [− spécifié]: (b) „Qualcuno₁, vede qualcuno₂” — (a) „Si vede qualcuno₂”, cette dernière phrase pouvant être ambiguë: la forme pronominale peut être interprétée comme réfléchie, ce qui correspond à la corréférence des deux *qualcuno* de (b).

g) la cooccurrence de deux actants [+ humain, − défini, + spécifié] accompagnée de corréférence, surtout dans deux propositions différentes de la même phrase de type (b), a conduit en français et en roumain à la création de tout un paradigme de moyens d'expression de celui qui n'est pas le sujet. Ainsi, à (b) „Quand quelqu'un₁ entre, tous regardent quelqu'un₁”, correspond en fr. : „Quand ON entre, tous VOUS regardent”, en roum. : „Cind ÎNTRI, toti TŢ, privesc (ou y reviendra ci-après note 34).

h) on a pu constater que l'actant [+ humain, − défini] qui devient [− spécifié] est le sujet des structures (b). Seul le français a créé un sujet spécifié, le pronom ON¹.

2. Les principales constructions à actant [+ humain, − spécifié] qu'utilisent les langues romanes sont :

a) L'emploi d'un verbe actif à un mode fini sans sujet exprimé (mais, encore une fois, il ne s'agit pas d'ellipse récupérable grâce à un contexte: l'introduction d'un pronom personnel induit par la personne du verbe ne résout rien, car ce pronom ne peut renvoyer à personne de précis) à l'une des personnes suivantes :

— la III-e pers. plur. se rencontre en italien : „Questa è la stagione migliore in Olanda, ho sentito dire. DICONO che ci siano pianure tutte fiorite di tulipani.” (D. Buzzati); en portugais : „Moço, à porta BATEM, vê / d'essa janella quem é.” (Prestes²); en espagnol³ : „DÍCEN que no

¹ En réalité, toutes les langues romanes ont essayé, à divers moments de leurs histoires, de créer un sujet [+ humain, − défini, + spécifié] à partir du lat. HOMO ou d'un de ses synonymes: l'anc. it. utilisait UOMO; l'anc. esp., HOMBRE; l'anc. port., OME (HOMEM) et PESSOA; le port. mod., A GENTE; le roum. anc. et mod., OMUL, mais ces tentatives ont échoué ou se sont cantonnées dans des registres marginaux de la langue (A GENTE, OMUL, ce dernier étant d'ailleurs peu fréquent).

² Apud A. E. da Silva Dias, *Syntaxe historique portuguesa*, Lisboa, [1970], § 5, où il est dit que : „E ampliação d'uma praxe que, mais restricta, existia em latin.”

³ „L'espagnol emploie généralement la III-e personne du pluriel.” (W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, Paris, 1890–1906, III, § 94). Cette appréciation nous semble être un peu trop catégorique.

era patriota." (B. P. Galdós); en occitan : „PARLAVAN de la patrio"⁴ et en roumain : „DZIC că atunce să cerca acel hanu să s-încchine la împărăția [...]” (I. Neculce).

— la III-e pers. sing. se recoutre, plus rarement que le pluriel, en portugais : „DIZ que as Parcas senhoras são das vidas.” (Caminha⁵); en italien C. Giambelli⁶ atteste DICE pour DICONO dans la langue populaire de Florence; en roumain : „A fost odată un voinic ce-i ZICEA Tei-Legănat.” (Sbiera).

Les verbes les plus fréquents dans ces deux emplois sont des verbes qui sélectionnent un sujet [+ humain] et surtout ceux qui signifient „dire” : cela est tellement vrai du roumain que ZICE suivi par la conjonction CĂ ont fini par donner un adverbe, CICĂ⁶.

— la I-ère pers. plur., signalée pour le roumain⁷, est employée ailleurs aussi pour inclure le sujet parlant, JE, dans un ensemble plus ou moins vague, mais de par l'inclusion de JE cette construction est moins indéfinie que les autres.

— la II-e pers. sing. est amplement attestée en roumain (on y reviendra ci-après) et, à la place de ON, en français (d'imitation) populaire : „Une mode s'est répandue aux portes de Lyon. Elle comamnde de se livrer à des «rodéos». TU PRENDS une voiture, [...] TU DÉBOULES dans la cité. TU FAIS des huites, des dérapages, du tête-à-queue, jusqu'à déjanter.” (*Le Point*). Comme on le voit, le français doit exprimer le sujet, un TU qui n'est plus déictique. De la même façon, cette fois-ci en français littéraire, peut être employée la II-e pers. plur. : „VOUS le CROYEZ votre dupe : s'il feint de l'être, qui est plus dupe de lui ou de VOUS?” (La Bruyère); „On imagine de vieilles gens, des grands-parents, pleins d'indulgence, qui sont persuadés à l'avance que tout ce que VOUS FAITES est bien fait.” (A. -Fournier; VOUS y alterne avec ON). Si cet emploi ne semble pas être très fréquent, en échange VOUS objet (in)direct coréférentiel du sujet ON est tout à fait courant (voir ci-après note 34)⁸.

b) L'infinitif injonctif peut être le prédicat d'une phrase exprimant une défense, un ordre adressés à une personne indéfinie en français : „PEINDRE d'abord une cage [...]” (J. Prévert); en roumain : „A SE AGITA înainte de folosire.” En espagnol, en portugais et, quand il est négatif, en italien, l'infinitif de ces phrases est ambivalent : il peut aussi avoir la valeur d'un impératif habituel, à destinataire défini. Voir cette phrase portugaise : „Companheiros, DESPEDIR esta noite da montanha e das tristezas, [...]”⁹.

⁴ Apud E. Portal, *Grammatica provenzale*, Milano, 1914, p. 76.

⁵ Apud A. E. da Silva Dias, *Op. cit.*, § 6.

⁶ Selon A. Lombard, cette construction remonterait au latin et ne serait pas inconnue en espagnol (apud B. Cazacu, *Sur l'expression du sujet indéterminé en roumain par la deuxième personne du singulier*, dans „Bulletin linguistique”, XIII, 1943, p. 141, note 2).

⁷ *Grammatica limbii române*, Édition de l'Académie Roumaine, Bucarest, 1963, § 523.

⁸ Cet emploi de la II-e pers. plur. se retrouverait en occitan (W. Meyer-Lübke, *op. cit.*, § 92).

⁹ Apud J. et L. d'Almeida Nogueira, *Grammaire portugaise*, Heidelberg, 1929, § 130.

c) À un actant [+ humain, + spécifié] sujet de phrase active peut correspondre dans une phrase passive sans complément d'agent le même actant [- spécifié]. C'est un procédé que toutes les langues romanes connaissent mais pratiquent assez modérément, le passif n'étant nulle part très fréquent : fr. „Des fleurs ONT ÉTÉ ACHETÉES” — esp. „Unos flores FUERON COMPRADOS” — it. „Dei fiori SONO STATI COMPRATI” — port. „Uns flores FORAM COMPRADOS” — roum. „AU FOST CUMPĂRATE florii”. De plus, cette modalité est d'habitude limitée aux verbes transitifs¹⁰.

d) Toutes les langues romanes utilisent avec une grande fréquence, à l'exception du français (peut-être parce qu'on y dispose de ON dont les autres langues romanes n'ont pas d'équivalent), une forme pronominale à sens passif et à actant [+ humain, - spécifié], comme l'it. : „[...] SI VEDEVA in fondo Monte Mario [...]” (L. Pirandello). Le pronominal passif concerne des verbes transitifs, mais il a subi une extension aux verbes intransitifs ou transitifs en emploi absolu et alors on l'appelle pronominal impersonnel. Dans les deux cas, l'actant sujet [+ humain, + spécifié] de la phrase active correspondante devient dans la construction pronominale [- spécifié] : „X vende i fiori — i fiori SI VENDONO” ; „X non entra qui — qui non SI ENTRA”, etc.

La liste n'est pas exhaustive ; il y a d'autres constructions à rendement variable, selon les langues :

— la nominalisation de la phrase avec effacement du sujet. Ainsi, dans un livre en édition bilingue, à l'original en portugais contenant des nominalisations : „Mas ha um estrepito em baixo... UM ARRASTAR DE CADEIRAS, UM BATER DE PORTAS, que sei?”, la traduction française oppose des phrases à ON : „Mais il y a du bruit en bas : ON remue les chaises, ON ferme des portes, que sais-je?”¹¹.

— la nominalisation infinitive (dans des conditions que nous ne pouvons pas examiner ici) : „PARTIR, c'est MOURIR un peu” (= Qu'ON parte, c'est qu'ON meure un peu).

— le roumain emploie à cet effet et dans des constructions très contraintes le participe passé : „Nu trebuie UITAT” (= Il ne faut pas OUBLIER, qu'ON oublie) ; „Se lasă ÎNŞELAT” (= Il se laisse TROMPER, il laisse qu'ON le trompe), etc.

— les suffixes modalisateurs romans continuant lat. -ABILIS, -IBILIS ajoutés à des radicaux d'origine verbale signifient partout „qu'ON peut...”, etc. etc.

¹⁰ Pourtant, l'italien a toujours (eu) la possibilité de passiver des verbes intransitifs : „Cosi PUGNATO FU sin che l'albore rosseggiando nel ciel già n'apparia.” (T. Tasso, cité par Nuzio La Fauci, *Passivo e intransitivi*, dans *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Roma, 1985, p. 328). Dans le style administratif français on rencontre un passif intransitif accompagné obligatoirement d'une transformation impersonnelle : „Il en SERA PARLÉ” (M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Paris-Gembloux, 1986, § 742).

¹¹ M.-E. Celso, *Vicentinho*, Paris, Payot, 1931, pp. 218—219.

3. Du bref aperçu des moyens mis en oeuvre par les langues romanes pour construire des phrases à actant [+ humain, — spécifié], quelques constatations se dégagent :

a) seul le français s'est forgé un mot-outil¹², les autres langues exploitent d'une façon particulière des structures préexistantes ;

b) il en résulte que, dans ces autres langues, l'interprétation d'une phrase comme ayant un actant [+ humain, — spécifié] est, souvent, dépendante du contexte ;

c) l'emploi des II-e ou III-e personnes sans sujet exprimé, s'il existe un peu partout, n'est nulle part d'un rendement considérable, excepté la II-e pers. sing. du roumain¹³. Ici aussi le français se singularise, puisque le personnel sujet est [+ spécifié] devant le verbe mais a la valeur d'un indéfini (il n'y est ni substitut, ni déictique) ;

d) le pronominal, passif et impersonnel, est particulièrement fréquent partout, à l'exception — assez relative d'ailleurs — du français.

Dans ce qui suit, nous reviendrons sur certains aspects de la construction pronominale dans diverses langues romanes et sur la II-e pers. sing. du roumain.

4. Les phrases pronominales à actant [+ personne, — spécifié] se construisent partout à l'aide du réfléchi accusatif (esp., fr., port. et roum. SE; et. SI). C'est ce qui permet de penser que la construction s'est d'abord appliquée à des verbes transitifs (c'est le pronominal appelé passif parce que se trouvant dans un rapport paraphrastique avec la phrase passive correspondante et qui n'est et n'a pas toujours été attaché à un actant [+ personne, — spécifié] car dans certaines langues et à certaines époques il a un complément d'agent, tout comme le passif proprement dit, qui spécifie cet actant), où le réfléchi ne pouvait être qu'à l'accusatif, le pronominal des verbes intransitifs (appelé impersonnel parce que le verbe n'a pas de sujet repéré ou repérable, spécifié ou spécifiable) étant une extensions ultérieure.

a) le pronominal italien se caractérise par l'absence de toute limitation : tout verbe à tout temps sous la forme de la III-e pers. sing. précédé par SI¹⁴ s'y prête :

¹² En fait, il y a aussi l'occitan qui utilise ON précédé de l'article, L'ON (E. Portal, *op. cit.*, p. 76), mais „cet emploi de *on* n'est pas bien fréquent" (W. Meyer-Lübke, *op. cit.*, III, § 92). Naturellement, fr. et occit. ON et fr. évoqué ci-dessus sous le § 2 a) sont [+ humain, — défini], mais [+ spécifié].

¹³ L'occitan semble employer assez fréquemment la III-e pers. plur. : l'examen des constructions rendues en français par ON dans *Mirèio* (Paris-Avignon, 1903, avec traduction littérale en regard faite par Fr. Mistral lui-même) nous permet de constater qu'à un total de 47 occurrences de ON correspondent dans l'original 23 constructions à verbe pronominal, 22 verbes à la III-e pers. plur., 4 fois L'ON, 3 passifs, 3 fois la II-e pers. sing. et 2 fois la II-e pers. plur.

¹⁴ „Qualunque verbo può essere usato impersonalmente, e si adopera a tal fine la terza persona singolare di ogni tempo, preceduta dalla particella pronominale *si* che ha il significato del pronome indefinito *uno* : si racconta, si dice, si parla, si vive [...]" (S. Battaglia, V. Pernicone, *La Grammatica italiana*, Torino, [1971], p. 326). Les exemples indiquent que par „impersonalmente" les auteurs comprennent aussi bien le pronominal passif que l'impersonnel.

— des verbes actifs, transitifs, intransitifs ou copulatifs: „Non SI DIVENTA mai quello che SI VUOLE.” (I. Silone); „Ma non mi SI DICA che SI MARCIA alla perfezione soltanto al tempo della faufara.” (B. Fenoglio); „SI ERA verso il dieci di Novembre ed anche alla fine del soggiorno a Donnafugata” (Lampedusa), etc.

— des verbes (transitifs) passifs: „[...] SI FU COSTRETTI a ricorrere a una ipotesi [...]” (Lampedusa), etc.

— des verbes déjà pronominaux, ayant un réfléchi SI à valeur réfléchie ou réciproque: tout comme à „ON marche” correspond „SI marcia”, à „ON SE rappela” devrait correspondre*SI SI ricordò”, mais pour les besoins de l'euphonie le second SI (chronologiquement, car c'est le premier de la séquence) est remplacé par l'adverbe CI¹⁵: „Qualche minuto più tardi, quando i soldati avevano già rotto le righe, CI SI RICORDO che il Lazzari non sapeva la parola d'ordine, [...]” (D. Buzzati); „Non un morto com'è umano averne, un morto che CI SI RASSEGNA, che CI SI PENSA con fiducia.” (C. Pavese), etc.

Partout dans les langues romanes, le pronominal passif à sujet [+ personne] est évité parce que menacé d'ambiguïté: le sujet peut être pris pour l'agent d'un pronominal réfléchi. Pourtant en italien on trouve, ce qui serait impossible en roumain, par exemple, des phrases comme: „Pensai allora di suggerire che SI CHIAMASSE il brigadiere [...]” (C. Levi), peut-être parce que le syntagme *il brigadiere* n'y est pas senti tout à fait comme sujet. En effet, il nous semble que l'italien a tendance à redonner au sujet du pronominal passif sa fonction primitive d'objet direct du verbe transitif. Plusieurs faits semblent conforter cette hypothèse:

1° ce sujet préfère la place après le verbe propre à l'objet direct: „Ecco, SI SENTÈ un cavallo venir su [...]” (I. Calvino);

2° c'est le plus souvent un syntagme indéfini: „SI FECE un gran silenzio, e [...]” (L. Pirandello). 1° et 2° indiquent que ce sujet a tendance à se retrouver dans la partie rhématique de la phrase, ce qui n'est pas le cas typique du sujet;

3° en toscan, le verbe pronominal passif ne s'accorde pas avec son sujet, restant au singulier même quand le sujet est pluriel: „SI VEDE le stelle”¹⁶, tout comme „ON VOIT les étoiles”;

¹⁵ Voir S. Battaglia, V. Pernicone, *op. cit.*, *ibid.* Pour l'emploi de la particule locative CI comme pronom, voir aussi: M. Berretta, *Ci vs. gli: un microsistema in crisi?*, dans *Sintassi e morfologia...* (voir note 10), pp. 117—134.

¹⁶ G. Rholfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, [1968], II, § 519, où il est suggéré que cette particularité remonterait au latin (*videtur stellas*). Voir aussi, en italien ancien, la „preferenza che scrittori popolari danno alla forma singolare del verbo le volte che il soggetto plurale viene dopo.” (F. Bambillo Ageno citée par M. Martelli, *Soggetto plurale, verbo singolare*, dans „Lingua nostra”, fasc. 3, 1972, p. 77, qui commente: „L'origine del tipo è giustamente ricoudatta all'influenza esercitata da costrutti impersonali, [...]”). Pour la situation dans les dialectes italiens du centre-nord et pour les hypothèses génératives qui tentent d'expliquer ce désaccord, voir C. Bracco, I. Brandi, P. Cordin, *Sulla posizione oggetto in italiano e in alcuni dialetti dell'Italia centro-settentrionale*, dans *Sintassi e morfologia...* (déjà cité ci-dessus sous la note 10), pp. 200—201.

4° quand ce sujet est pronominalisé par un personnel, il l'est par une forme d'accusatif (LO, LA, LI, LES) propre à l'objet direct : „Marta ando in cucina, e *la SI SENTIVA* borbottare.” (R. Bachelli); „Si fa l'uva e *la SI VENDE* a Canelli; [...]” (C. Pavese); „[...]”, proprio come si fa coi bambini quando *li SI INTERROGA* sui loro desideri, [...]” (A. Moravia), etc.

La tendance à réanalyser le sujet comme un objet direct, si elle est réelle, devrait avoir pour contre-partie celle à interpréter SI comme un sujet. Pourtant G. Rholfs, après avoir reconnu que SI „ha il valore di pronome impersonale (= franc. *on*)”¹⁷, affirme que les personnels précédant SI dans des phrases comme celles sous 4° ci-dessus et qui ont la forme d'accusatifs objets directs „sono in realtà dei nominativi”¹⁷. Or, si nominatifs il y a et s'il faut réinterpréter les faits pour éliminer la fâcheuse séquence de deux accusatifs auprès du même verbe, il nous semble plus justifié de considérer SI comme un nominatif, tout comme le fr. ON, d'autant plus qu'il peut se construire avec des verbes qui ne peuvent avoir d'objet direct, ce qui n'est pas vrai des personnels LO, LA, etc. : „SI ERA allora ai primi giorni di dicembre.” (A. Moravia); „[...] dopo essere stati soddisfatti SI RIMANE con l'animo in pace, [...]” (D. Buzzati) Un phénomène toscan semble confirmer notre opinion : SI peut y fonctionner comme forme conjointe reprenant le personnel sujet NOI détaché par emphase : „NOI non SI vuole male a nessuno, [...]” (I. Calvino); cf. fr. : „*Nous, on* ne veut de mal à personne”; „[...]”, SI esce insieme NOI due.” (D. Palazzeschi); „Quelli di Roma preferiscono che NOI SI resti come bestie.” (C. Levi), etc. A cela on peut ajouter des cas où SI fonctionne comme un sujet pluriel pour l'attribut qui s'accorde : „SI puo essere *sicuri* che la sua fantasia si farà scupolo [...]” (L. Pirandello; cf. fr. : „ON s'est *battus*”).

Les contre-arguments, plus précisément les arguments contre SI sujet, sont essentiellement deux qui, en fait, n'en font qu'un. L'un est fourni par G. Rholfs, qui précise que SI (= fr. ON) „non viene separato del verbo”¹⁸, ce qui s'explique par sa valeur (initiale) d'accusatif et par l'ordre général de deux compléments clitiques qui est Datif + Accusatif : „Ma non MI SI dica che si marcia [...]” (B. Fenoglio), avec SI (= fr. ON), mais aussi : „Mino MI SI raccomandò per la ragazza.” (L. Pirandello), avec SI réfléchi. N'empêche qu'aucun autre sujet n'est à ce point inséparable du verbe. L'autre contre-argument, antérieur et explicite, appartient à A. Lombard et vaut pour les types it. SI LEGGE *i libri* et roum. SE DĂ *bani* (beaucoup moins fréquent qu'en italien); „[...]” si réellement SE était pris pour le sujet de la phrase, on aurait de la peine à expliquer par ex. la place de la négation, *nu*, toujours mise devant ce pronom (*nu se aude*).¹⁹

¹⁷ *Op. cit.*, II, § 475.

¹⁸ *Op. cit.*, II, § 475.

¹⁹ *La langue roumaine. Une présentation*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 278. Pour l'italien, il avait levé la même objection dans *Studier i modern språkvetenskap*, XII, Uppsala, 1934, p. 61.

Alors, dans : „Si fa l'uva e LA SI vende a Canelli, [...]” (C. Pavese), déjà cité, par exemple, faut-il trouver un sujet LA ayant la forme d'un objet direct — et représentant un ancien objet direct — et se comportant vis-à-vis de la négation comme SI ou un sujet SI conservant de son ancienne fonction d'objet direct une particularité tactique?

b) Le pronominal passif et impersonnel est courant en espagnol. Pourtant, à la différence de l'italien, il ne peut s'appliquer à un verbe déjà pronominal : n'ayant pas trouvé le moyen d'éviter la séquence SESE (voir l'it.* SI SI évité par CI SI), l'espagnol évitera *SE SE ATREVIÀ a contestar par le recours au pronom indéfini UNO : se atrevia UNO a contestar.

Comme dans les autres langues romanes, le sujet du pronominal passif garde, le plus souvent, la place après le verbe qu'il aurait eue en tant qu'objet direct de la phrase primitive : „SE OYE que ladran los perros y SE SIENTE en el aire el olor del humo, [...]” (J. Ruflo) ; „SE HA HECHO todo lo que SE HA PODIDO.” (B. P. Galdós ; naturellement, le sujet du dernier pronominal passif est antéposé, puisque c'est le relatif *que*).

La tendance à traiter le sujet du pronominal passif comme un objet direct, signalée déjà en italien, explique l'apparition devant ce syntagme, quand il désigne un [+ animé, + défini], de la préposition A caractéristique de l'objet direct : „SE AUXILIO a los heridos en el accidente.”²⁰

La même tendance explique le phénomène, propre à l'espagnol américain, qui consiste à bloquer le verbe pronominal au singulier même si le „sujet”, [— animé], est au pluriel : SE ALQUILA pisos pour SE ALQUILAN pisos.

Enfin, le sujet peut, comme en italien, être pronominalisé sous la forme d'un pronom objet direct²¹ : „Pero quando un hombre està causado, SE LE sustituye, SE LE puede sustituir.” (J. M. Mendiola).

De manière générale, le pronominal passif est dérivé d'une structure active du type : SUJET [+ humain, — défini, + spécifié] + VERBE transitif + OBJET DIRECT normalement [— humain], donc de III-e personne (syntagme nominal, pronom, infinitif ou complétive), ce dernier devenant sujet repris auprès du verbe par le pronom réfléchi SE (it. SI), qui le remplace comme objet direct. Or, des phrases italiennes, respectivement espagnoles, comme : „Ma che Claudiana? Io non mi ricordo.» — Già, non ti ricordi! Con te non si può parlare stassera, ecco com'è. Non sarà mica un mistero, no? TI SI vedeva insieme tutti i giorni.” (D. Buzzati ; TI y est un accusatif) ; „Mi batallon abandonó la cortina de Santa Engracia, y púsose en marcha hacia el Corso. Ignorábamos adone SE NOS conducía ; [...]” (B. P. Galdós), non seulement elles pré-

²⁰ Voir D. Dumitrescu--Sirbu, *Propoziția impersonală cu se în spaniolă și română*, dans „Studii și cercetări lingvistice”, XXXIV, 1983, no. 5, pp. 415—418, qui rapporte l'opinion de Molino Redondo, selon qui *se auxiliaron los heridos* est à éviter parce qu'équivoque — danger qui existe partout dans les langues romanes et que le roumain ou l'italien évitent par le recours au passif proprement dit — et *se auxiliaron a los heridos*, parce qu'agrammatical, le verbe s'y accordant avec l'objet direct. Nous empruntons à cette étude quelques exemples.

²¹ Il y a hésitation, parfois il prend la forme d'un objet indirect (LE, LES). Voir D. Dumitrescu-Sirbu, *op. cit.*

seulent un sujet pronominalisé comme objet, qui n'est plus de la III-e personne et qui est [+ humain] (ce dernier fait ne présentant aucun danger de confusion avec un pronominal réfléchi qui aurait la forme TU TI *vedevi*, *NOSOTROS NOS conducíamos*), mais le réfléchi ne s'accorde plus avec ce sujet en personne, il continue à être de III-e personne — comme le verbe d'ailleurs — et, de la sorte, n'a plus le statut de pronom réfléchi (même personne que le sujet et coréférentiel de celui-ci). Ce phénomène italien et espagnol nous semble être le plus avancé vers la création d'un mot-outil analogue au fr. ON. De cette façon, on a pu, à juste titre dans cette perspective, se demander si le pronominal passif n'est pas en voie de disparition en espagnol (et, ajoutons-nous, en italien).

c) Le pronominal passif et impersonnel est très usuel en portugais, où le premier peut, rarement, comme en ancien français, se construire avec un complément d'agent : „O colégio REGIA-SE *pela Escolástica* do tempo do P^o Antonio Álvares.” (A. Ribeiro). Dans ce cas, naturellement, le pronominal n'exprime pas d'actant [+ humain, — spécifié]. La seule restriction dont nous ayons trouvé mention concerne les cas possibles de confusion avec le pronominal réfléchi où il est recommandé de recourir au passif²². Les sources que nous avons pu consulter ne disent rien sur l'(im)possibilité d'appliquer cette construction à des verbes déjà pronominaux (type it. *CÌ SI vede*) ou passifs (type it. *SI era costretti*)²³.

La tendance à traiter le sujet du pronominal passif comme un objet direct existe, puisque combattue : „É incorrecção dar a um verbo empregado d'este modo um compl. directo, v. g. : *Quanto mais se lê a este illustre classico* (F^o. J. Freire) (em vez de *Quanto mais se lê este illustre classico*).”²⁴ : comme en espagnol, la préposition A de l'objet direct s'insinue devant ce sujet. Cela explique aussi le désaccord entre le verbe (III-e pers. sing.) et son sujet traité comme objet : „SE SOA os grandes feitos” (Camoëns)²⁵.

d) L'existence de ON, outil d'usage commode et dont l'interprétation ne dépend pas du contexte²⁶, explique pourquoi le français recourt assez modérément au passif à complément d'agent effacé et au pronominal passif ou impersonnel. Ce dernier, à la différence des autres langues romanes, est inconcevable avec les verbes intransitifs, seul ON y est possible : ON dort, mais it. *SI dorme*, esp. *SE duerme*, port. *dorme-SE*, roum. *SE doarme*. Aucun verbe passif ou réfléchi (réciproque, moyen) ne peut se combiner avec SE indéfini. De même, à cause d'une contrainte spécifique au français (en séquence avec un personnel complément clitique, SE ne peut être que datif : *il SE LE dit*), le pronominal passif, où SE est

²² J. et L. d'Almeida Nogueira, *op. cit.*, § 131; A. E. da Silva Dias, *op. cit.*, § 136.

²³ Pour les passifs, un début semble s'amorcer : „No port. modernissimo, por falsa analogia com o francês *on est heureux*, esta prática extende-se aos verbos que se construem com n. predicativo (estar, ser): [...] *Ou se é amigo ou não*.” (A. E. da Silva Dias, *op. cit.*, § 136).

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Apud W. Meyer-Lübke, *op. cit.*, III, § 94.

²⁶ En fait, le contexte intervient pour distinguer ON indéfini (le plus ancien) de ON employé avec la valeur d'un personnel („Tontou, qu'elle crie, ON prend le métro?”, R. Queneau).

— comme dans toute la Romania — un accusatif, devient impossible quand le verbe a déjà un complément pronom personnel. Alors qu'en français il y a : *ON ME dit que...*, on a : it. *MI SI dice che...*, roum. *MI SE zice că...*, esp. „SE LE ha hecho à Rocinante.” (Cervantes), port. „[...] a pergunta repetiu-SE-ME” (F. Namora).

Quant à la fréquence du pronominal à actant [+ humain, — spécifié] des verbes transitifs, les avis sont partagés : pour certains, tout verbe transitif s'y prête, pour d'autres, même dans les transitifs, la construction se limiterait à un petit nombre de verbes²⁷ dont les plus fréquents seraient : *dire, faire, écrire, conjuguer, employer*²⁸. De plus, comme dans les autres langues romanes, le pronominal passif est à éviter quand l'objet direct du verbe actif devenu sujet du pronominal est un [+ animé] capable d'exercer une action réfléchie sur lui-même.

Dans toutes les autres langues romanes, le sujet du pronominal passif a tendance à garder la place qu'il aurait eue comme objet direct, après le verbe. En français, cela n'est possible qu'au prix d'une extraposition impersonnelle : *ON dit des bêtises — Des bêtises SONT DITES — Des bêtises DE DISENT — IL SE DIT des bêtises.*

Enfin, le sujet du pronominal passif français est pronominalisé à l'aide de personnels sujets, à la différence de l'italien ou de l'espagnol. Ainsi, la phrase de C. Pavese déjà citée ci-dessus sous a), point 4°, „Si fa l'uva e LA SI vende a Canelli” devient en traduction : „Le raisin se produit et IL se vend à Canelli”.

Ceci dit, il va de soi que ON est de loin le plus fréquent, le plus commode et le plus élaboré : le français a mis sur pied tout un paradigme supplétif (de formes pronominales coréférentielles de ON dans la phrase, alors qu'un paradigme analogue manque avec le (pronominal) passif (voir ci-après note 34).

5. En roumain, deux constructions se partagent pratiquement tout le domaine : le pronominal passif et impersonnel, d'un côté, et la II-e pers. sing. sans sujet exprimé, de l'autre côté. En l'absence d'études statistiques et de façon purement impressionniste, les fréquences des deux procédés nous semblent comparables²⁹.

²⁷ „[...] , en principe, tout verbe transitif direct peut, à la forme pronominale, prendre le sens d'un verbe passif : [...]” (G. Mauger, *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui. Langue parlée, langue écrite*, Paris, [1968], § 604); „[...] , il est à remarquer que la forme pronominale ne s'emploie en qualité de passif que pour une quantité de verbes assez limitée et seulement à la 3-e personne du singulier ou du pluriel. Quant à l'interprétation de la forme, le rôle décisif incombe au contexte”. (E. A. Référovskaj, A. K. Vassilieva, *Essai de grammaire française. Cours théorique*, I, Moscou, 1964, p. 142). Pour F. Brunot (*La Pensée et la Langue*, Paris, 1922, p. 368), le pronominal passif devient fréquent sous l'influence de l'italien, de l'espagnol et de l'occitan, par une mode qu'on a raillée en vain.

²⁸ W. v. Wartburg, P. Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne, [1958], § 354. On pourrait ajouter : *lire, oublier, vendre, acheter, prononcer, rencontrer, entendre, voir, apercevoir, manger, boire*, etc. La vérité, comme souvent, semble se trouver au milieu : le pronominal passif est fréquent avec quelques verbes, mais peut, rarement, se construire avec un plus grand nombre d'autres verbes (Cf. : „[...] , il se décide à demander au premier qui y entrerait ce qui SE DONNAIT ici.”, A. Vircondelet).

²⁹ Peut-être la seconde construction est-elle moins fréquente, mais elle est loin de se rencontrer dans les seuls proverbes, comme on l'a laissé entendre („surtout dans les proverbes”,

Des deux constructions pronominales, l'impersonnelle est la plus libre de contraintes — tout verbe intransitif ou transitif en construction absolue s'y prête —, alors que le pronominal passif est exclu avec un verbe passif ou déjà pronominal (réfléchi, réciproque, moyen).

Comme dans les autres langues romanes (le français excepté), le sujet du pronominal passif se place d'habitude après le verbe. Placé devant le verbe, il prend un relief emphatique: *Vîntul SE AUDE* équivaut, d'habitude, selon les intonations, soit à „Le vent, ON l'entend”, soit à „C'est le vent qu'ON entend”. Étant volontiers rhématique, le sujet est rarement pronominalisé et alors le pronom (à forme de sujet, à la différence de l'italien ou de l'espagnol) précède le verbe: la source de *EL se aude* est *Vîntul se aude* plutôt que *Se aude vîntul*.

À un examen quelque peu attentif, on constate qu'il y a des situations où: a) seule la II-e pers. sing. est possible; b) seule la construction pronominale est possible; c) aucune n'est possible et il faut recourir à d'autres moyens; d) les deux constructions peuvent alterner en variation libre.

a) Seule la II-e pers. sing. est disponible dans les cas suivants:

— avec le verbe *a fi*, c'est-à-dire avec un prédicat nominal ou passif: „Cînd EȘTI persecutat, EȘTI nervos”;

— avec le verbe *a avea*: „AI carte, AI parte”. Pourtant, dans certaines locutions le pronominal se rencontre: „SE ARE în vedere...”; „SE ARE grijă...”; etc.;

— quand le verbe est déjà pronominal: „E neplăcut că TE SCOLI în miezul nopții”;

— dans une série de proverbes et formules plus ou moins stéréotypées: *unde DAI și unde crapă*; *de VREI, de nu VREI*; ; *ca să VEZI!*; *mai ȘTII?*; *ei, VEZI(?)*; *ei, LASĂ că...*; *mai ZI ceva*; *cînd colo, ce să VEZI*; *ce să mai ZICI?*; *ce să-i FACI?*, etc. (en général des questions à mot interrogatif)³⁰;

— quand la phrase contient un anaphorique coréférentiel de l'actant [+ humain, — spécifié], cet anaphorique prenant lui aussi une forme de II-e pers. sing.: „PLECI dacă e în interesul TĂU” (en remplaçant *pleci* par *se pleacă*, on ne dispose plus de forme convenable pour le possessif, la III-e pers. n'étant plus coréférentielle: „SE PLEACĂ dacă e în interesul SĂU” signifie „X part si c'est dans l'intérêt de Y”, alors que la phrase ci-dessus avec *pleci* signifie: „X part si c'est dans l'intérêt de X”). D'une façon plus générale, le pronominal n'assure pas la coréférence de deux actants [+ humain; — spécifié] de deux propositions consécutives: „Cînd nu mai MĂNÎNCI prăjituri, nu mai FACI” veut dire „Quand X ne mange plus de gâteaux, X n'en fait plus”, alors que „Cînd nu SE mai MĂNÎNCĂ prăjituri, nu SE mai FAC” ne dit pas forcément que celui qui ne mange plus de gâteaux est le même qui n'en fait plus;

B. Cazacu, *op. cit.*, p. 140). De plus, des variations de fréquence peuvent être enregistrées d'un écrivain à l'autre.

³⁰ Le verbe y est au subjonctif; avec le verbe à l'indicatif le sujet cesse d'être indéfini („Ce faci?” = „Que fais-tu?”). Pourtant, si le verbe est modalisé par *a putea*, le sens indéfini redevient possible („Ce poți face?” = „Que peut-on faire?”).

— SE du pronominal étant à l'accusatif, seule la II-e pers. sing. est possible quand le verbe a déjà un objet direct : „Cînd *il* CAUȚI, e ocupat” (voir l'impossibilité de : „*Cînd SE ÎL, caută, ...”);

— quand le sujet est un [+ animé] qui pourrait être pris pour l'agent d'un pronominal réfléchi, on préfère la II-e pers. sing. En fait, le danger d'ambiguïté n'est réel que si ce nominal est défini : „SE CAUTĂ vînzătoare” (= „On cherche des vendeuses”), mais : „SE CAUTĂ vînzătoarele” (= „On cherche les vendeuses” ou „Les vendeuses se cherchent les unes les autres”).

b) Seul le pronominal est possible dans les cas suivants :

— quand la proposition contient deux actants [+ humain, — spécifique], comme dans : „Jamais ON ne VOUS dit cela”, qu'il faudra traduire par : „Niciodată nu ți SE SPUNE asta”, où la II-e pers. sing. est quand même présente dans l'objet indirect indéterminé ȚI. Utiliser la II-e pers. sing. dans le verbe, ç'aurait été donner à ȚI la valeur d'un réfléchi : ÎȚI SPUȚI signifie „on se dit” et non plus „on vous dit”;

— quand quelque élément de la phrase, par une référence à la situation d'énonciation, oblige la II-e pers. sing. à prendre une valeur précise. C'est le cas des temps déictiques : la II-e pers. sing. ne s'emploie bien avec une valeur indéfinie qu'au présent atemporel (d'où sa fréquence dans les formules et proverbes) et à l'imparfait (durée, permanence dans le passé). Comparer : „Nu ȘTII ce crede = Nu SE ȘTIE ce crede”, mais : „Nu ȘTIUSEȘI ce crede ≠ Nu SE ȘTIUSE ce crede”. La valeur non déictique du temps verbal peut être renforcée par des adverbes comme : *totdeauna, mereu, adesea, uneori, neîncetat, niciodată, vreodată*, etc., alors que des indications temporelles ou locales ponctuelles, précises peuvent redonner à la II-e pers. sing. sa valeur déictique de base (interlocuteur présent physiquement) : „Uneori EȘTI tentat să accepți”, mais : „În acest moment EȘTI tentat să accepți”²¹. Pour les mêmes raisons, la II-e pers. sing. prend sa valeur déictique quand le verbe est accompagné d'un complément pronom personnel déictique (pratiquement de I-ère pers., ceux de la II-e pers. sing. devenant automatiquement réfléchis, ceux de la II-e plur. ne pouvant se combiner avec un verbe à la même personne singulier) : l'agent d'une action exercée sur (au bénéfice de) le locuteur même ne peut rester indéterminé pour ce dernier. Comparer : „În caz de nevoie, le CERI ajutorul” (= „Au besoin, ON demande leur aide”) et „În caz de nevoie, *imi* CERI ajutorul” (= „Au besoin, TU demandes mon aide”). Il faut ici recourir au pronominal : „Mi SE CERE ajutorul”;

— dans les phrases impératives et exclamatives, qui sont très attachées à la situation d'énonciation, la II-e pers. sing. risque d'être prise

²¹ C'est ce qui explique sans doute pourquoi la II-e personne indéfinie est peu acceptable dans des phrases indépendantes réduites aux éléments essentiels, mais tout à fait acceptable si l'on ajoute un circonstanciel. Comparer : „? Reușești.” et „În asemenea condiții reușești.” De même, dans une subordonnée, la II-e pers. peut se combiner avec d'autres temps que le présent atemporel ou l'imparfait, à condition que l'un de ces derniers temps figure dans la principale (le temps du verbe subordonné étant alors un temps relatif à ce temps de la principale : „? Ai ajuns”, mais „Cînd ai ajuns, e prea tîrziu.” La fréquence de la II-e pers. indéfinie dans les temporelles introduites par CÎND est remarquable.

dans sa valeur déictique: „CÎNTĂ!” (≠ „Qu'ON chante!”), „Ce frumos CÎNȚI!” (≠ „Comme ON chante bien!”) et il faut recourir au pronominal: „SĂ SE CÎNTE!”; „Ce frumos SE CÎNTĂ!” (pourtant, avec un contexte adéquat on peut revenir à la II-e pers. sing.: „Poftim, CÎNTĂ, dacă poți!” ou „Ce frumos CÎNȚI când ai voce!”. Voir aussi la note 31).

c) Quand les restrictions sous a) et b) ci-dessus se réunissent dans la même phrase, elles rendent impossible l'emploi des deux constructions. Ainsi, „ON l'a appelé à cinq heures” ne peut être rendu par le pronominal à cause de l'objet direct, ni par la II-e pers. sing. à cause du temps déictique renforcé par le circonstanciel. La solution est le passif: „A FOST CHEMAT la ora cinci.” Mais dans: „À cinq heures, ON était nerveux”, le passif non plus n'est pas possible et il faut recourir à un pronom indéfini („La ora cinci CINEVĂ era nervos”) ou à la III-e pers. plur. („La ora cinci ERAU nervoși”). Pourtant, à part le passif éventuellement, tout autre moyen que le pronominal ou la II-e pers. sing. est employé plutôt en désespoir de cause, quand ces deux constructions ne peuvent être utilisées convenablement.

d) En dehors des situations évoquées ci-dessus, la constructions pronominales et la II-e pers. sing. peuvent être en variation libre, ce qui ne veut pas dire que, stylistiquement, elles soient tout à fait équivalentes. De par sa valeur primitive de déictique, la II-e pers. sing. crée une certaine gêne chez le locuteur quand il s'adresse à quelqu'un qu'il ne peut tutoyer: il y a risque, ne fût-ce qu'un instant, jusqu'à ce que le contexte permette le juste décodage, qu'elle soit prise dans sa valeur déictique, de tutoiement. Cela explique peut-être le recours à d'autres procédés et la fréquence plus réduite de la II-e pers. sing. à actant [+ humain, — spécifié] dans le langage solennel ou officiel, alors que sa fréquence est très grande dans la langue courante.

Enfin, à la suite des restrictions qui visent à empêcher son décodage déictique, la II-e pers. sing. indéterminée tend à çêtre indéterminable aussi, générale. Ainsi, le sens „ON frappe à la porte”, où ON peut commuter avec QUELQU'ON et où son référent peut être identifié (rien qu'en ouvrant la porte, ce qui serait impossible dans „ON a toujours besoin d'un plus petit que soi”), ne peut être rendu en roumain par la II-e pers. sing. Le pronominal ne semble pas manifester une telle spécialisation sémantique.

6. En guise de conclusion, constatons une fois de plus que:

a) Le procédé le plus souvent utilisé par les langues romanes pour exprimer l'actant [+ humain, — spécifié] est la construction pronominale.

b) En italien et en espagnol, le pronom réfléchi de la construction pronominale passive ou impersonnelle tend à être interprété comme un sujet équivalant au fr. ON. Cela explique la tendance à ne plus accorder le verbe et à le laisser invariablement à la III-e pers. sing., le sujet — ancien objet direct de la construction sous-jacente — tendant à redevenir objet direct (ce qui est évident dans la forme du pronom qui s'y substitue). Cette tendance (au désaccord) est plus manifeste dans ces deux

langues, mais elle est attestée également en portugais, en occitan et en roumain³².

c) Le français et le roumain se singularisent une fois de plus, le premier par la création, ancienne, du mot-outil ON, qui a réduit considérablement le recours aux diverses modalités passées en revue dans cet article, le second, par l'extension, inégale dans d'autres langues romanes, de l'emploi de la II-e pers. sing. indéfinie, non déictique.

d) La plupart des langues romanes utilisent les constructions évoquées dans ce qui précède avec la valeur d'une structure sous-jacente qu'on pourrait rendre très schématiquement par : X — VERBE, où X est un actant [+ humain, + spécifié] à fonction de sujet. Seuls le français et le roumain³³ nous semblent avoir développé des moyens systématiques pour exprimer un actant [+ humain, — défini], mais spécifié et souvent coréférentiel d'un sujet sous-jacent [+ humain, — spécifié], à fonction syntaxique d'objet direct ou indirect, de complément du nom, etc.³⁴.

³² Nous avons relevé pour l'occitan cette phrase : „Quand SE VÊI *dos chatouno amou-rouso* [...]” (Fr. Mistral, *Mirèio*, Paris-Avignon, 1903, p. 104), ce qui se traduirait littéralement par : „*Quand SE VOIT *deux jeunes filles amoureuses*”. En roumain, il y a des phrases comme : „S-A VĂZUT *rezultatele acestei atitudini*.” (citée par G. Gruiță, *Acordul în limba română*, București, 1981, p. 86. Voir aussi p. 102). Voir également A. Lombard, *op. cit.*, p. 278 (SE DĂ *bani*).

³³ À moins que nous ne soyons la victime d'une illusion due à notre pratique lacunaire des autres langues et à l'absence, dans la littérature que nous avons pu consulter, de toute référence à un tel phénomène en italien, espagnol ou portugais.

³⁴ En effet, en français, le complément d'objet direct, indirect ou prépositionnel indéfini est VOUS : „ON n'est pas astronome parce qu'ON regarde la lune et que sa rondeur VOUS fascine.” (B. Clavel); „Ainsi, qu'ON fût couçou branche, il VOUS pendait toujours le collier d'une intantation.” (P. Gascar). L'adjectif possessif est SON, SA, SES quand il est coréférentiel et cooccurrent de ON dans le même phrase simple : „Il y aurait beaucoup à dire sur ce mouvement qu'ON fait chaque jour pour se mettre à SA table de travail.” (B. Pinget), et VOTRE, VOS ailleurs : „Il venait près d'elle et s'y trouvait bien, exactement comme un chien qui s'installe à VOS pieds.” (La Varende). Le réfléchi est SE ou SOI : „ON ne regrette rien tant qu'ON ne S'aperçoit pas que ça VOUS manque.” (Maupassant); „Si ON les écrase, maladroit, gare à SOI!” (Céline), etc. Pour que la valeur d'indéfini de ces formes pronominales, qui d'habitude ne l'ont pas, soit patente, nous avons choisi des phrases où elles sont cooccurrentes et coréférentielles d'un ON, mais la phrase de La Varende montre que ce n'est pas nécessaire. Comme on le voit, ON, qui ne peut être que sujet, s'est créé un paradigme en puisant dans les personnels, les possessifs et les réfléchis. Dans les niveaux de langue où ON cède la place à TU, ce paradigme est celui de TU : TE, TOI, TON, TA, TES : „Là alors, tout le temps que TU traversais les écuries, il TE fallait attendre.” (J. Giono); „Konopoulos s'en saisit avec répugnance, comme TU ferais avec une souris morte placée entre TES draps dans TA nuit de nocés.” (San-Antonio), etc. Voir aussi M. Grevisse, *op. cit.*, § 725.

En roumain, on a, comme pour le fr. TU indéfini ci-dessus, les formes du paradigme du personnel sujet de II-e pers. sing., TU : l'objet direct conjoint TE et disjoint TINE, l'objet indirect conjoint (I)ȚI et disjoint ȚIE, les possessifs TĂU, TA TĂL, TALE : „[...] acel iad cu tavan în care dracii infing furca în TINE și TE ținuties cu ea de acest tavan.” (M. Preda); „Poate, ÎȚI spui, AI FĂCUT vreo greșeală care se poate repara.” (id.); „[...] cînd VEZI omul de care s-a îndrăgostit iubita TA, TE LINIȘTEȘTI [...]” (id.), etc. Le datif ainsi utilisé peut avoir une valeur de possessif : „[...] ÎȚI stirnea risul [...]” (id.). Naturellement, ces formes ne peuvent renvoyer qu'à un sujet indéfini exprimé par la II-e pers. sing. indéfinie et non à la construction pronominale, ce qui explique la grande fréquence en roumain de la II-e pers. sing. indéfinie et la gêne que ressentent pour exprimer un complément indéterminé du verbe ou du nom les langues où le pronominal est employé presque en exclusivité.

LIBRI

Ulrich Engel, *Deutsche Grammatik*, Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1988, 888S.

Die vor kurzem erschienene „Deutsche Grammatik“ von Ulrich Engel besticht durch ihre Dimensionen und ihre Originalität. Es ist das Lebenswerk eines passionierten Grammatikers, Mitarbeiter des Instituts für deutsche Sprache in Mannheim, weltbekannt durch seine zahlreichen Publikationen auf dem Gebiet der deutschen Gegenwartssprache und der DaF-Didaktik und wissenschaftlicher Betreuer zahlreicher Arbeiten ausländischer Germanisten.

Es handelt sich um eine erklärende Grammatik, um eine kommunikativ angelegte „Resultatsgrammatik“ der deutschen Sprache der Gegenwart, die praktischen Zwecken dienen soll und sowohl in muttersprachlichen als auch in fremdsprachlichen Unterricht eingesetzt werden kann. Der Grammatikunterricht soll der Bewältigung von kommunikativen Aufgaben dienen und zu einer vernünftigen Reflexion des eigenen Sprachhandelns und des Sprachgebrauchs anderer führen. Angestrebt wird eine vollständige Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, in einer verständlichen Art verfaßt und mit einer angemessenen Beschreibung der Sprache als Medium kommunikativen Handelns. Dadurch unterscheidet sich diese Grammatik von den vorhandenen Grammatiken des Deutschen. U. Engels neue Grammatik, zugleich auch eine Grammatik für „Anspruchsvolle“, die sich besonders gut für Didaktisierungszwecke eignet, unterscheidet sich von den gängigen Grammatiken auch durch die Einbeziehung der semantisch-pragmatischen Dimension in die Untersuchung. Angesichts der großen Anzahl der existierenden Grammatiken fühlt sich der Autor verpflichtet, sein Unternehmen zu rechtfertigen. Unseres Erachtens wird er aber den höchsten Ansprüchen der Sprachwissenschaftler und der Sprachdidaktiker gerecht, so daß die neue Englische Grammatik allen Deutsch Lehrenden und Lernenden, die sich solide Grammatikkenntnisse und ein grammatisches Denken aneignen wollen, aufs wärmste zu empfehlen ist.

Das vorliegende Grammatik-Handbuch repräsentiert eine Entwicklung auf einer

höheren Stufe des vor allem aus der „Syntax der deutschen Gegenwartssprache“ und aus der „DVG für DaF“ bekannten Grammatik-Modells, dem zum größten Teil die Auffassung der Dependenzgrammatik zugrundeliegt. In dieser neuen Variante werden beide Hauptworkklassen (Substantiv und Verb, nicht nur das Verb) in den Mittelpunkt gestellt und aus ihrer kombinatorischen Kraft die größeren Einheiten, namentlich der Satz, erklärt. Dem Verb und seiner Valenz wird weiterhin eine besondere Rolle zugewiesen (Vgl. die Valenzlisten und die Strukturbeschreibungen von Sätzen). Insofern ist, wie der Autor selbst. (S. 12) schreibt, Tesnières „Strukturelle Syntax“ die wichtigste Voraussetzung dieses Buches. Die Englische Grammatik („der rote Engel“) geht aber über die Prinzipien einer Dependenz-Verb-Grammatik hinaus und berücksichtigt viele Meinungen namhafter zeitgenössischer Linguisten (G. Helbig, Ch. J. Fillmore, H. Vater, Ch. C. Fries, Jean Fourquet u.a.).

Ein Novum stellt gleich der Anfang dieses Buches dar: Es beginnt nämlich mit dem Text, da sprachliche Verständigung nur im Text möglich ist, von dem dann alle kleineren Einheiten (Satz, Wortgruppe, Wort, Wortbildungselement) abgeleitet werden. Dieser eröffnende Teil wertet Erkenntnisse der 2. Prager Schule, der Sprechakttheorie und der neueren Textlinguistik aus. Im großen und ganzen wird traditionell verfahren; für neue Begriffe werden leicht erschießbare Termini verwendet. Zudem wird jeder Terminus – das ist übrigens ein konsequentes Prinzip des Autors – definiert und erläutert, um eventuelle Mißverständnisse von vornherein auszuschließen und den terminologischen Wirrwarr der heutigen Linguistik zu vermeiden. Von Diagrammen macht der Autor nur mäßig Gebrauch (es sind etwa 120 im ganzen) da sie nur für den ein Hilfsmittel darstellen, der den beschreibenden Teil im wesentlichen bewältigt hat. Wie in der Einleitung bemerkt wird, bildet die deutsche Standardsprache, diese sozio- und regionale Version des Deutschen, die sich auch für die DaF-Lehrpraxis als die geeignetste erwiesen hat, den Beschreibungsgegenstand dieses Buches. Daß der Benutzer dieser Grammatik beim Verb, dieser wichtigsten Workklasse, zugleich die Wortbildung des Verbs findet, im „Text“ die rhetorischen Mittel oder bei den Spr echak-

ten ihr allgemeines Funktionieren, ist gerade unter dem Aspekt des DaF-Unterrichts nur zu begrüßen.

Die Beobachtungsschärfe, das unfehlbare Sprachgefühl des Autors, Ergebnis einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit der deutschen Sprache und der deutschen und ausländischen Germanistik, sind ein Beweis dafür, daß sich das Wissen um die eigene Sprache durch den Kontakt mit fremden Sprachen vermehrt. Die kontrastiven Projekte („Deutsch-Serbokroatisch“, „Deutsch-Rumänisch“) haben dem Autor auf diesem Weg bestimmt weitergeholfen. Die meist vom Autor selbst konstruierten Beispiele als Belege für die grammatischen Regularitäten sind jedes Mal sehr interessant und oft witzig.

Die „Deutsche Grammatik“ von Ulrich Engel, eine hervorragende wissenschaftliche Leistung, zeichnet sich durch Klarheit, Knappheit und Präzision der benutzten Sprache aus und stellt zugleich ein Plädoyer für die Wiedereinführung der Grammatik in den DaF-Unterricht dar. Ersichtlich sind in diesem Zusammenhang auch die Bemühungen des Autors, das Grammatiklehren attraktiv zu gestalten (Grammatik soll wieder Spaß machen). Durch die verständlich-übersichtliche Darstellungsweise werden außer Germanisten, Germanistik-Studenten, Lehrbuchautoren breite Leserschichten angesprochen.

Alles in allem, eine akkurate und leicht zu lesende Grammatik der deutschen Sprache, die das alte Vorurteil von der „schrecklichen“ deutschen Sprache, das zum größten Teil auf der deutschen Grammatik beruht, widerlegen sollte.

ELENA VIOREI,

Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la „littérature“ médiévale*, Paris, Le Seuil, coll. „Poétique“, 1987, 347 p.

Conscient de la difficulté de la tâche entreprise dans ce volume (le peu d'indices de l'oralité de la production „littéraire“, tels les notations musicales, le texte se désignant lui-même comme „chanson“, l'emploi du couple *dire-ouïr*, le nombre dérisoire de textes poétiques dans des copies exécutées avant 1200), Paul Zumthor fait siennes quelques règles du discours-programme de H. R. Jauss (*Un défi à la théorie littéraire*), telles : la prééminence de l'esthétique de l'effet sur celle de la production, la prise en considération de

l'horizon d'attente du public premier de l'oeuvre, la nature et l'intensité de l'effet de celle-ci sur le lecteur, la découverte des questions auxquelles répondait de son temps l'oeuvre en question, et procède à statuer sa thèse : „L'ensemble des textes à nous légués par les Xe, XIe, XIIe siècles, et dans une mesure peut-être moindre XIIIe et XIVe, a transité par la voix non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocal le seul mode possible de réalisation — de socialisation — de ces textes. Telle est ma thèse — ou mon hypothèse.“ (p. 22)

Zumthor distingue oralité et vocalité, en préférant cette dernière en tant qu'„historicité d'une voix : son usage“, et pose d'emblée qu'il ne veut pas souligner l'importance de l'oralité dans la transmission et dans la production des oeuvres médiévales, mais „juger“ et „jauger“ ce que cette oralité implique, „moins évaluer le volume d'un „secteur oral“ dans l'ensemble des textes conservés qu'en intégrer les valeurs propres à sa perception et à sa lecture“ (p. 10).

L'ouvrage de Zumthor comprend logiquement, outre les parties introductive et de conclusions, deux grandes parties : *Le Contexte* (p. 37—154) et *L'Oeuvre* (p. 155—298). L'auteur s'attaque à quelques problèmes que relève le contexte : *l'espace oral*, les *interprètes*, la *parole fondatrice*, *l'écriture*, *unité et diversité*.

La *présomption* d'oralité repose sur l'existence des chansons des troubadours, trouvères, Minnesänger, des chansons de geste et de saints, sur certains indices, à première vue, fragiles (Asser de Sherborne, dans ses *Gesta Alfredi*, vers 900, subsumait toutes les nuances des notions „lire“, „dire“, „chanter“, dans le verbe *recitare*), sur d'autres, érudits et fort vraisemblables („Ainsi les *Cîntece bătrânești* recueillis dans la Roumanie moderne attesterait l'ancienneté des chants héroïques de cette partie des Balkans, et la longue durée de leur existence purement orale“, p. 47).

L'irréductibilité et la longue fécondité de l'art vocal, attestées par les réactions indignées du haut clergé, par l'utilisation folkloriste qu'en firent les poètes de cour à partir du XIIIe siècle, sont étudiées dans le réseau de traditions comprenant l'ancienne Carolingie (avec l'Italie et le côté germanique), la péninsule ibérique, les Anglo-Saxons, les pays nordiques, le Byzance, les Serbes, les Juifs du bassin méditerranéen. En englobant jongleurs, récitants, lecteurs, tous „détenteurs de la parole publique“ dans la notion d'*inter-*

prètes, l'auteur présente leur masse sans délimitations fixes et précises, leur hétérogénéité, leur mobilité, leur rôle social (avant l'avènement de l'imprimerie) à la cour princière, dans le palais épiscopal, dans les abbayes, les villes, rôle fragile conditionné par le jeu (fêtes publiques, fêtes privées), rôle culturel aussi, favorisant „la migration de mythes, de thèmes narratifs, de formes langagières” (p. 78).

La parole-force, qu'il faut distinguer de la parole banale, a ses porteurs privilégiés, ses lieux privilégiés: l'église (*Verbum, Scriptura, disputatio, exempla*), l'enseignement et le droit (*cursus studiorum, disputationes, trivium*, le testament — „fondamentalement oral” malgré sa consignation écrite —, proclamation des lois par les *héraults*, le „droit coutumier”). Paul Zumthor en saisit également dans une vision diachronique, l'aboutissement: *disputationes* renvoyant à la *tenso* et au *joc partit* des troubadours ou au *débat* allégorique, le testament fondant en fiction le genre poétique du *Testament*, deux siècles avant Villon (p. 96).

L'écriture s'impose par ses fonctions de transmission et de conservation d'un texte: „paralysée par l'inertie de la tradition alphabétique, ne put finalement s'imposer aux langues modernes qu'en étouffant en elles les échos de la voix vive. Cela prit beaucoup de temps, et l'étouffement ne fut jamais complet les siècles médiévaux” (p. 129).

En définissant, du point de vue de leur tendance et du langage employé, les concepts *savant* et *populaire*, l'auteur les distingue respectivement d'*écrit* et *oral* et remarque pertinemment que le „moyen âge” en tant que culture connut „une sorte de triangle de l'expression: la voix ne s'y distinguait pas de la seule écriture, mais l'une et l'autre, et réciproquement, de l'image”. (p. 141).

La partie consacrée à l'*OEuvre*, s'ouvrant sur le postulat que la „voix poétique est mémoire” (155), envisage le rapport mémoire-communauté, la valeur d'une tradition de l'oeuvre de mémoire, avance le concept d'*intervocalité* correspondant à celui d'intertextualité et suscitant la discussion de la *variation* et de l'*archétype*. La voix est étudiée dans ses *Diction* et *harmonies* (formes et niveaux de formalisation, les rythmes, prose ou vers?) et le *texte vocalisé* est envisagé en tant que jeu vocal („liberté vocale n'hésitant pas à altérer en performance le modèle” —204), en tant qu'union parole-chant, que composition numérique; on parle des effets textuels et du „formalisme”. „cette foisonnante réitération verbale et gestuelle”, la

„fonctionnalisation de cette tendance [à se redire], à des fins oratoires, juridiques, poétiques” qui „trionphe en régime d'oralité dominante” (p. 216—217) et qui se manifeste dans les lieux communs, sentences, proverbes, et dans les genres: séquence archaïque, *Leich*, virelai, ballette, rondeau.

L'*ambiguïté rhétorique* se manifeste surtout dans la mesure où la visée générale de l'oeuvre reste une action vocale plus ou moins théâtralisée. S'appuyant sur des statistiques nombreuses, sur des oeuvres qui mettent en évidence soit la place centrale du monologue et du dialogue, soit les indices redoutants de la fonction phatique (p. 239), Paul Zumthor nous conduit avec fermeté à l'acceptation, comme évident, du caractère „théâtral” du dire médiéval. La *performance* est alors envisagée (les „rôles”, l'auditeur complice, les indices circonstanciels, le „théâtre”), comme une tentative de percevoir „le texte concrètement réalisé par et dans une production sonore” (p. 245).

Au sein de „la *théatralité* ambiante” (p. 268) qu'est le monde médiéval occidental, l'oeuvre doit être saisie comme une *oeuvre plénière*, fusion de la voix et du corps, dans le geste poétique et dans la danse, dans un espace et un temps qui lui confèrent sa „situation” réelle. Elle s'intègre alors parfaitement dans une „théatralité généralisée”, issue du désir de faire de toute réalité un spectacle, ayant pour motivation la soif de connaître, pour moyen la participation sensorielle et pour fin une joie commune (p. 287).

Penser „littérature” à propos de la poésie médiévale relevant globalement d'une culture de masse, „avec les connotations qui en parasitent aujourd'hui l'idée, c'est courir le risque d'un enfermement élitique. D'un enfermement ethnocentrique aussi, dans une expérience historiquement limitée, particulière aux nations européennes et américaines des siècles derniers.” (p. 322)

VOICHTA SASŮ

Marie-Florine Bruneau, *Racine. Le jansénisme et la modernité*, Paris, José Corti, 1986, 142 p.

Avec ce livre, Racine revient dans le champ de la critique, cette fois-ci libérant, par la destruction intentionnelle du langage et des autres formes de la représentation, une pensée politique et moderne: L'auteur propose une approche nouvelle „métahisto-

rique et métathéorique" qui, tout en s'inspirant des travaux précédents (valorisant, par conséquent, une lecture soit historico-sociologique soit philosophique et sémiologique, soit psychanalytique) consiste à lire Racine et le jansénisme non plus l'un par l'autre, mais l'un et l'autre, dans le contexte plus large de la césure dans l'histoire et la conscience européenne qui advient au XVII^e siècle avec la naissance de la modernité. Cette nouvelle lecture relève la manière dont l'oeuvre de Racine et le mouvement janséniste, à la fois symptômes et agents, participent à l'élaboration de la modernité.

On parlera de modernité non pas tant dans le sens de sécularisation de la doctrine de l'eschatologie judéo-chrétienne, non plus dans le sens de la création *ex nihilo* mais dans le sens d'une historicisation de ce concept (cf. Blumenberg, Hans, *Die Legimität der Neuzeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976). Cette historicisation, sans méconnaître le rôle de l'absolutisme théologique de la fin du Moyen-Âge (l'omnipotence et l'arbitraire de Dieu dans l'univers et dans les affaires humaines) nie l'existence des grandes questions métaphysiques universelles et éternelles puisque engendrant la notion de progrès comme schéma universel et nécessaire de l'histoire humaine dans sa totalité; la notion moderne et originale de progrès serait plutôt son antithèse, c'est-à-dire l'idée plus modeste d'un progrès possible, d'une projection hypothétique dans le futur des succès que les Européens, dès le XVII^e siècle, avaient accomplis dans certains domaines.

Le premier chapitre, consacré à l'absolutisme théologique, constitue le fondement théorique à travers lequel l'auteur étudie la création racinienne. La modernité y est conçue comme affirmation de soi et individualisme, alternatives du dogme du péché originel et de la prédestination. Dans ce contexte Descartes et les jansénistes présentent deux façons différentes de répondre à la tyrannie de l'absolutisme théologique. „Descartes, ne retenant de la théorie que les hypothèses, met entre parenthèses le Dieu maximum et découvre le potentiel humain minimum" (p. 24).

Phèdre, désignée par l'image du Christ noir (empruntée à Marcel Gutwirth, *J. Racine. Un itinéraire poétique*, Montréal, Presses Universitaires, 1970, p. 135) devrait choisir, comme tout être humain à ce moment de la pensée occidentale entre la négation de l'être humain la réaffirmation du Dieu absolu et l'affirmation de soi, la mise entre parenthèses du divin, donc la recherche d'un bonheur

possible, si limité soit-il. S'appuyant sur le texte l'auteur nous montre une Phèdre qui a fait son choix, qui se nie afin de mieux faire vivre l'ordre qui l'écrase, lui refusant toute responsabilité, toute marge de liberté; elle meurt par haine d'elle-même et cette réaction violente est interprétée comme un signe de modernité.

Instaurant un parallèle entre l'absolutisme théologique et l'absolutisme politique, la première pièce de Racine, *La Thébaine ou les Frères ennemis* pose le problème du pouvoir et de son fondement; avant d'être pouvoir politique le pouvoir n'est que force brute et volonté de domination, attributs inscrits dans une téléologie propre à la nature, projet perfectible par le choix du partage du pouvoir; ce choix n'est ancré ni dans la volonté arbitraire d'un Dieu absolu, ni dans la téléologie de la nature mais seulement dans la volonté humaine de l'affirmation de soi.

Mais le passage de l'absolutisme théologique à l'affirmation de soi s'accomplit par la raison aussi. Les jansénistes eux-mêmes oscillent entre la méfiance pour l'intellectualisme et la raison et l'idée que la raison peut être utile aussi dans le domaine de la foi. On nous rappelle ainsi que *La logique ou l'art de penser* est devenu référence privilégiée de la philosophie moderne.

La déroute intellectuelle des jansénistes se reflète dans la conception de Racine sur l'histoire, apparemment archaïque si l'on pense que son écriture de l'histoire (en tant qu'historiographe du roi) s'apparente au mythe et à l'hagiographie, participant à la grande fable de la monarchie de droit divin, fable paradoxalement sous-tendue par deux codes, chrétien et antique à la fois, dont *Alexandre* serait l'illustration. C'est la juxtaposition de *L'Épître au Roi* à la pièce qui révèle et cache à la fois le fait que l'écriture de l'histoire, pour être efficace doit dissimuler sa relation avec le pouvoir. Ce déguisement de la tradition serait mis par Racine au service de la subversion. Or, l'auteur précise que c'est dans cet appétit insatiable du pouvoir que le discours politique moderne voit l'origine de l'État et de l'absolutisme.

Dans cette perspective la pièce *Bérénice* qui passe pour l'exaltation de la passion amoureuse par son époque elle aussi. L'amour est régi par le truchement d'une passion pour la Loi. Le rapport de l'inconscient (individuel ou collectif) à l'absolu politique relu à la lumière de l'étude de Julia Kristeva sur la logique de l'interdit, *Les Voies de l'horreur*, avec le correctif de l'auteur sur le rapport implicite de la cause et de l'effet à

même de modifier les a priori psychanalytiques traditionnels relève que le tabou du roi (ou de la reine) dans *Bérénice* joue le même rôle que celui de l'inceste dans la théorie psychanalytique et le même rôle que le mythe ou l'histoire antique dans le théâtre de Racine. Ce mythe serait soigneusement entretenu par Racine dans le but d'invoquer sans cesse un danger qui aurait sans cesse besoin d'être exorcisé et ceci „afin de justifier une maîtrise politique et l'éviter une analyse politique”.

Athalie peut se lire à son tour comme une œuvre politique radicale, allégorie d'un inaliénable désir de liberté qui dépassant la tragédie grecque et le tragédie janséniste met en scène la problématique de l'individu face à l'histoire et au sacré, c'est-à-dire face au pouvoir. A mi-chemin entre le mythe et le discours *Athalie* aboutit à une conception neuve de l'historiographie; elle serait l'histoire de l'inconscient politique du pouvoir absolu.

L'étude est menée avec patience et autorité s'appuyant de près sur un texte savamment exploité. L'auteur réussit — et c'est une performance si l'on pense à la richesse des ouvrages critiques consacrés à Racine — à remplir un vide tout en fournissant une explication valable au parcours tellement sinueux de l'écriture racinienne.

LIVIA TITIENI

L'état de la France pendant la Révolution (1789—1799), Paris, Editions de La Découverte, 1988, 598 p.

Ouvrage original parmi ceux, extrêmement nombreux en cette période du „Bicentenaire”, qui traitent de la Révolution, ce livre touffu (quelque 600 pages) est le fruit de la collaboration d'une pléiade de spécialistes: non seulement historiens, mais aussi littéraires, philosophes, économistes et politologues, regroupés sous la direction de l'historien Michel Vovelle.

L'état de la France, qu'on pourrait, a priori, prendre pour une nouvelle histoire ou pour sorte d'encyclopédie de la Révolution, n'est en fait ni l'une ni l'autre; c'est une suite d'articles-tableaux qui se proposent de faire visiter au lecteur la France de la décennie 1789—1799, et ce, à travers les multiples aspects de la vie quotidienne des gens: de tous les gens, qu'ils soient riches ou pauvres, villageois ou citadins, révolutionnaires ou opportunistes. Ainsi que le montre le coordonnateur de l'ouvrage dans son Avant-propos

(p. 3), les auteurs mesurent bien les difficultés liées à un tel but, et notamment le danger de présenter en tableau ce qui, dans la vie réelle, a été mouvement, en ces années où ces mois troubles où tout changeait sans cesse. De même, en transposant „deux siècles en amont, la série de nos curiosités actuelles”, les auteurs ont-ils pris, sciemment, le risque majeur de l'anachronisme. Ainsi, dans leur intention, la France des années 1980 interroge-t-elle celle de 1789, pour „mieux sentir la différence et mesurer les héritages et les mutations”.

Ce qui fait, selon nous, le côté original de l'ouvrage, c'est surtout l'attention spéciale portée à la vie concrète des gens, cette façon de faire revivre l'environnement réel dans lequel „ils naissent, aiment, vivent et meurent”, „les cadres institutionnel, économique, social, démographique, culturel” en plein changement qui constituent le décor de leur vie. Ce souci de pluralisme des points de vue, qui associe des regards différents sur la Révolution, est propre à rendre les multiples facettes de l'objet étudié, chaque spécialiste „interrogeant” la Révolution au moyen de sa propre problématique.

La fort utile „Présentation” de l'ouvrage (p. 5), venant juste après l'Avant-propos, est réglée méthodiquement: on y énumère les six grandes parties (soit 195 articles rédigés par 95 auteurs) et l'on y donne, pour chacune d'elles, une succincte mais essentielle caractérisation.

La première partie, „Contextes”, comporte huit articles de fond qui décrivent l'Europe et le monde politique, idéologique et économique d'avant la Révolution, tout en analysant le pourquoi et le comment des changements. Dans la deuxième partie, très vaste, „Les temps de la vie”, sept chapitres et 57 articles, à la fois documentés et synthétiques, caractérisent la vie quotidienne à cette époque, à la ville et à la campagne: la naissance, l'enfance, la vie de famille, les rêves et les passions, le travail, le gîte et le couvert, les plaisirs et les loisirs. La culture y trouve une place de choix, car, comme on le sait, la littérature et les arts furent fortement mobilisés par les événements. La troisième partie, „Eux et nous”, très vaste également, comporte six chapitres, 47 articles et 20 portraits, décrivant la vie politique et économique extrêmement complexe et agitée de cette période. Les problèmes essentiels sont étudiés à la lumière des travaux les plus récents. Une galerie de portraits présente vingt personnalités exceptionnelles de l'époque, hommes et femmes „au destin peu ordi-

naire". Dans la quatrième partie, intitulée „La France des régions", trois articles de fond retracent les nouveaux cadres spatiaux de la Révolution (naissance de la nation française, restructuration de l'espace national, migrations de population); 23 études destinées chacune à une région différente, reflètent le niveau provincial et local des grandes modifications révolutionnaires. „Acquis et Débats" (cinquième partie), dans ses six chapitres et 37 articles, établit d'abord un premier bilan de la Révolution. Mesurant ensuite l'impact de celle-ci en France et dans le monde, elle établit une géographie des influences et une généalogie des idées révolutionnaires aux XIXe et XXe siècles. La dernière partie présente enfin, sous forme de tableau, la chronologie non seulement française mais aussi mondiale des événements des années concernées (1789—1799), ce qui peut aider le lecteur à retrouver le contexte d'un fait, puis à suivre l'enchaînement des événements.

Les chiffres, statistiques et autres, sont abondamment présents dans le corps de l'ouvrage. Ils doivent être considérés, nous dit-on, comme des indications de tendances et ont pour but de donner des ordres de grandeur. Ils sont utiles à ce titre.

Trente-quatre cartes et schémas complètent utilement le texte et en facilitent la compréhension grâce à la visualisation de la dimension spatiale.

De nombreuses données bibliographiques sont proposées: thématiques, au cours de chaque chapitre, puis une bibliographie générale sélective à la fin du livre. Dans la pléthore des ouvrages sur la Révolution, les auteurs ont préféré choisir d'un côté les classiques, de l'autre les essais et études les plus récents, susceptibles d'enrichir les débats.

Un choix de films créés entre 1897 et 1986, sans prétention d'exhaustivité, est également présenté.

Un vaste index de noms propres (1250 entrées), permet de retrouver rapidement les personnes perdues dans le corps de l'ouvrage.

Enfin, quelques reproductions de vignettes et de documents d'époque illustrent à la fois sobriement et efficacement cet intéressant ouvrage, que l'on pourrait aussi définir comme un guide pratique du paysage général et des méandres de la grande période révolutionnaire de la France.

ROMANA TIMOC BARDY

J e a n R o u s s e t, *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, 220 p.

Le destinataire du livre n'est pas le récepteur effectif, et le narrateur n'est pas le lecteur réel: tel est le parti pris initial qui oriente la recherche de J. Rousset dans la suite d'études consacrées au „lecteur intime".

Une double intention s'y dessine: d'abord définir, sur les traces de Michel Charles, les traits du lecteur fictif, construit par le texte, „inscrit" dans celui-ci, „enfermé" dans les mailles d'un récit" (p. 9); ce faisant, essayer de conjindre la rhétorique de la lecture et la théorie de l'écriture. Ensuite, déceler dans des textes de journal intime des marques susceptibles d'y révéler des intentions littéraires, et une organisation discursive d'un genre à naître; faire voir, par là, comment le journal, par le biais de la fictionalisation de l'expérience, devient *oeuvre*.

Dans les deux cas, la question du destinataire, avec toutes ses ambiguïtés, est au centre du débat: qu'il soit, irréalisé, „inscrit" dans le texte, jusqu'à devenir, parfois, un „signal" (p. 24), un „rôle" (p. 11) ou un personnage qui, à travers le commerce — et les connivences secrètes — avec le narrateur mime la relation d'interlocution (comme chez les nouvellistes de la Renaissance, Balzac, Barbey, Maupassant), ou qu'il naisse comme récepteur réel de l'écriture au jour le jour s'ouvrant au lecteur effectif, en chair et en os (comme dans *Le dernier jour d'un condamné* de Hugo, désignant l'avènement du journal comme forme littéraire), le destinataire, fût-il inventé de toutes pièces ou défini réellement, comme communauté historique lisante, n'en finit pas de susciter des perplexités, comme l'a si bien saisi Derrida dans *La carte postale*.

Faisant siens les résultats des recherches sur la réception en littérature, mais aussi s'en écartant, parfois sensiblement, J. Rousset s'attache, dans une réflexion d'inspiration plutôt structurale qu'herméneutique — et plutôt narratologique que dialectique — à préciser, en premier lieu, les traits du narrataire-destinataire intime. Il y a, d'abord, un narrataire externe, défini par des critères d'exclusion et de restriction (âge, sexe, classe sociale), le plus souvent assujéti à l'autorité du narrateur, mais parfois invité à une „lecture critique et interprétative des faits" (p. 30); un narrataire interne ensuite, représenté comme personnage à part entière dans un récit en train de se faire, par quoi „les deux pôles de la communication se trouvent mis

en narration" (p. 32). Le narrataire interne est soit un auditeur ayant à subir l'emprise immédiate de la parole du narrateur, qui est un conteur (s'il est présenté en fiction d'oral, comme dans les *Mille et une Nuits* ou chez Diderot), soit un lecteur (s'il est présenté en fiction d'écrit, qui le met en rapport avec un rédacteur, dans une relation à distance, comme dans *Les Liaisons dangereuses*). Le narrataire interne-auditeur figure parfois dans des structures qui mettent en place des modes complexes d'inclusion (par ex. : double enchaînement, superposant trois niveaux de narration, donc deux instances réceptrices : le narrateur second insère dans son discours une histoire dont il a été lui-même le récepteur. Ce „récit tiers" est rapporté, comme dans *L'Auberge rouge* de Balzac, non tel qu'il a été énoncé et entendu ; il est résumé et intégré dans la voix du conteur, p. 59). La présence du narrataire interne-lecteur dans les *Liaisons dangereuses* induit une „polyphonie par télescopage et entremêlement des voix" (p. 85). Moyennant la pratique du détournement frauduleux du courrier et de la violation du secret épistolaire, le roman de Laclos fait surgir devant le lecteur toute une série de „lecteurs en surplus" (Merteuil, Valmont), „indiscrets", „pirates" (p. 86). Enfin, entre les deux sortes de narrataire interne, il y a des „solutions mixtes" (p. 33) : celle de La Fontaine par exemple, dans *Psyché* : un narrateur lit à haute voix un récit déjà rédigé, devant des auditeurs qui l'interrompent de temps à autre pour commenter la lecture. Dans ce „récit à double centre" (p. 75) il y a „réflexion du texte sur lui-même" (*Ibid.*), comme dans un roman qui, „au plan de l'énonciation, réfléchit sur la littérature, et dans l'énoncé présente l'expérience amoureuse comme un art qui s'apprend et se construit" (p. 74).

Si la réflexion sur le destinataire inscrit va de pair avec celle sur le narrateur et sur la voix narrative, la recherche sur le récepteur du journal aboutira à faire voir la naissance de l'auteur littéraire. Le journal, ce „discours fermé", cette „parole sans auditeur" (p. 143) qui, chez Amiel, ne se destine à personne, parviendra, après avoir connu la rédaction du „demi-secret" et les différents degrés de réception attestant la présence de narrataires (Mme de Staël, J. Renard), à assumer la condition de la publication, qui est le temps fort de la divulgation (J. Green, M. Eliade). Par là, le lecteur effectif, mais non inscrit, désigne le tournant qui fera du journal un objet public, l'insérant dans l'histoire, privilégiant l'énoncé au dépens de l'énonciation et l'offrant à une réception indéterminée.

C'est ici qu'une réflexion phénoménologique sur l'acte de lecture et une herméneutique de la réception eût enrichi et nuancé, croyons-nous, les analyses de Rousset. Comme l'a montré P. Ricoeur (*Temps et Récit*, III, p. 249), le lecteur impliqué dans le texte n'est pas donné dans les structures de celui-ci : il se transforme incessamment au contact d'un lecteur en chair et en os, par contaminations réciproques et croisements d'influence. L'indétermination de la réception n'est pas l'effet d'un jeu entre le texte et le lecteur (comme chez M. Charles), mais entre le texte, le lecteur et le monde figuré par le texte. Genette l'a d'ailleurs bien vu lui aussi, dans le *Nouveau Discours du récit* : „Le lecteur impliqué est, dans la tête de l'auteur réel, l'idée d'un lecteur possible... Peut-être faudrait-il rebaptiser le lecteur impliqué lecteur virtuel" (p. 103). Mais qu'est-ce bien que le lecteur virtuel sinon le lecteur à venir, étranger au texte ?

Dans l'étude consacrée au *Dernier jour d'un condamné*, Rousset fait voir la naissance de l'auteur-narrateur et du „roman-journal" (p. 212). Par là, le soliloque écrit du personnage de Hugo rejoint le monologue intérieur comme avènement littéraire de la parole actuelle, alors que des indicateurs de simultanéité tendent à abolir la distance entre les deux présents du texte : celui de l'expérience vécue et celui de la perspective de locution (ou du „discours", selon Benveniste : le présent, le passé composé ou le futur). En comblant l'écart entre l'écriture et l'événement rapporté, le texte hugolien anticipe, à travers la métaphore de l'écriture au jour le jour comme réclusion punitive et du journal comme prison de l'être, le grand projet de la fiction moderne : la „convergence du dire et du faire" (p. 170), renouant ainsi avec le vieux rêve balzacien de la continuité (voire l'identité) entre le monde raconté et la réalité.

HORIA LAZĂR

Zvi H. Lévy, *Jérôme Agonistes*. Les structures dramatiques et les procédures narratives de *La porte étroite*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1984, 139 p.

Analysée le plus souvent dans des ouvrages de synthèse consacrés à l'œuvre romanesque de Gide, *La porte étroite* a été étudiée „selon des lignes de force générales", ce qui n'était pas de nature à révéler sa vraie signification.

L'étude de Zvi H. Lévy constitue une „relecture” de *La porte étroite*, fondée sur l'analyse des structures dramatiques et des procédés techniques de la narration utilisés par Gide. L'auteur de l'ouvrage, ainsi qu'il le déclare dans son avant-propos, entend restituer au récit gidien son sens premier, en rejetant le point de vue adopté par une critique „abusive et tendancieuse” (p. 1). Cette nouvelle lecture, proposée par Zvi H. Lévy, représente une tentative réussie de „démystifier” le roman de Gide, considéré généralement comme un hymne à la foi et à la pureté de l'amour humain idéalisé. A cette interprétation idéaliste et édulcorée, l'exégète substitue une vision objective, mettant en évidence le réalisme psychologique qui sous-tend les réactions des personnages.

Par sa structure narrative même — présence à l'intérieur du roman de deux narrateurs homodiégétiques ayant, à première vue, un statut diégétique égal — *La porte étroite* est susceptible de deux lectures: une „lecture Alissa” qui accorde la primauté au journal d'Alissa sur le récit de Jérôme et une „lecture Jérôme” qui accorde la primauté au récit de ce dernier. Or, la détermination de la position hiérarchique respective des deux personnages a une grande importance pour le déchiffrement du sens de l'oeuvre.

Dans le chapitre introductif, intitulé: *De la lecture Alissa à la lecture Jérôme*, Zvi H. Lévy insiste sur les points faibles de la lecture Alissa — résultat soit d'une lecture bibliographique soit d'une lecture idéaliste — qui ne résiste pas à une confrontation avec les données concrètes du texte, et indique comme lecture correcte la lecture Jérôme, seule capable d'intégrer toutes les parties de la narration et d'offrir ainsi une lecture globale du roman. L'analyse que l'auteur nous propose par la suite, n'est rien d'autre que la démonstration de cet *a priori* posé dans le chapitre introductif.

La première partie du livre, la plus importante comme étendue (80 pages sur les 122 que comporte l'analyse), représente un „découpage” du récit gidien en grandes unités qui constituent des „unités effectives de structure à leurs divers niveaux de fonctionnement” (p. XII). Cette partie consacrée aux structures dramatiques est divisée à son tour en deux sections (avec des sous-divisions) correspondant respectivement: à l'étude de l'intrigue (I: *Les structures de l'intrigue*) et à celle de l'action (II: *Jérôme Agonistes*: Les relations des per-

sonnages comme lieu de l'action). Si dans la première section l'auteur étudie les événements et les épisodes du roman groupés en unités distinctes (structures dramatiques du Récit et unités narratives) dans la deuxième, l'action sera interprétée par le biais des relations entre les personnages. Sans négliger la valeur de l'élément spatial et temporel, Zvi H. Lévy accorde une importance de premier ordre au personnage comme facteur décisif dans l'analyse de l'action. L'étude des relations entre les personnages, du point de vue qualitatif et quantitatif, conduit l'auteur à désigner Jérôme comme occupant le centre de la structure „relationnelle” de l'action, fait qui amène la reformulation du sens de l'oeuvre.

La seconde partie de l'ouvrage, affectée à l'examen des procédures narratives, avec ses deux sous-divisions: A. Alissa narratrice (lettres et journal) et B. Jérôme narrateur (Récit), représente une analyse minutieuse des lettres et du journal de l'héroïne, du point de vue de leur insertion dans le Récit de Jérôme.

Dans la *Conclusion* qui termine l'étude, l'auteur, tout en précisant ses observations précédentes, entend juger *La porte étroite* dans la perspective des romans ultérieurs de Gide.

L'étude se remarque par une objectivité scientifique rigoureuse et l'organisation logique du matériel, illustré par des schémas, chaque fois que la clarté de l'exposition l'exige. Pourtant, l'analyse, loin de constituer un texte sec et rebutant, tourne à un débat passionnant, grâce à une confrontation constante avec le roman de Gide. La perpétuelle mise en parallèle des deux lectures, la lecture Alissa et la lecture Jérôme, permet à l'auteur d'argumenter par contraste sa propre position. Par sa méthode de travail même, qui suppose une lecture exhaustive et cohérente du texte gidien, Zvi H. Lévy rejette toute interprétation délibérément subjective de l'oeuvre et tend, dans les limites du possible, vers une présentation objective de *La porte étroite*.

Tout en faisant des réserves sur certains jugements avancés dans la *Conclusion*, nous considérons que l'étude de Zvi H. Lévy constitue une contribution importante à l'exégèse de l'oeuvre de Gide et peut effectivement intéresser les spécialistes.

MONICA ŞILDAN

MISCELLANEA

Precizări necesare

În 1987 O. Birlea tipărea la „Cartea Românească” un mic volum, *Efigiile*, în care schițează portretele citorva personalități pe care le-a cunoscut, mai de aproape sau mai de la distanță, în cursul vieții. Prin însuși caracterul lor eseistic, portretele acestea aduc, firește, numeroase note subiective. Numai că subiectivismul nu are nimic comun cu falsificarea realității, de care, din păcate, nu e scutit nici opusculul acesta. Pentru ilustrare, ne vom mărgini la câteva aspecte desprinse din paginile pe care O. Birlea i le consacră lui I. Mușlea.

Asigurându-și cititorii că se bazează pe mărturisirile folcloristului clujean, O. Birlea afirmă că Sextil Pușcariu „a avut intenția să-i creeze o conferință de folclor, dar I. Mușlea nu a venit cu minic în întâmpinarea proiectului” (p. 182; subl. ns. D. P.). Dacă O. Birlea ar fi citit corect mărturisirile lui I. Mușlea (vezi *Contribuții la cunoașterea mișcării folclorice românești între anii 1925-1965*, în „Anuarul de Folclor”, I, Cluj-Napoca, 1980, p. 19), ar fi întâlnit următoarele: „Nemulțumit, probabil, că titularul Romulus Vuia făcea prea multă etnografie propriu-zisă și prea puțin folclor, s-a gândit la crearea unei conferințe care să fie dedicată în special folclorului. Într-o zi — n-aș putea preciza anul, probabil însă că între 1932 și 1935 — mi-a și cerut un memoriu în acest sens, din care nu s-a ales nimica. Nu cunosc motivele. Pentru ocuparea acestei conferințe se gîndea, probabil la mine/. ./. Chestiuni de gospodărie internă ale Muzeului și Atlasului Lingvistic i-au impus, se vede, să programeze înființarea altor conferințe. Un asemenea post pe mine nu m-a preocupat niciodată prea mult”.

Trecînd însă peste această inexactitate (pentru că Mușlea a venit, totuși, cum se vede, în întâmpinarea proiectului cu un memoriu), iată ce spune O. Birlea ceva mai departe: „Mai tîrziu, în 1957, cînd programa analitică (e vorba de programa de învățămînt!) pentru folclor a fost considerabil extinsă, I. Mușlea și-a exprimat dorința de a deveni profesor de folclor, preferînd totuși să țină cursul general de folclor (cu anul I), nu cursul special, pe care l-ar fi lăsat pe seama conferențiarului pe care și l-ar fi dorit” (subl. ns. D. P.)

și despre care O. Birlea lasă să se înțeleagă cu destulă claritate cine ar fi urmat să fie. „Dar I. Pervain a avut grijă ca să fie promovată la noua disciplină” (!) o altă persoană, un tînar, care nu era însă pe placul lui Birlea, poate și pentru că, încă înainte de 1956, acesta nu accepta, așa cum nu acceptă nici astăzi, poziția lui I. M. Sokolov în ceea ce privește definirea folclorului, sau poate pentru că, tot pe atunci, îi aducea elogii lui Titu Maiorescu, fapt care pentru a fost criticat cu asprime în presa acelor ani.

O. Birlea nu precizează către cine anume și-a exprimat folcloristul clujean amintitele dorințe. Pentru oricine l-a cunoscut însă pe I. Mușlea, cu luciditatea și cu realismul remarcabil ce-l caracterizau, afirmațiile cuprinse în cele de mai sus apar ca simple invenții, nelipsite însă de anume „subtilități”.

Înainte de toate, trebuie precizat că în anul 1957 nu exista nici un post de profesor de folclor la nici o universitate din țară. Abia în toamna aceluia an s-a înființat o conferință la Universitatea din București, care avea să fie transformată apoi, în 1962, în post de profesor, Un post de conferențiar de folclor, paralel cu cel de profesor, n-a existat nici măcar la Universitatea din București, așadar la iutia Universitate a țării. Cum ar fi fost posibil, oare, ca în 1957, la Universitatea din Cluj, unde exista doar un post de lector și unul de asistent, să se creeze, și încă deodată, două posturi de grad superior? Avea să apară, într-adevăr, și la Cluj un post de conferențiar de folclor, dar numai în 1962, cînd Mușlea împlinise 63 de ani, aflîndu-se așadar cu doi ani înainte de vîrsta maximă pînă la care rămîn în activitate conferențiarii și profesorii. Postul de conferențiar a fost ocupat, în 1962, prin concurs, pe baza hotărîrii unei comisii înstitute de M.E.I., și nu prin „promovare”, grație unei anumite persoane.

Spre a justifica cele două posturi proiectate, O. Birlea „introduce” în învățămînt ale Facultății de Filologie din Cluj, și încă din 1957, un curs special de folclor. Un asemenea curs, de un semestru, avea să apară într-adevăr, dar abia în anul univ. 1959/1960. Cit privește predarea lui, autorul *Efigiilor* lasă să se înțeleagă că I. Mușlea nu s-ar fi simțit în stare să și-o asume. De altfel, în prezentarea ce i-o face acestuia

În *Istoria folcloristicii românești* (1974), O. Birlea apreciază că meritele principale ale lui I. Mușlea în domeniu sînt de ordin organizatoric („Arhiva de folclor”), lucrarea sa științifică „capitală” fiind *Tipologia folclorului* din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu (în colaborare cu O. Birlea), pentru care, cu „o răbdare angelică”, a copiat „pe fișe standard, cu o scriere citează de premiant în caligrafie”, un material imens. „În domeniul propriu-zis al folclorului, Mușlea a adus o contribuție persistentă” prin publicarea a 43 variante a snoavei despre femeia necredincioasă, culese prin corespondenți, ajungînd la o concluzie care avea să fie infirmată însă ulterior. „Cercetările de amănunt” ale folcloristului „s-au îndreptat cu precădere asupra etnografiei” (p. 495—497) etc.

Cît privește „vina” lui I. Pervain de a nu fi finalizat planul amintit și urzit fără îndoială numai în mintea autorului *Efigiilor*, se impune a sublinia că în perioada cînd se făceau încadrările pentru anul universitar 1957/1958 conferențiarul I. Pervain nu deținea nici o funcție de răspundere în Facultatea de Filologie. Șeful catedrei era prof. Ion Breazu, prietenul apropiat al lui I. Mușlea și care probabil că dacă acesta ar fi dorit să fie numit la facultate, spre a preda cursul de folclor ar fi încercat să-l ajute, făcînd demersurile necesare în acest scop, cu atît mai virtos cu cît rectorul Universității, acad. C. Daicovicu, era un alt apropiat al folcloristului.

Cît privește cunoașterea atmosferei ce domnea în 1957 în legătură cu activitatea de specialitate de la Facultatea de Filologie din Cluj menționăm că în chiar acel an prof. I. Breazu aprecia foarte favorabil un studiu mai întins al tînărului lector de folclor de la catedra pe care o conducea, studiu căruia nu i-a adus nici o obiecție, programîndu-l să apară într-un volum aflat în pregătire. Spre sfîrșitul aceluiași an, lectorul în funcție, împreună cu I. Mușlea erau încadrați cu cîte o jumătate de normă de cercetător științific principal (în cumul) la Secția din Cluj a Institutului de Folclor.

Înceiem, repetînd „dacă mai e nevoie, că omul de știință nu are dreptul să falsifice adevărul, încercînd să-l inducă în eroare cititorii. Se cuvine totodată ca, evocînd viața și activitatea celor plecați pentru totdeauna dintre noi, să o facem cu cugetul curat, spre cinstirea memoriei lor, și nu spre stîmpărarea unor porniri care ar trebui să răuînă străine condiției umane și cu atît mai mult omului de știință.

D. POP

Ein wichtiger Autor aus der DDR

Der DDR-Schriftsteller Christoph Hein ist ein Autor, der mit Prosa und Theaterstücken in seiner Heimat und weit darüber hinaus von sich reden macht, Leser und Zuschauer in zum Teil kontroverse Debatten verwickelt. Petru Forna, Wissenschaftler an dieser Universität, kommt das Verdienst zu, diesen Autor nun auch den rumänischen Lesern zugänglich gemacht zu haben. Er hat die beiden bisher am meisten diskutierten Prosatexte Heins übersetzt — die Novelle „Der fremde Freund” und den Roman „Horns Ende”. Die Übersetzung ist nach dem Urteil von Fachleuten vorzüglich; beide Texte sind, in einem Band vereint, 1988 im Bukarester Univers-Verlag erschienen.

Christoph Hein, Jahrgang 1944, ist in Schlesien geboren und in einer Kleinstadt in Sachsen aufgewachsen, das Gymnasium besuchte er in Westberlin. Von 1960 an lebt er in Berlin, der Hauptstadt der DDR, seit 1979 als freier Schriftsteller. Doch zunächst arbeitete er in verschiedenen Berufen, so als Montagearbeiter, Buchhändler, Regieassistent an der Berliner Volksbühne. Die Abfolge der Tätigkeiten macht deutlich, wie konsequent er seinen Weg verfolgte. Ende der 60er Jahre studierte Hein Philosophie und Logik, er wollte es genau wissen, erarbeitete sich den Marxismus gründlich.

Nach dem Studium war er wieder an der Volksbühne, unter anderem entstanden damals die Stücke „Schötel oder Was solls”, „Cromwell” und „Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon”. Diese Stücke, inzwischen vielerorts aufgeführt, zeigen einen experimentierfreudigen Autor. Schötel, ein junger Wissenschaftler, will die Arbeit wirklich zur „freien Tätigkeit” machen, er kollidiert mit der Wirklichkeit. „Cromwell” ist nach Heins eigenen Worten „ein Stück über eine erfolgreich durchgeführte Revolution, die letztlich verendet”; der revolutionäre Führer Cromwell wird zum Tyrannen und scheitert. Das Stück mit dem langen und ungewöhnlichen Titel ist kein biographisches Stück über Ferdinand Lassalle; es geht um ihm um Haltungen in geschichtlichen Prozessen, und Hein selbst nennt es „ein Stück Autobiographie. Eine Möglichkeit, von eigenen Zwängen, Verstrickungen und Befindlichkeiten spielerisch zu erzählen.”

1983 wurde dann im Berliner Deutschen Theater Heins Stück „Die wahre Geschichte des Ah Q” uraufgeführt. Der Stoff geht auf die gleichnamige Novelle des chinesischen Schriftstellers Lu Xun zurück; Hein

interessierte die Ah-Q-Figur (bei ihm ein Intellektueller) als Vertreter einer Schicht, die nach seiner Auffassung zwar Tendenzen zur revolutionären Entwicklung hat, ohne sich tatsächlich zu engagieren und zu gefährden. Heins 1987 veröffentlichtes, in der DDR auch in einer Fernsehfassung gesendetes Stück „Passage“ schließlich führt mit seiner Handlung in ein südfranzösisches Dorf an der Grenze zu Spanien im Jahr 1940. Von den Faschisten Verfolgte, zufällig im Hinterzimmer einer kleinen Gastwirtschaft zusammengeführt und auf Passage nach Spanien hoffend, reden miteinander, bewähren sich oder versagen, handeln oder resignieren.

Schon in seinen frühen Stücken betrachtete Hein die Welt dialektisch, in ihrer Widersprüchlichkeit, machte sie zum „Spielmaterial“ für seinen souveränen Umgang mit der Geschichte und besonders auch mit der Gegenwart, die für ein ständigen Veränderungen unterworfenen Prozeß ist. Dieser Autor lebt bewußt in der sozialistischen Gesellschaft, er fühlt sich von deren Möglichkeiten herausgefordert. Reibungsflächen, Widersprüche in der Gesellschaft sind für ihn nichts Tragisches, er versucht sie offenzulegen und produktiv zu machen.

Bereits seinem ersten Prosaband, „Einladung zum Lever Bourgeois“ (1980), bescheinigte die Kritik hohen dichterischen Rang. Besonders anregend: Die fiktiven Briefe des historisch belegten Jägers Johann Seifert, des Kammerdieners Alexander von Humboldts, geschrieben in Rußland an die Frau in Preußen. Da gibt es Gesichtsbetrachtung, die ganz direkt auf Gegenwärtiges zielt. Der Band bietet Prosa unterschiedlichster Art, Hein experimentiert mit verschiedenen literarischen Formen, für den Leser gibt es vielfältige Anregungen zur giestigen Auseinandersetzung. Dem Autor geht es in diesen Texten auch darum deutlich zu machen, daß nicht alle Probleme schon gelöst sind, wenn die geschichtlichen Voraussetzungen für ihre Lösung da sind.

Viel zu wenig bekannt ist Christoph Heins 1984 in einem Berliner Kinderbuchverlag erschienenen Buch „Das Wildpferd unterm Kachelofen“, illustriert von dem in der DDR bei jung und alt beliebten Manfred Bofinger. Dieses schöne Kinderbuch ist voller Phantasie und spielt auch mit dem Nonsens; es vermag, wie die Resonanz zeigt, auch Erwachsene zu faszinieren.

Ins Bewußtsein breiterer Leserschichten gelangte Christoph Hein 1983, als seine Novelle „Der fremde Freund“ ein heftiges Für und Wider in der literarischen Öffentlichkeit

der DDR auslöste. Umstritten war (und ist zum Teil heute noch) dieser Text vor allen wegen seiner Erzählweise. Claudia, eine vierzigjährige Ärztin, reflektiert über den Tod des ihr fremd gebliebenen Freundes und über ihr Leben in der Gesellschaft generell, es gibt in dem Text keinen Erzählerkommentar, keine literarische Figur, die Claudias Bild von der Welt korrigiert — Bild der Wirklichkeit und Figurenperspektive sind eins. Und da diese Perspektive die einer vom Leben enttäuschten Frau ist, konnten Irritationen nicht ausbleiben. Die Ärztin Claudia verschließt sich ihrer Umwelt („... ich habe in Drachenblut gebadet“), für sie sind Unterdrückung von Gefühl, Verdrängung, Verschweigen die Voraussetzungen für das Zusammenleben. Viele Leser, die in der Literatur stets Identifikationsfiguren erwarten, fanden sich nicht zurecht, waren ratlos. Aber Hein ist ja ein Autor, der Kommunikation stiften will; seine Novelle verlangt allerdings aufmerksame Leser, die den Text nicht unkritisch in sich aufnehmen, genießen wollen, sondern die mit ihrem eigenen Urteil dazwischengehen. Wer das tut, wird feststellen, daß das Bild, das die Heldin von sich gibt, so eindeutig nicht ist. Es ist brüchig und in sich voller Widersprüche; sie redet sich ein, daß es ihr gut gelie, daß sie zufrieden sei, sie verdrängt Fragen und Probleme, anstatt sie zu bewältigen. Hein liefert mit dieser Geschichte ein Warnbild, und er stellt Fragen, auch an die Gesellschaft. Das Buch beunruhigt einen, man wird gezwungen, über sein eigenes Leben in der Gesellschaft, über Schwierigkeiten des Zusammenlebens nachzudenken.

Eine Kleinstadt, wie sie Christoph Hein aus seiner eigenen Kindheit kennt, ist Schauplatz seines Romans „Horns Ende“. Zeit der Handlung: die fünfziger Jahre. Erzählt wird von dem Historiker Horn, der 1953, aus der Partei ausgeschlossen und von der Leipziger Universität verwiesen, in jene Kleinstadt kommt, um die Leitung des örtlichen Museums zu übernehmen. Hier begegnet er später Kruschkatz, dem Mann, der seinerzeit seinen Parteiausschluß beantragt hatte und nun Bürgermeister in dem Ort wird. Eine Veröhnung kommt nicht zustande, im Gegenteil, Horn erfährt neue Angriffe. Er nimmt sich das Leben, der Junge Thomas und dessen Freund finden ihn erhängt im Wald. Für diese Geschichte hat Hein eine Erzählweise gefunden, die den Leser nicht weniger fordert als die der Novelle „Der fremde Freund“. Erfährt er doch Horns Schicksal aus den Erinnerungen verschiedener Menschen, die mit ihm zu tun hatten (Thomas; Bürgermeister Kruschkatz; Arzt Dr. Sprödeck;

Gertrude Fischlinger), zugleich entsteht ein (1976), mais avec un surcroît d'information facettenreiches und sehr kritisches Bild einer de nuances et de détails, *La Révolution contre DDR-KleinStadt in den fünfziger Jahren. L'Eglise* retrace l'histoire d'un mouvement antireligieux brusque, d'une „flambée incongrue" ou d'une „onde" déchristianisatrice se déroulant dans le „temps court" (quelques mois à peine: la temps d'un hiver et d'un printemps, entre 1793 et 1794). La réflexion de l'histoire ne s'applique pas ici sur la longue déchristianisation des Lumières, véritable dérive séculaire des sensibilité religieuse (analysée dans *Piété baroque et déchristianisation. Les attitudes devant la mort en Provence au XVIII^e siècle*, Plon, 1971); dans un esprit qui tend à joindre la rigueur scientifique et la grande tradition narrative de l'histoire du début de notre siècle (illustrée par les travaux d'Alphonse Aulard) — s'écartant, par là, du dogmatisme des jugements sonnaire et des généralisations hâtives —, Vovelle s'attache à compléter les principes de la recherche d'histoire des mentalités par des propositions relevant de la sociologie religieuse, avec une prédilection manifeste pour la description et l'interprétation des faits (qui, assez souvent, ne convergent sur aucune loi, faisant au contraire éclater toute norme: à distance égale de Paris, il y a des régions où l'onde déchristianisatrice se manifeste différemment: puissamment à Marseille, faiblement à Bordeaux; l'Ouest et le Nord-Est sont très réservés, alors que le centre de la France fait voir une adhésion massive au mouvement antireligieux). La grande déchristianisation de 1793 apparaît ainsi comme une résultante dynamique d'influx et de résistances, comme „une convergence et une superposition d'initiatives" (p. 221) que seul un „indice composé d'intensité" (p. 263) peut définir. Les grands projets militants y côtoient l'inertie, l'énergie des agents révolutionnaires ou des envoyés en mission se heurte souvent à l'indocilité conservatrice d'une population hostile, les instructions venant de Paris sont différemment appliquées par les instances locales, etc., au point que l'on peut se demander, avec raison, si, par exemple, administration, municipalités et sociétés populaires sont des agents actifs de déchristianisation ou des „relais passifs, receveurs d'impulsions ...: des déchristianisateurs ou des déchristianisés si l'on peut dire?" (p. 214). Dans ce tableau de discontinuités, seule semble opérante l'hypothèse d'un „éclatement polynucléaire" du mouvement (p. 61), où le foyer parisien et celui du centre de la France se rencontrent, corrélative de l'image d'une onde qui se défait sur ses arrières à mesure qu'elle progresse (p.

Jedes der acht Kapitel des Romans wird durch einen fiktiven Dialog zwischen dem toten Horn und dem nun erwachsenen Thomas eingeleitet, Horn beschwört darin Thomas, die in der Erinnerung schlummernden Bilder und Erfahrungen heraufzuholen, sie nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Jede der aus der Erinnerung über Horn berichtenden Figuren sieht ihn anders, es entsteht kein eindeutiges, vom Autor gewissermaßen abgeseignetes Porträt. Hein zwingt den Leser, sich auf die im Roman sichtbar werdenden unterschiedlichen Lebensauffassungen einzulassen, sie kritisch zu werten, selbst über moralische Fragen nachzudenken. Um die Dialektik von Erinnerung Vergessenheit geht es auch in dem „Passage"-Stück, überhaupt gibt es vielfältige Verbindungen zwischen Heins Prosatexten und seiner Dramatik — Hinweis darauf, wie hier ein Autor zielstrebig und bewußt an einem wesentlichen literarischen Werk arbeitet.

Dabei macht es Christoph Hein seinen Lesern nicht leicht. Er stiftet Unruhe, fordert uns auf, der widerspruchsvollen. Welt nicht auszuweichen, sondern sie verändern zu helfen. Davon schreibt er auch in seinen streibaren essayistischen Texten (gesammelt z. B. in dem 1987 im Aufbau-Verlag erschienenen Band „Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche"), davon hat er auf dem X. Schriftstellerkongreß der DDR engagiert gesprochen.

Vorabdrucke in Literaturzeitschriften machen schon neugierig auf Christoph Heins neuen Roman. Er trägt den Titel „Der Tangospieler", behandelt ein bisher in unserer Literatur wenig thematisiertes Gegenwärtssujet und wird, so ist zu vermuten, wieder alles andere als bequeme Feierabendlektüre sein.

REINHARD RÖSLER

La Révolution française chez Complexe

Parmi les livres publiés par la maison d'édition Complexe dans „La Bibliothèque du Bicentenaire" nous avons retenu deux textes inédits: *La Révolution contre l'Eglise. De la Raison à l'Etre Suprême* (1988, 311 p.) de Michel Vovelle et *La Bastille est prise* (1988, 181 p.) de Guy Chaussinand-Nogaret.

Dans le sillage de *Religion et Révolution. La déchristianisation de l'an II* (Hachette,

ses arrières à mesure qu'elle progresse (p.

255): la technique du „repérage global" (p. 64) des impulsions trouve ainsi son complément dans des „tests de confirmation ou de confrontation" (p. 65) se rapportant à la réception locale du mouvement.

Le livre de Vovelle est une exploration poussée d'aspects très variés de la grande année déchristianisatrice: anticipations, dans l'imaginaire social, du mouvement (fêtes de la Raison, mascarades, processions burlesques, autodafés carnavalesques); changement de noms de lieux et mise en place d'une toponymie révolutionnaire; fermeture d'églises et livraison de l'argenterie de celles-ci; abdication des prêtres, mariage et reconversion de ceux-ci dans des activités étonnamment nombreuses et variées (enseignants, maîtres de pension, médecins, vétérinaires, officiers de santé, notaires, magistrats, greffiers); diffusion du culte de la Raison, bientôt remplacé, toutefois, par celui de l'Être Suprême; l'activisme révolutionnaire (entreprises des agents mobilisateurs, des meneurs de foules et des envoyés en mission); les résistances à la déchristianisation enfin. L'étude s'achève sur une double question, destinée à relancer et à approfondir la recherche plutôt qu'à suggérer des solutions: pourquoi la déchristianisation s'est-elle éteinte, comme d'elle-même, après avoir connu le temps fort d'une poussée fiévreuse de moins d'un an? Et pourquoi, corrélativement, la résistance à la déchristianisation ne s'est-elle manifestée pleinement que sur un espace très restreint, dans le sud du Massif Central? Le bilan, provisoire, de la recherche menée par Vovelle peut bien autoriser à conclure que „la déchristianisation n'était pas pour la société rurale tout entière une intrusion exogène, ni un pur scandale. Le ver était dans le fruit" (p. 255).

La Bastille est prise de G. Chaussinand-Nogaret aperçoit, dans le 14 Juillet, un „événement-modèle" (p. 8), structurant: moins le commencement effectif de la Révolution que le germe d'un processus (entamé d'ailleurs bien avant 1789) qui allait déployer ses effets dans les années à venir. A part son caractère exemplaire, la prise de la Bastille révèle aussi son côté ambigu: moyennant une nouvelle conception de la souveraineté (dé-

volue désormais à la nation — et non plus au roi — dont l'autorité est incarnée par ses élites représentatives), un mouvement — pris dans le cercle de l'insurrection — se dessine: le passage de la révolution politique à la révolution sociale, des revendications individualistes et libérales d'une bourgeoisie riche, entreprenante, exaltant les mérites personnels, l'émulation et le goût de la compétition, à la frénésie collective de l'égalité matérielle, où perce déjà la violence, le désir du renversement et de la subversion. Le grand rêve de l'égalité révolutionnaire apparaît ainsi comme volonté de domination: s'agit-il de l'égalité bourgeoise des mérites de 1789 ou de l'égalitarisme de 1793, un même principe est à l'oeuvre: le rejet de toute supériorité et de toute prééminence, fût-elle héréditaire (en 1789) ou acquise (en 1793). Plutôt qu'un programme politique, l'égalité, d'abord revendiquée par la bourgeoisie dans sa lutte contre les privilèges aristocratiques, ensuite démocratisée, réclamée par les foules dans les mois sombres de la Terreur, n'est, au dire de Nogaret, qu'un „fantasme" (p. 45) gouvernant les comportements collectifs. Née du désir de contrôler le pouvoir royal et de limiter les abus, et annonçant ainsi les principes de la monarchie constitutionnelle et du gouvernement représentatif, l'égalité est prête à basculer dans la violence, au mépris du principe de liberté qui l'avait inspirée: devenue passion de la communauté (au lieu de demeurer raison légale, étrangère aux partis pris et aux engagements de classe), elle amènera désordres, confusion, vengeances et destructions.

L'essai de Nogaret est utilement complété d'un document: *L'Œuvre des Sept Jours* (12—18 juillet 1789), écrit et publié l'année qui suivit la prise de la Bastille par Jean Dusaulx, témoin des événements. A mi-chemin entre le témoignage direct et la réflexion historique, ce texte peut être considéré, malgré les partialités et les sympathies partisans qu'on peut y percevoir, comme une bonne source de connaissance des événements de la semaine chaude de la Bastille.

CHRONICA

SEMINAR ON WILLIAM SHAKESPEARE

On the 2nd and 3rd of June 1989 there took place a Seminar on William Shakespeare, organized by the Department of Germanic Philology of the University of Cluj-Napoca. The session took place on the occasion of the 425th anniversary of the playwright's birth and exactly after 25 years since the first conference devoted to William Shakespeare was organized at the University of Cluj-Napoca. The work of the great playwright was illustrated by readings from *Richard II*, *The Taming of the Shrew* and the *Sonnets*.

The papers presented by professors, scholars, translators, producers and students referred to the assimilation of Shakespeare's work in Romanian culture as well as to contemporary views on the work of the great British playwright. Modern interpretations, literary, linguistic and theatrical, were presented in: *The Advancement of Learning in W. Shakespeare's View* by professor Leon Levițchi, *Humour in William Shakespeare* by professor Mihail Bogdan, *Models of Worlds in William Shakespeare's Romances* by Ileana Galea, *Essay on Richard the II* by Mihai Măniuțiu from the National Theatre of Cluj-Napoca, *John Wain on William Shakespeare* by Virgil Stanciu, *Text — Audience Relationship in Shakespeare's Drama* by Ioan Crețiu, *Shakespeare and the Drama of His Time* by Corneliu Nicolescu, *On Shakespeare* by Ioana Bolba, *The Englishness of Shakespeare's*

Language by Adrian Porociuc, *Chaos and Void — Imagistic Vectors in Some of William Shakespeare's Plays* by Emma Tămăian.

The contribution of Romanian scholars included studies of comparative literature such as *Hamlet and the Analytic Theatre* by Ion Vartic, *The Permanence of Hoisþur and Falstaff in World Literature* by Brîndușa Popescu, *William Shakespeare, Mihai Eminescu and the Computers* by Rodica Albu, *William Shakespeare's Influence Upon the German Drama at the End of the 18th Century* by Petru Forna, *William Shakespeare in Vasile Voiculescu's Sonnets* by Cristina Tătaru, Professor Andrei Bantaș's paper pointed out the difficulties the Shakespearean texts present for the Romanian translator. The papers dealing with the presence of Shakespeare's work in Romanian literary journals have pointed to the powerful influence of the English playwright upon Romanian Culture: *The Shakespearean World in the Romanian Periodicals of Transylvania in the 19th Century*, by Lucia Pavel and „*Adevărul literar și artistic*” and *English Literature* by Tamara Lăcătușu.

The Seminar ended with a discussion on the interpretation of William Shakespeare's work in the University teaching process, in translations and theatrical performances. The talk involved specialists in the above mentioned fields and demonstrated yet again the rich potential of Shakespeare's work for each generation.

ILEANA GALEA



INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ,
Municipiul Cluj, C-da nr. 549

In cel de al XXXIV-lea an (1989) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialitățile:

matematică

fizică

chimie

geologie-geografie

biologie

filosofie

științe economice

științe juridice

istorie

filologie

In the XXXIV-th year of its publication (1989), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued as follows:

mathematics

physics

chemistry

geology-geography

philosophy

biology

economic sciences

juridical sciences

history

philology

Dans sa XXXIV-e année (1989), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les spécialités:

mathématiques

physique

chimie

géologie-géographie

biologie

philosophie

sciences économiques

sciences juridiques

histoire

philologie

43 871

Abonamentele se fac la oficiile poștale, prin factorii poștali și prin difuzorii de presă, iar pentru străinătate prin „ROMPRES-FILATELIA”, sectorul export-import presă, P. O. Box 12-201, telex. 10 376 prsfir, București Calea Griviței nr. 64-66.

Lei 35