

P.506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

2

1994



CLUJ-NAPOCA

REDACTOR ȘEF: Prof. A. MARGA

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI: Prof. N. COMAN, prof. A. MAGYARI, prof. I. A.RUS, prof. C. TULAI

COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: Prof. M. BORCILĂ, prof. E. DRAGOȘ, prof. KOZMA DEZSŐ, prof. M. MUTHU (redactor coordonator), prof. M. PAPAHAĞI, prof. I. ȘEULEANU, conf. L. COTRĂU, conf. L. FLOREA, conf. Șt. OLTEAN, conf. I. T. STAN, conf. E. VIOREL, conf. V. VOIA, lector Șt. GENCĂRĂU (secretar de redacție), lector E. POPESCU

TEHNOREDACTARE COMPUTERIZATĂ: Stud. A. TUDURACHI, stud. C. VARGA, lect. S. CHERATA (Centrul de Analiză a Textului, Facultatea de Litere)

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

2

Redacția : 3400 CLUJ-NAPOCA str. M. Kogălniceanu nr.1 ▶ Telefon : 116101

SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE

STUDIA LITTERARIA

- R.E. STRATTON, Chaucer's Wife: More Repainted Lions 3
 Ileana GALEA, Thomas Carlyle and the Victorian Essay 13
 R.K. BIRD, Dreaming Dreams and Having Them Too: Observing Persona in Three Brazil Poems by Elizabeth Bishop 21
 Michaela MUDURE, Eveline - a Joycean Structure 33
 Liana COZEA, Ticu Archip: Imposibilul cuplu ♦ Ticu Archip's Impossible Couple 41

DIDACTICA

- I. DRĂGOTOIU, Un precursor: Ioan S. Paul ♦ A Predecessor: Ioan S. Paul 49
 M. GOGA, Propuneri pentru o predare a modului gerunziu la studenții străini ♦ Propositions pour l'enseignement du gérondif aux étudiants étrangers 59

VARIA

- O. ȘCHIAU, Studenți și doctoranzi români la Leipzig la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru ♦ Étudiants et doctorands roumains à Leipzig à la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle 69
 J.M. GOUVARD, L'Alexandrin accentuel: une analyse métrique de *Campos de Castilla* d'Antonio Machado ♦ The Accentual Alexandrine: A Metric Analysis of *Campos de Castilla* by Antonio Machado . . . 77

CHAUCER'S WIFE: MORE REPAINTED LIONS

R.E. STRATTON¹

ABSTRACT. - The Wife of Bath is developed as a character in the General Prologue to the *Canterbury Tales*, the prologue to her tale, the tale itself, and finally in Chaucer's *Retractions*. The following study examines the valuable work of two recent feminist critics, Carolyn Dinshaw and Priscilla Martin, as they analyse Chaucer's women; and it questions the assumptions made by the "post-feminist" scholar, Elaine Tuttle Hansen. Some alternatives to patristic exegesis are invited.

The Wife of Bath: so much has been written about her that it seems almost impossible that anything new might appear under the sun; however, recent scholarship by several women has both illuminated and remystified Alison and her maker, offering on the one hand vital new insights for all readers, on the other reactive and reductive probing that will only further divide scholars. Of course, there are many more feminist studies in this area lately than this article mentions; however, appetites may be whetted by this small sampling.

Although madame Eglentyne and her nun-chaplain are introduced earlier in the General Prologue, the Wife tells her story first. And although one of the new critics, Priscilla Martin, prefers to begin her study without attention to the GP, this piece will examine Alison's first appearance before proceeding to her narratives, with pauses to examine some of the writings of Martin, Carolyn Dinshaw, and Elaine Tuttle Hansen.

Chaucer the Pilgrim, after all, is the persona through whom our responses are filtered, and he begins with a knight, concludes with a knight, and describes in detail only two women (and at least nineteen men) in these first 858 lines: evidently, gender equity was not a particular concern of this narrator, which is not at all the same as saying that Chaucer had little interest in women.

It might, however, be worth observing that neither the Prioress nor the Wife seems to appeal to Chaucer the Pilgrim as an ideal type. The former's interest in courtly matters is too well known to detail here. Alison, though, as departure from ideal, is impatient with those

¹ University of Alaska Fairbanks, 130 Kelsan Way, Fairbanks, AK 99709.

who would seek "before hire" to go to the church offerings and would become "out of all charitee" if her precedence was thus challenged (452). Her costume is humorously exaggerated, particularly inviting attention to its richness and flamboyance, exemplifying pride, as Donaldson asserted long ago. And her physical person is large, with a bold, red face and that gap between her front teeth betokening lechery, as Curry noted. She has had five husbands, has been thrice to Jerusalem, and has passed "many a straunge strem," one of Chaucer's more salacious observations. Finally, she understands "the olde daunce" thoroughly and comprehensively. While the portrait is amusing, the Pilgrim seems to concentrate upon her Otherness, to echo the feminist's word of choice. And he contrasts the Wife with the following idealized portrait of the Parson, employing the favorite medieval device for emphasis.

While we are off to a bad start if we search here for much sympathy, we still have in the Wife a formidable *creature*, to employ Margery Kempe's word, a woman capable of holding her one not only among her fellow pilgrims, but also within her own society. She is a threat to men, and Chaucer must somehow mediate between his narrator's bemused reaction and his own fascination. To charge the author with a failure of sympathy for women may seem possible in many instances; but to indict him for producing "a dramatic and important instance of woman's silence and suppression in history and language" (Hansen 27-28) precipitates all the discord of that what the same critic calls "post feminist" while at the same time undercutting extremely valuable scholarship by feminists who have urged traditional readers toward innovative and productive reconsideration.

Carolyn Dinshaw, for example, in *Chaucer's Sexual Poetics*, focuses upon the notion of glossing: in fact her chapter's title is worth quoting in this connection: "'Glose/ bele chose': The Wife of Bath and Her Glossators." For Dinshaw, glossing is a male act, while both text and the physical being are identified with a woman. Not only does this major opposition occur, but also the Wife is anything but silent. We know that her Prologue is about the same length as the GP (and that its autobiographical nature is undisputed) while her tale is less than half that length. To regard such loquacity as some kind of silence is to apply twentieth-century rubrics of deconstructionists and post-feminists to a period and author to whom such notions might be comprehended as fragmented indeed, at best.

The Wife begins her prologue by ranking experience above authority, a challenge (although only a brief one) to the patriarchal world. As Hansen notices, by line nine Alison is citing her first (male) example of authority; and the first 170 lines of this prologue continue in that vein (29). This section is punctuated by phrases such as "me was toold" and "Right thus the Apostel tolde it unto me" that seem to Martin indicators of a "parody sermon", inverting those familiar medieval hierarchies which were so much the focus of D.W.Robertson, Jr. and others more than thirty years ago.

To Hansen, however, the phrases "underscore the gender of official speakers and critics" and upon investigation of the "deep structure of phrases such as "me was toold," the Wife is discovered to be passive, the recipient of rebuke both from church authorities and from husbands (29-30).

If, however, we look briefly at another tale, we see repetition of another phrase, "My sone", presumably employed by the Manciple's mother as a warning or moral signifier (although some interpret this as a veiled admonition to the Cook). In this case, gender roles being reversed, would it make sense to interpret the Manciple as a silent, passive figure controlled by some sort of matriarchal authority?

But to return to the Wife, her prologue takes a new turn with the Pardoner's interruption (163), and surely Alison is anything but passive harem as she chides him both to silence ("Abyde!") and to learn from her "ensamples mo then ten". With that she proceeds to rehearse for another 300 lines or so those libels spoken by husbands about wives and here the shoe is on the other foot: she employs phrases such as "dire shrewe" and "Sire olde fool" aggressively, now clearly in command of both husbands and of that patriarchal society which she chafes against.

The focus of her experience now becomes Jankyn, with whom she is more than acquainted (pun intended) before his tenure as husband number five. The Wife decides, in the most active fashion, first to tell him of a supposed dream in which he comes to her bed and "wolde han slayn me as I lay upright" (578). Her bed, she allows, was full of real blood, which she glosses as betokening gold: this woman is not afraid of using male prerogatives to approach either texts or *swevens*. After all, she learned this "loore" from none steer than her own "dame", another woman not much given to silence although considered by her

daughter to comprehend "soutiltee" (576).

Following her fourth husband to his grave, the Wife continues her activity, admitting to her "coltes tooth" as she notices Jankyn's "paire / Of legges and of feet so clene and fire" (597-598). This, by the way, is humorously glossed by Dinshaw as "great legs", by itself a phrase speaking volumes about contemporary male-centered society (118). Alison, of course, marries Jankyn by the end of the month. Perhaps, though, at this juncture she does assume at least temporarily more passive behavior, tempering those imprints of Venus and Mars.

Dinshaw again draws our attention to texts, particularly to the differences between "bad-faith" glosses serving patriarchal interests and the admittedly carnal action of Jankyn:

So well koude me glose
 Whan that he wolde han my *bele chose*
 That thogh he hadde me bete on every bon,
 He coude wynne agayn love anon.

The Wife enjoys this sort of glossing as a reciprocal recognition of mutual desires, a satisfactory "relationship between text and glossator" (Dinshaw, 125). Alison's world, in other words, has been recognized and even dignified.

The relationship, however, becomes something she repents, for this husband will tolerate few of her foibles; note the double reinforcement as well as the pun: "He nolde suffre nothyng of my list. / By God, he smoot me ones on the lyst" (633-634). She admits that the cause of this blow was her tearing a page from his book, while the results of it was she became very deaf. And this "book af wikked wives" becomes from now on the focal point of the prologue. Hansen argues that this section gives voice to the dominant anti-feminism received by Chaucer and that "her violent nonverbal attempt to destroy Jankyn's book" reveals the depths to which medieval marriage had descended (32). And yet, Alison is ultimately successful in her assault on both this text and its glossator, ripping three more pages from the "cursed box" and also giving her husband a blow on the cheek which sends him reeling backwards "in oure fyre" (793). Although the clerk here seems to support Hansen's view of this marriage's "mutual degradation", Alison does not suffer long from the return blow; instead, she employs cunning speeches, first pretending to wish a last kiss before dying, then actually counterfeiting the end itself: "theef, thus muchel am I wreke; / Now wol I dye, I may no

lenger speke" (809-810). Between these speeches she also acts by hitting him again on the cheek. She is one up at this juncture, but soon she gains all the maistrie - governance of house and land, as well as of Jankyn's tongue and hand. And that book is finally burned, too. Having won so much, she becomes a model of wifely kindness, doubly so in her telling since he is now not only defeated but also dead.

Such behavior recalls that of Troylus, who becomes the most agreeable, cheerful sort of fellow once he has achieved success with Criseyde. One wonders only momentarily whether Alison would have pouted as despairingly as Troylus had her own affairs been less triumphant.

Dinshaw's comment upon the prologue's conclusion (in contrast to Hansen's) determines that Alison "mimics" the rhetoric of : patriarchal discourse "She makes audible precisely what patriarchal discourse would keep silent, reveals the exclusion and devalorization", speaking from the point of view of the "excluded Other" (115). She is, then, a reformer rather than a passive and Griselda-like victim who resists the rape of male glossators; however, her voice is still to be heard in her tale. Will she now become transformed into a silent woman?

Before answering that question, we must first note the two interruptions, by the Friar and Summoner, whose mutual hostility demonstrates once again that the male world just doesn't get it: the Friar objects first to Alison's "long preamble", revealing that he at least recognizes her assault on patriarchal hierarchies and wishes to abbreviate if not silence it. The Summoner, as might be expected, has no time for the terms of rhetoric but instead opts for gross puns: "What! amble, or trotte, or pees, or go sit down!" (838). The pees/piss pun recalls all the most obvious, juvenile bathroom humor favored by the British and further demonstrates that he has understood humor only the sense of Alison's Prologue, if that. After threatening each other with slanderous tales, they are recalled by Harry's own cry of "Pees! And that anon!" (850); and now the romance may begin.

It does seem odd that she would tell such a tale, set in King Arthur's court, and even Alison seems uncertain as she begins by contrasting the elf-queen and her company with friars, one of whom she has just heard out; however, after a quik put-down of "lymytours", she moves directly to her plot. Martin helpfully suggests parallels between prologue and tale:

Both deal with the question of sovereignty in marriage,
both culminate in a victory for the wife but both conclude
with a relationship more mutual, equal and contented than seemed possible (53).

For Martin, the wife has taken over the genre in order to interrogate the *knight's* assumptions regarding class and sex, which brings on a most interesting discussion of resonances between two tales not usually paired.

And after all, the Wife's tale does concern a young knight, but some role reversal occurs: the world is full of women and is also narrated by a woman. Martin regards this knight's plight as a mirror of the predicaments of, for example, Emily or even Criseyde, where heroines are faced with trials set in male narrator's romances. Thus, the young knight finds himself the prize of the old hag's quest and "wails, as if someone were trying to rape *him*" (58), in Martin's telling analysis. This knight has now become none other than a new member of Chaucer's "reluctant bride" heroines.

Moreover, for Dinshaw the Wife's earlier efforts to interrogate patriarchal politics continue here as her tale concentrates upon "the correction of a rapist" (127). Before this tale is ended, both what women desire most and also what women desire quite aside from and in addition to the maistrie.

Dinshaw, continuing to examine the text-gloss problem, identifies the old hag as a repulsive text which the knight must learn to read for its spirit rather than its letter; however, he is not immediately capable and must first hear the bedtime lectures on true gentillesse, poverty and beauty ultimately delivered by his new-old wife (128).

Both Dinshaw and Martin agree with legions of earlier critics (e.g., Lumiansky) that ultimately the wife creates her own fantasy, a dream-wish only partly based upon her marriage to the young Jankyn. A mutual relationship is played out, with the hag's acquisition of the maistrie followed by her declaration that she will be both fair and true to him, and then by the wife's summing up: "And she obeyed hym in every thyng / That myghte doon hym plesance or likyng" (1255-1256). They are going to live happily ever after, this Arthurian couple; and yet there still remain seven more lines before the Wife is finished.

These lines return us to a most active pilgrim-narrator whose prayer to God that she outlive all her husbands, even those young, meek, and "fressh abedde", is followed by a

generalized curse that especially short lives be ordained for old, stingy men who "nought wol be governed by hir wyves" (1262), even to the extent that these sorts be stricken by the plague.

It seems that Chaucer desires here to differentiate between fantasy and reality, or at least between fairyland and pilgrimage. Once again, however, Hansen's reading of this section seems deliberately provocative, with its insistence that the curse would better have omitted, for it simply re-situates the Wife within that patriarchal world where her language will only be deployed against her. Her "fatal faith" in language invites destructive possibilities, but she cannot learn such a lesson herself because "she is the lesson" (39). Thus she not only validates the male world by excusing the knight's original and violent act of rape but also by speaking and enabling the masculine, which looks only to condemn her.

Quite aside from the question of why Hansen writes at all if she regards silence as the most appropriate response, her long survey of wrong-headed male critics omits mention of early scholarship by women such as Schlauch, Rickert, or even Weston, in favor of pious hopes that the present "adulation" of Chaucer as an author who understands women be interrogated (a favorite word, again) once and for all and thus not continue.

While it is true that many male critics have been "titillated" by the Wife, such criticism is probably minor and is also unfortunately part and parcel of much male analysis of strong female characters in all literature: fair enough, so let us admit that dirty old men have always existed in and out of academy. We should even admit, as she suggests later, that male critics as well as female are "constrained and constituted by gender" (52); and such identities enable readers to inquire repeatedly, "Who painted the lion," that essential question (perhaps reified by Marie de France after Aesop). In any case, the Wife asks it (692), insisting that whoever tells the tale determines its political agenda.

But to carry this argument further, to suggest that Chaucer himself seeks to portray Woman as "victim and Other" (54) seems almost as wrong-headed as the dirty-old-man approach: perhaps it is too simple to assert that Chaucer had no manifesto to comprehend late twentieth-century deconstructionists; however, it is exactly that failure which is implied by Hansen. But was Chaucer not as surely a prisoner of his age we are of ours?

It is a commonplace of the feminist criticism that women are created only to be

victimized and usually killed off by male society; such evaluations extend beyond the usual canon, even to such operatic works as *Elektra* (Richard Strauss) and *Lucia di Lamermoor* (Donizetti) and their sources, Sophocles and Sir Walter Scott: the critic Carolyn G. Heilbrun has recently made such analysis available in the non-academic world, for example. But the Wife is no victim, unless of unsympathetic readings.

To recognize the value of feminist criticism such as that offered by Martin and Dinshaw elevates one's sensibilities in several ways. First, the very notion of gender politics as applied to medieval literature permits a more cohesive interpretation of the *Canterbury Tales*. Instead of the rather forced patristic exegesis of Robertson, who finds the Wife "hopelessly carnal and literal" (317) and who seems to resent if not demean her as "[o]ur lady exegate" (323). Alison becomes more charitably situated as one in a series of women inhabiting Chaucer's works. Martin's study stretches from *An ABC* and *Book of the Duchess* to the Manciple's wife (and mother!) with steps enroute discussing the Prioress, Emily, the lady eagle, and even various categories such as "The Saints", or "The Merchandise of Love: Winners and Wasters". Dinshaw's scheme frames fewer characters (although some are male) within the context of medieval reading but also delivers a stronger case for gender politics. Both studies enlighten us and enlarge our appreciation of medieval writer while simultaneously questioning masculine hermeneutics, surely the healthiest direction for any critical corpus to undertake.

Second, such critics draw our attention to the range of Chaucer's women, surely evidence against the view that he was somehow interested only in subversion and consolidation, or in "totalizing", to employ another buzz-word. This is not to excuse him or to indulge once more in "adulation", by the way; but it is to note his obvious interest in women (and not only as The Other), his convincing sympathies with many of these characters. Certainly he lived in a world where such interests were unusual and officially unacceptable; however, the very fact that he was able to create them, to individualize them (*pace*, Robertson) represents a challenge to his age which may not have been immediately apparent. Surely the overwhelming majority of critics since his time have revealed their own unawareness of women as fully equal possibilities in favor of less inclusive categories; and for that there is no defence, just as there is no defence against the academy's own history of

gender politics: the professorate remains preponderately male in spite of women's gains in all areas over the past twenty-five years.

But it is one thing to explain and expand the male consciousness (and probably in many cases the female) while quite another to impose upon the past one's own created and deliberately politicized present. The Wife of Bath may be first of all only a wife, but she actively creates her own place in a hostile, patriarchal society, not as a woman who ought to have remained silent in order to interrogate that society but as a moving force, an interesting character, and as integral part of Chaucer's plan.

It is to silence, though, that Chaucer himself finally returns, and some comment upon both the *Retractions* and the insights of new critics seems appropriate. When asking forgiveness for writings of wordily vanity, was he merely indulging himself in a common enough convention, or was he presenting some deeply-felt deathbed confession? The question is clearly summarized by Helen Cooper (205-7), who favors the former explanation while permitting some leeway. Others prefer to concentrate upon the narrowing of Chaucer's sympathies, unsettling as that posture seems in view of his usual balance between "the teaching of authority and the claims of experience" (Martin 230); while still others focus upon the very problem of silence. Citing the Parson as penultimate speaker, Dinshaw argues that in effect he "rejects" the language of fictional narrative in favor of *sentence* and text rather than sense and gloss, leaving the *Retractions* "to enunciate a final literary intention" (183). Human is replaced ultimately by divine language, while closure (i.e., formal and conscious finality) is balanced by an invitation to consider possibility, according to this critic:

I take the voice of the *Retractions*, the voice of "the maker of this book", to be Chaucer's, without deliberate impersonation, and I take it to enunciate a final literary intention. But even as the Parson and Chaucer reject and attempt to take back what is problematic -- and what has proved to be most enduring -- in Chaucer's texts, these last gestures can be read as not only attempting a total closure (such as we have seen to be associated with the masculine) but as opening out an alternative possibility, too (something associated with the feminine in Chaucer's texts).

As I read them, they open out a profound linguistic and literary possibility, even a challenge: to make and increase and multiply in a language guaranteed by the

"precious blood" (10:1090) of a body constituted by no division, no lack. (183)

For Dinshaw it is the Pardoner who finally may present (as an Outsider) the best hope for such erasing of male and female divisions. Neither male nor female, he may be an unlikely candidate, but his voice (no pun intended) will be uniquely inclusive. He is not even The Other, being so far outside the usual categories known to these pilgrims.

"And thus the whirligig of time brings in his revenges", exposing the late-twentieth-century reader to possibilities of interpreting Chaucer anew: to examine the feminist's views of his women permits a more unified accommodation not only of Alison but of a series of female characters, independent of the history of traditional criticism. It would seem likely that such an expanded and holistic approach might actually increase our "adulation" of this author, then, rather than becoming an interrogation of his treatment of The Other or even more disturbing, a shrill cry that demands that "There is no Wife of Bath" (Hansen 56). For that matter, there are no characters at all, male or female, in any work of literature since they are created only in our already politicized imaginations.

The lion to be painted did not originate as a sexist question (although surely one about power and servitude), nor should it be disregarded as a timely feminist problem: however, we might take just a bit more care before repainting Chaucer himself with the colors of deconstructionism and post-feminist revisionism.

REFERENCES

1. Benson, Larry D., ed. *The Riverside Chaucer*. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
2. Cooper, Helen. *The Structure of the Canterbury Tales*. Athens: Univ. Of Georgia Pr., 1984.
3. Curry, Walter Clyde. *Chaucer and the Medieval Sciences*. 2nd ed. New York: Barnes and Noble, 1960.
4. Dinshaw, Carolyn. *Chaucer's Sexual Poetics*. Madison: Univ. Of Wisconsin Pr., 1989.
5. Donaldson, E. Talbot, ed. *Chaucer's Poetry*. New York: Ronald Pr., 1958.
6. Hansen, Elaine Tuttle. *Chaucer and the Fictions of Gender*. Berkeley: Univ. of California Pr., 1992.
7. Heilbrun, Carolyn G. "Method in Madness." *Opera News* 22 Jan. 1994: 18+.
8. Lumiansky, Robert M. *Of Sundry Folk*. Austin: Univ. of Texas Pr., 1955.
9. Martin, Priscilla. *Chaucer's women: Nuns, Wives and Amazons*. London: Macmillan, 1990.
10. Robertson, D. W., Jr. *A Preface to Chaucer*. Princeton: Princeton UP, 1962.

THOMAS CARLYLE AND THE VICTORIAN ESSAY

Ileana GALEA

ABSTRACT. - Thomas Carlyle together with Matthew Arnold, John Ruskin and other writers reacted against the gross materialism of the Victorian age, defending traditional cultural values when their supports had disappeared. Not only did he defend those values but tried to re-shape them in the new conditions. He adopted the essay which offered liberty of thought and expression.

Thomas Carlyle is one of the most interesting personalities of the Victorian age, a writer who left the mark of this original thinking and work on the intellectual background of the epoch.

The *essay* was a favourite form with the outstanding thinkers of the age: Thomas Carlyle, Matthew Arnold, John Stuart Mill, John Newman. It allowed them the possibility of tackling a great variety of topics: literary, political, historic, economic, moral, etc., offering at the same time a great freedom of expression. When studying the Victorian essay one cannot speak of a well-defined doctrine and much less of a philosophic system. Nevertheless after more than a century we still feel the charm of the Victorian essay which reflects a spiritual adventure, an exercise in writing, an excursion into various fields of human culture.

When analyzing Thomas Carlyle's essays the closest association that comes to mind is with Matthew Arnold. They both deplored the cultural decline and the spiritual chaos of their time. They both demanded a more spiritual interpretation of life, an awakening to a fuller and richer insight into reality. They denounced utilitarian ethics, the doing-as-one-likes attitude, the lack of feelings and imagination of a mechanic age which had also lost its links with the past. Thomas Carlyle had an enormous influence upon his contemporaries. For many years during his life Carlyle was to England what Goethe, his favorite author, was to Germany. "Carlyle is my religion" was heard as often as "credo in Newmannum"¹.

Both Matthew Arnold and Thomas Carlyle believed in the cyclic regeneration of culture and society. Yet each offered personal interpretations and solutions to the dilemma

¹ Basil Willey, *Nineteenth Century Studies*, Cambridge University Press, 1980, p.102.

of the age. As it is often the case with the essay, Thomas Carlyle put something of his own life experience into his writings, giving them an emotional, even a temperamental tinge. There is an unmistakable tone of vehemence and ardour, despair and enthusiasm when he attacks the Mammon-worship of the age, when he describes the signs of a spiritual crisis in terms of physical decay and when he offers solutions. Society is described as being consumptive, diabetic, defunct. The church fell speechless from obesity, the body-politick interred, Utilitarianism spreading like a sort of dog-madness...² Thomas Carlyle's voice may be interpreted as the manifestation of a romantic reaction because he was a fervent defender of an ideal conduct, governed by sincerity and truth and the worship of heroes and heroic deeds. His discourse is digressive and the outbursts against Victorian materialism are temperamental manifestations, revealing the spontaneity of a subjective attitude. His style has a specific vitality, it is original and points to the author's relationship to his age, as Basil Willey shows: "For Carlyle writes almost exclusively from the heart or the solar-plexus, not from the head. He sees flashes and does not think connectedly; summer-lightning, not sunshine, is the light that guides him"³.

Thomas Carlyle examines his subjects from various perspectives and freely combines his ideas. He indulges in monologues or in imaginary conversations with the reader. He deals with general topics and universal matters, but always refers to concrete situations from the present or the past. The writer oscillates between idea and experience, the concept and the concrete situation. Objective investigation is modified by the power of intuition and the seductions of fantasy.

Thomas Carlyle usually starts from the realities of his epoch which he condemned for its unbelief and gross materialism. The Reform Bills announced a new order of things. The creation of railroads and the development of positive sciences opened up new territories for human activity. Benthamism interpreted morality in a way contrary to that supported by religion. Science and technology encouraged man's adventure and testified to his capacity. Darwin offered man a new view of his place in life and on earth and technical advances

² Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, J.M.Dent & Co. London, 1942, p.175.

³ Basil Willey, *Op. cit.*, p.104.

extended the revolution in industry. Liberty had new meanings. The two prevailing trends, utilitarianism which was nationalistic and practical and Evangelicalism which was unearthly by comparison, laid stress on individualism and freedom. As a result there appeared free trade which replaced protection and government interference. The Dissenters opposed the claims of the Established Church, the Evangelicals emphasized the necessity of personal salvation and some people had the courage to adopt agnosticism. It all amounted to "doing as one likes"⁴.

In Thomas Carlyle's reaction undoubtedly reverberates the *past*, whether ancient or medieval, because in the past he found motives and examples which had the power to illuminate the present. Machines, the spreading of democracy and the new evolutionary theories tended to do away with any illusion concerning the *miraculous* essence of life. It was Thomas Carlyle who strove to restore a mysterious view of human existence, springing from the idea that man and the world are the reflections of the Divine Spirit. According to Carlyle wonder is the basis of all true worship and like D.H.Lawrence with whom he has often been associated, he attacks science and technology for having killed the feeling of wonder. In an age of religious conflicts and turmoil, Carlyle tried to restore faith as the basis of human's spiritual life. He recreated faith away from church dogma, in an original synthesis of elements taken over from Calvinism, German idealism and romantic pantheism. Basil Willey shows that Carlyle's teaching reinforced two tendencies which had for long been gathering momentum in the mind of Europe - the tendency to find God in Nature and the tendency (produced by the scientific movement) to regard all translations of picture-thinking into concept and law as closer approximations to truth⁵. Thus when he refers to God he speaks about eternity and the infinite, the church becomes the Temple of the Universe, literature is the Bible and the saints are heroes. In an age when man was concentrated on limited aims of immediate gain or profit, Carlyle evoked examples of legendary heroes, of valour and noble sacrifice and developed an original view of history. That view was based on heroism: "For as I take it, Universal History, the History of what man has accomplished in this world, is at

⁴ Arthur Pollard (ed.) *History of Literature in the English Language*, Sphere Books, 1970, p.10.

⁵ Basil Willey, *Op. cit.*, p.5.

bottom the History of the Great Men who have worked there. They are the leaders of men, these great ones, the modellers, patterns and in a wide sense, creators of whatever the general mass of men contrived to do or to attain."⁶

In the turmoil created by the action of opposed tendencies, Thomas Carlyle was troubled by a sense of anarchy and disintegration. The acknowledgement of the deeds of "great man" created a feeling of socio-historical direction, of order.

In Carlyle's historical view, various epochs are represented by different hero types which embody the characteristic values and aspirations of those epochs. In presenting types of heroes the general tendency of human history and hero-worship is to descend from the "sacred" to the "profane". Thus Scandinavian paganism regarded Odin as a God among his fellow beings. He was a seer, the inventor of the runes, magic and poetry. In pagan cultures man put himself in direct relation with nature and her powers and consequently praised valour in the first place. That quality was embodied by Odin. His worshippers recognized in nature something wholly miraculous and divine and "by recognizing the divineness of nature, they recognized the divineness of man"⁷. The second phase of hero-worship is represented by the hero as prophet and the most outstanding example is Mahomet. If paganism praised valour, Islam relied on denial of self or annihilation of self. Mahomet felt that the world was a "visual and factual manifestation of god's power and presence"⁸. The poet as a heroic figure belongs to the modern world: he is the politician, the thinker, the legislator and the philosopher. The supreme heroic poets are Dante and Shakespeare. The hero as priest is illustrated by Luther in modern history. The hero as man of letters, a product of the new ages, is embodied in Jonson, Rousseau, Burns. Their role is to make manifest to people the inward divine mystery. If the prophet perceived the sacred mystery on the moral side, the poet perceived the mystery of the aesthetic nature of things. Paganism was concerned with the workings of *nature* whereas Christianity focused its teachings on the law of human *duty*.

⁶ Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History*, J.M.Dent & Co., London, 1966, p.2.

⁷ *Ibidem*, p.36.

⁸ *Ibidem*, p.84.

Thomas Carlyle supported such qualities as abnegation and self-sacrifice in response to utilitarianism which recommended those actions that produced joy and pleasure. The doctrine of motives, the idea that the essential springs of action were love of pleasure and fear of pain were the object of his vehement attack: "He who discerns nothing but Mechanism in the Universe has in the fatalest way missed the secret of the Universe altogether."⁹ It has been suggested that Thomas Carlyle integrated in his notions of God and the divine spirit the modern view of life which was shaped by the new developments in science and technology. Nevertheless in *Sartor Resartus* he shows that science destroys wonder and puts in its place *mensuration* and *numeration*, an idea which might be discussed in the general context of the Victorian age, characterized among other dichotomies by the opposition between science and religion and by the tendency to bring them somehow together.

Belief in God, the seeking of Truth and the urge: "do the Duty nearest to hand!" are the essential elements of his message to humanity. Wonder is the condition of life and doubt can only be removed through *action* or *work*: "Produce! Produce! Were it but the pitifullest fraction of a Product, produce it in God's name! 'Tis the utmost thou has in thee: out with it then. Up, up! Whatever thy hand findeth to do, do it with thy whole might. Work while it is called Today, for the Night cometh, wherein no man can work."¹⁰

If the spirit or Idea are permanent, their physical manifestations are subjected to changes. Human institutions and standards which he calls "clothes" get worn-out, deformed with the passing of time. Change is inevitable and is metaphorically represented in Carlyle's essayistic writings by "night", or "death" to be followed by day and life: "Though all dies, and Gods die, yet all death is but a Phoenix fire-death and new birth into the Greater and the Better."¹¹ In that sense Carlyle acknowledges the tremendous importance of the revolutions led by Luther and Cromwell, the latter being the most brilliant representative of "the hero as king", and "the truest-hearted, justest, the noblest man". Elaborating the oppositions between *essence* and *appearance*, *idea* and *symbol* in the philosophy of clothes presented in the novel

⁹ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, *op.cit.*, p. 210.

¹⁰ *Ibidem*, p.148.

¹¹ Thomas Carlyle, *On Heroes...*, *Op.cit.*, p.48.

Sartor Resartus, Carlyle shows that there are suitable, true forms and unsuitable ones semblances, lies. These false forms must be removed, if necessary, through violent revolutions.

Carlyle's ideas are not scientifically demonstrated, neither are they always systematically presented. But that is not the aim of an essayistic writing. As it is the case with Thomas Carlyle, the essay presents ideas coloured by an extremely original form of discourse. The theoretical system, if we can speak of a system in this case, is often rendered within a fictional frame, as it happens in Carlyle's novel *Sartor Resartus*. The "philosophy of clothes" which is obviously influenced by German idealistic philosophy, is mingled with the life story of professor Teufelsdröckh in what might be called a bildungsroman. Intuition and fantasy undoubtedly leave their mark upon Carlyle's essayistic writings. *Sartor Resartus* is also a spiritual biography of the hero and of the author himself, rendered sometimes in the tone of a lyrical confession. Carlyle seems to be a late romantic, an author defending old values or eternal ones as he likes to call them, adapted to new realities. But notions such as "belief", "wonder", "reverence", "truth", "sincerity" remain somehow abstract references in his system. They certainly clash with the rule of "supply and demand", "profit", "free trade", etc. Religion, the recognition of the divine mystery reflected in our world which is the physical manifestation of the Spirit or Idea, and hero-worship are permanent. Only the forms created by man are transitory and must be renewed from time to time. The three revolutionary movements which have shaped modern history are: Protestantism, English Puritanism and the French Revolution. Protestantism, a movement which eliminated semblance, simulacrum, insincerity, is the grand root from which our whole subsequent European history branches out.

For his theory of the cyclic transformations of society he finds analogies in nature: while the serpent sheds its old skin, the new is already formed beneath. But Phoenix is his favorite symbol: "The Phoenix soars aloft, hovers with outstretched wings, filling Earth with her music; or as now, she sinks, and with spherical swan-song immolates herself in flame, that she may soar the higher and sing the clearer."¹²

Carlyle's "conversion" or spiritual rebirth has become well-known from the account

¹² Thomas Carlyle, *Sartus Resartor*, *Op. cit.*, p.186.

THOMAS CARLYLE AND THE VICTORIAN ESSAY

given in *Sartor Resartus* of Teufelsdröckh's victory over the "Everlasting No", an account which reflects Carlyle's own experience. By recognizing a spiritual hierarchy and the establishment of the government of the best, by order and moral regeneration, Thomas Carlyle, the great visionary, imagines a brighter day for England: "I anticipate light in the Human Chaos, glimmering, shining more and more; under manifold true signals from without. That light shall shine. Our deity no longer being Mammon..."¹³

¹³ Thomas Carlyle, *Captains of Industry in Past and Present*, George Routledge and Sons, London, p.202.

DREAMING DREAMS AND HAVING THEM TOO:
OBSERVING PERSONA IN THREE BRAZIL POEMS
BY ELIZABETH BISHOP

Roy BIRD¹

ABSTRACT. - While all can be seen as travel poems, products of a happy accident which took Elizabeth Bishop to Brazil and left her there for twenty years, "Arrival at Santos", "Brazil, January 1, 1502", and "Santarém" explore in widely different ways the extent to which cultural conditioning and personal sensitivity influence an observer's perception of new places and experiences.

Approaching the end of her twenty-year stay in Brazil, Elizabeth Bishop told Ashley Brown, "I just happened to come here, and I am influenced by Brazil certainly, but I am a completely American poet, nevertheless"². This ambivalent statement, at once an admission of influence and an assertion of independence, captures the essence of Miss Bishop's relationship to Brazil as literary subject, for while there are so many new, strange things in Brazil to impress the consciousness of as careful an observer as Elizabeth Bishop, there always remains a sense of distance and difference between Miss Bishop's consciousness and the Brazilian scene she observes. This sense of detachment enables her to record what she sees with restrained awe, with a moderate sense of wonder. In her poem "Question of Travel", for instance, she begins with the statement.

There are too many waterfalls here; the crowded streams
hurry too rapidly down to the sea,
and the pressure of so many clouds on the mountaintops
makes them spill over the sides in soft slow-motion,
turning to waterfalls under our very eyes³.

¹ University of Alaska, Fairbanks, Alaska, 99775-5720, USA

² Ashley Brown, "An Interview with Elizabeth Bishop", *Shenandoah*, 17 (winter 1966), 5.

³ Because all the poems quoted in this paper are short, there will be no reference to line numbers. "Question of Travel", "Arrival at Santos", and "Brazil, January 1, 1502", are quoted from Elizabeth Bishop, *The Complete Poems* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969). "Santarém" appeared in the February 20, 1978, issue of *New Yorker*.

Assuming a characteristic persona of self-conscious traveler, the poet asks such questions as "Should we have stayed at home and thought of here?"; "Is it right to be watching strangers in a play / in this strangest of theaters?"; "What childishness is it that while there's a breath of life / in our bodies, we are determined to rush / to see the sun the other way around? / The tiniest green hummingbird in the world?"; and "Oh, must we dream our dreams / and have them, too?". Of course, the answer to these rhetorical questions is *yes*; it is human nature to desire always to see something new, to dream our dreams and wish to see them fulfilled, to be eager to see just "one more folded sunset". Beyond that, the poet is a special kind of traveler, compelled to create new worlds of art as he or she explores new worlds of experience.

Because her skill in observing and recording detail and because of her sensitivity to the nuances of language, Elizabeth Bishop has been called "a poet's poet". It is also fair to say that, for some of the same reasons, Miss Bishop might be called a "tourist's tourist". I do not use the term in a pejorative sense; rather, Miss Bishop's poetry shows her to be continually self-consciously ironical sense of the observer as someone who is just as much a part of the show as the scene he or she is observing. Consequently, even *against what* Wallace Stevens might call the "Theatrical distances, bronze shadows heaped / On high horizons, mountainous atmospheres / of sky and sea" of a strange new world such as *Brazil*, it is ultimately the observer's reaction to the scene that interests Elizabeth Bishop most. Therefore, it is not a contradiction to agree with Ashley Brown that Elizabeth Bishop's poems "have more of the feel of life in *Brazil* than anything else written by a North American"⁴ and to accept Miss Bishop's assertion that she remains a "completely American poet". Furthermore, it is possible to see in Elizabeth Bishop's poetry a wide variety of observers, from the skeptical tourist in "Arrival at Santos" to the Portuguese explorers in "Brazil, January 1, 1502", and to the sensitive, analytic traveler in "Santerém".

"Arrival at Santos" is a clever portrait of twentieth-century pleasure cruisers encountering *Brazil* for the first time. The simple declarative style of the first stanza could just as well describe students looking at a geography book as tourists approaching the port

⁴ Ashley Brown, "Elizabeth Bishop in Brazil", *The Southern Review*, 13 (October 1977), 696.

DREAMING DREAMS

of Santos: "Here is a coast; here is a harbor; / here, after a meager diet of horizon, is some scenery". The sense of the scenery is that it (the harbor, mountains, churches) was created especially to relieve the travelers from the monotony of their eighteen days at sea with "a meager diet of horizon" for scenery. Consequently, the tourists judge the port scenery as if it were a painting on exhibit in a gallery they paid to enter:

impractically shaped and--who knows?--self-pitying mountains,
sad and hers beneath their frivolous greenery,

with a little church on top of one. And warehouses,
some of them painted a feeble pink, or blue,
and some tall, uncertain palms...

The poet examining the motives of the tourist knows that the place cannot satisfy "your immodest demands for a different world, / and a better life, and complete comprehension / of both at last, and immediately", but after this introspective intrusion she allows the narrating tourist's more conventional consciousness to dominate the scene. The tourist sees the ship tender, "a strange and ancient craft, flying a strange and brilliant rag". Like most Americans, who are oblivious to the existence of Brazil as a separate entity to the point of assuming that Brazilians speak the Spanish of other Latin Americans, she "somehow never thought of there *being* a flag". But life goes in other countries, even without our being conscious of it. Brazilians even have coins paper money.

The narrator and her fellow passenger Miss Breen "gingerly ... climb down the ladder backward". Beyond being a nice bit of specific detail, the fact that the women descend the ladder backward shows that their orientation is toward the ship and away from the land. Passing through Brazil, they will compare everything they know to their life back in the United States; they probably will be most impressed by the dirty toilets, strange odors, orange tile roofs, open-air meat markets, flooding sewers, ragged beggars, and unpotable water which will remind them of their distance from antiseptic America. Miss Breen, because of her size ("six feet tall") and her "beauty bright blue eyes", is the image of the American tourist, so conspicuous among the dark, slight Brazilians. Equally apparent is the condescending attitude of the tourists: "The customs officials will speak English, we hope. / and leave us our bourbon and cigarettes". Unwilling to experience the *cachaça* (cane whiskey) and native tobacco that might bring them closer to the people and the country, the tourists steel

themselves with the drink, smokes, and language that will preserve for them their identity as foreigners inspecting the natives and touring the countryside. In a precise stroke, the poet selects two details which epitomize the difference between the tourists and the country they visit: coarse Brazilian soap and postage stamps with inferior glue. Ignoring the beauties of the port city, the visitors anxiously get on with their touring: "We leave Santos at once; / We are driving to the interior".

As I write about "Arrival at Santos" from the perspective of one who has lived in Brazil and who claims more than a superficial acquaintance with the country and its people, I find it difficult not to interject my own strong feelings about the condescension and insensitivity of some American tourists. I mention this, not to excuse my own excesses of ire, but as a tribute to Elizabeth Bishop's restraint and poetic skill. Beneath the surface of "Arrival at Santos" there is a sense of ironic self-deprecation which is a more skiffull assault in insensitive tourism than any diatribe I might concoct. There is also a recognition that all of us, no matter how sensitive and observant we claim to be, are nevertheless still essentially outsiders when visiting, or even living in, a strange land. "Arrival at Santos" must be seen not simply as an ironic portrait of tourists but also as an introspective study of the motives and expectations of all the people as they confront unfamiliar situations.

"Arrival at Santos" and "Brazil, January 1, 1502", have more in common than their juxtaposition in *Questions of Travel*. The date, January, 1952, inscribed at the end of "Arrival at Santos" echoes the date in the title "Brazil, January 1, 1502". In addition, Santos and Rio de Janeiro are port cities close enough together on the Brazilian coast to resemble each other quite definitely. Furthermore, "Brazil, January 1, 1502", describes the impressions of new arrivals, as does the poem set at Santos. True, the narrator of "Brazil, January 1, 1502", is more sensitive than the tourists in "Arrival at Santos". Nevertheless, the persona who speaks in "Brazil", like her counterpart in "Arrival at Santos", confronts and interprets new experience. This time, though, the situation is complicated by the narrator's attempt to reconcile her own impressions of Rio de Janeiro with those of the Portuguese explorers who sailed their caravels into Guanabara Bay on January 1, 1502.

In contrast to the matter-of-factness of the beginning of "Arrival at Santos", the poem "Brazil, January 1, 1502", begins with an exclamation of wonder at the variety and richness

of nature in Rio de Janeiro. The first word, "Januaries", calls to mind the date of the discovery of Rio, which also provided the name of the place since the Portuguese explorers thought they had landed in the mouth of a great river. In addition, for a visitor from the northern hemisphere, there is an increased sense of wonder at the fullness of nature in Rio de Janeiro during a month that is cold and lifeless in the north. As in the poem about Santos, the scene in Rio is described as if it were a painting, but this time it is the "... embroidered nature... tapestries landscape" of the epigraph from Sir Kenneth Clark. One more element is needed to make the setting complete: this time, the observer of the scene attempts to project her consciousness into that of the Portuguese explorers of 1502. She says, "Nature greets our eyes / exactly as she must have greeted theirs".

The catalogue of improbably beautiful flora in the first stanza creates an image of a delicate tapestry, "fresh as if just finished / and taken off the frame". At the same time, the landscape is that of Eden, with the difference that this is a fallen Eden admitting the possibility of sin. While the first stanza of the poem paints a landscape of the plants in the garden, the second stanza is dominated by a sexual and predatory imagery of both animals and plants, confirming the "fallen" state of the garden. The beginning of the second stanza continues the garden landscape of the first stanza. There is

A blue-white sky, a simple web,
backing for feathery detail:
brief arcs, a pale-green wheel,
a few palms, swarty, squat, but delicate;...

The initial animal imagery of the stanza appropriately continues the garden motif:

and perching there in profile, beaks agape,
the big symbolic birds keep quiet,
each showing only half his puffed and padded,
pure-colored or spotted breast.

The image of the mysterious, gaudily plumed macaws combines a sense of wonder with a sense of history. Early explorers were so impressed with the appearance of these large birds that they referred to Brazil as the land of macaws; maps from as early as 1502 show Brazil's ill-defined coast lined with trees full of macaws.

The Roman Catholic explorers, inheriting from youth their conception of original sin

and the fallen state of the world, could not have accepted the newly discovered, heaten Brazil as Eden: "Still in the foreground there is Sin: / five sooty dragons near some massy rocks". The anachronistic phrase "sooty dragons" combines the late medieval sense of superstition and the supernatural with the modern observer's concept of evil as a product of industrialized societies. In this fallen garden, the "lichens, gray moonbursts / splattered and overlapping", are "threatened" predatory

...from underneath by moss
in lovely hell-green flames,
attacked above
by scaling ladder-vines...

Though this depiction of predation, even among plants, threatens the pristine condition of the garden, it is the sexuality represented by the lizards (dragons) which epitomizes the observer's sense of the fallen state of the place:

The lizards scarcely breathe; all eyes
are on the smaller, female one, back-to,
her wicked tail straight up and over,
red as a red-hot wire.

The tail of the female lizard is "wicked" only because the observers choose to call it wicked. The arching tail may indeed be an enticement to copulation, but it is a natural enticement that helps the lizard to perpetuate its species. The act is wicked only because of its similitude to human actions that the explorer's background would compel them to label as wicked.

The third and final stanza of the poem is an ironic and historically perceptive complement to the closing sexual imagery of the second stanza. The scene is ironical because, unlike the natural, unselfconscious lizards, the "Christian" explorers pursue the enticements of the native women with a conscious knowledge of prohibition of sexual promiscuity. "Directly after Mass", they "ripped away into the hanging fabric" is rich in its sexual overtones of violating innocent women, as well as the sense of tearing apart the pristine simplicity and innocence of the whole garden setting.

While the irony of the final stanza of "Brazil, January 1, 1502", is fairly obvious, the precision of Miss Bishop's description may be so obvious to those unfamiliar with Luso-

DREAMING DREAMS

Brazilian history. In his monumental study of the development of Brazilian civilization, entitled *Casa-Grande e Senzala*, the distinguished Brazilian sociologist Gilberto Freyre asserts that.

"The scarcity of man-power was made up for by the Portuguese through mobility and miscibility, by dominating enormous spaces and, wherever they might settle, in Africa or in America, taking wives and begetting offspring with a procreative fervor that was due as much to violent instincts on the part of the individual as it was to a calculated policy stimulated by the state for obvious economic and political reasons..."

"Long contact with the Saracens had left with the Portuguese the idealized figure of the "enchanted Moorish woman", a charming type, brown-skinned, black-eyed, enveloped in sexual mysticism, roseate in hue, and always engaged in combing out her hair or bathing in rivers or in the waters of haunted fountains; and the Brazilian colonizers were to encounter practically a counterpart of this type in the naked Indian women with their loose-flowing hair⁵".

With Professor Freyre's discussion in mind, it is understandable how Miss Bishop could say that the Christians found the scene "not unfamiliar":

no lover's walks, no bowers,
no cherries to be picked, no lute music,
but corresponding, nevertheless,
to an old dream of wealth and luxury
already out of style when they left home--
wealth, plus a brand-new pleasure.

In other words, just as the tourists arriving at Santos found what they were looking for in Brazil, so also did the Christian explorers find what their experience and tradition prepared them for. Cherries do not grow in Brazil's tropical climate and the colonizers found no lover's walks, bowers, or other evidence of European civilization, but they did encounter a place which their legends of the "enchanted Moorish woman" prepared them. As in "Questions of Travel", the Christian observers of "Brazil, January 1, 1502", dream their dreams and have them too.

The complex, visionary texture of the poem further implies that the present-day observer's perception is somehow intricately interlaced with the vision of Brazil she projects into the minds of the Portuguese explorers. Perhaps the key lies the enigmatic quiet birds and the retreating women; no matter how much skill in observation or wealth of preparation an

⁵ Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves*, trans. Samuel Putnam (New York: Alfred A. Knopf, 1946), pp. 10-13.

observer brings to a new experience, there is still a sense of mystery about exploring new territory. Even the painter (or poet) who captures the scene in a landscape reduces a three-dimensional real world to a two-dimensional artificial canvas. There always remains the desire to rip "away the fabric", to punch through the mask of appearance to comprehend an underlying reality.

While the tapestry of "Brazil, January 1, 1502", is consciously well-wrought, the weave of "Santarém" is just as deliberately loose, for the poem describes the attempt of a sensitive, compassionate observer to collect, sort out, and order her powerful impressions of a strange new place. Thus, the first stanza of the poem serves as a caution:

Of course I may be remembering it all wrong
after, after--how many years?

The observer here has no Wordsworthian confidence in the accuracy of her remembrance of a powerful experience recollected in tranquility, but human nature impels her to make an attempt to define, to organize, to order her impressions.

What she describes is a moment of transcendence when she seemed to be suspended at a still point out of time on "That golden evening". The sunset made everything "gilded, burnished along one side". There was something transcendent, mythical about the experience, but the observer feels incapable of expressing precisely what it was. Consequently, her language is casual and informal ("lots of mongrel / riverboats") rather than elevated, as is a traditional ode, for instance. even the cadence and diction are uncertain ("In front of the church, the Cathedral, rather"). The observer searches for classical parallels to her experience:

I liked the place; I liked the idea of the place.
Two rivers. Hadn't two rivers sprung
from the Garden of Eden?

But then she remembers:

No, that was four
and they'd diverged. Here only two
and coming together.

The experience is too profound, personal, unfathomable, to be expressed by analogy or traditional means:

... Even if one were tempted
to literary interpretations

DREAMING DREAMS

such as: life/death, right/wrong, male/female
--such notions would have resolved, dissolved, straight off
in that watery, dazzling dialectic.

The third stanza of the poem shows the town itself, as well as the converging rivers, was transformed in the twilight vision of blue and gold. Superficially, there seems to be nothing extraordinary about the scene:

...a modest promenade and a belvedere
about to fall into the river,
stubby palms,...

Yet everything is transformed by the magic of the setting sun. The "stubby palms" become "flamboyants like pans of embers". Even the one-store buildings era blue or yellow, "and one house faced with azulejos, buttercup yellow." This line achieves a fusion of the mystical colors of blue and yellow, for the Portuguese verb *ajulejar* from which *azulejos* is derived means both *to tile* and *to make blue* (*azul* is the Portuguese word for *blue*). Just as the blue afternoon sky and blue river water are transformed into gold by the setting sun, so are the colors blue and gold mystically fused in the panorama of the town. The wonder of blue transformed into gold reflects the wonder the observer feels at having a view of simple river town transformed into a vision of transcendent significance. The zebu, "*blue*, with down-curved horns and hanging ears" are reminiscent of oxen plodding through the streets of classical Athens or Rome as if in a scene on a vase, fixed and preserved for eternity:

The zebu's hooves, the people's feet
waded in golden sand,
dampened by golden sand,
so that almost the only sounds
were creaks and *shush, shush, shush*.

Lest the observer, and the reader, become too carried away by this visionary panorama, the fourth stanza brings the perspective concretely back to the everyday reality of the river town. The scene is of:

Two rivers full of crazy shipping--people
all apparently changing their minds, embarking,
disembarking, rowing clumsy dories.

The brief digression about Southern fugitives from the Civil War describes just the kind of detail that would captivate the interest of an America visiting the Amazon for the first time. The image of the "dozen or so young nuns" waving gaily from "an old stern-wheeler / getting up steam, already hung hammocks" epitomizes the mystery and quaintness in Roman Catholic Brazil, are "off to their mission, days away / up God knows what lost tributary". in contrast, the "old stern wheeler", showing the out-of-timeness of the Amazon, is "already hung with hammocks", a symbol of the native South American culture which invented them. Along with the idea of a cow being married, the humorous ferried/merried rhyme of the following lines keeps the scene solidly in the earthy present:

Side-wheelers, countless wobbling dugouts...
 A cow stood up in one, quite calm,
 chewing her cud while being ferried,
 tipping, wobbling, somewhere, to be married.

The final three lines of the fourth stanza lead to the folklorishly mystical fifth stanza reintroducing the possibility of transcendent experience:

A river schooner with reked masts
 and violent-colored sails tacked in so close
 her bowsprit seemed to touch the church
 (Cathedral, rather!)

Repetition of the juxtaposition of the words *church* and *Cathedral* transforms the expression into a kind of refrain which effectively depicts the difference between normal, expected experience (*church*) and a more transcendental vision (*Cathedral*). The cracking of the church tower and the galvanization of the priest's brass bed by lightning is called a "miracle". The event appears miraculous primarily because the superstitious folk of Santarém choose to see to as a miracle, but that is one of the points of the poem. Each person defines his own sense of the miraculous. Certainly no one was as struck as the narrator of poem by the effect of the sunset described in "Santarém". This stanza ends with a folksy exclamation of thanks for the safety of priest: "Graças a deus--he'd been in Belém". Few phrases are uttered more frequently in Brazil than "Graças a deus" (thank God), serving to banalize and deflate the "miracle" described. Nonetheless, there is enough of a ring of the transcendental in the words *deus* (God) and *Belém* (Bethlehem) to preserve a sense of mystery about the experience.

In the final stanza of the poem the observer finds an object which symbolizes her attempt to order her impression about the evening in Santarém, only to have that sense of order undercut in the end of the poem. The object is an empty wasp's nest, "small, exquisite, clean matte white, and hard as stucco". The comparison with stucco shows the linkage of the object in the observer's mind with the buildings of the town. But the wasp's nest, made without human hands, also serves to symbolize the metaphysical quality of the observer's impressions of Santarém. The experience is miraculously independent, beyond human control. And yet the final lines of the poem show that there can be no miracle without an observer to judge it such:

Then--mu ship's whistle blew. I couldn't stay.
 Back on board, a fellow-passenger, Mr. Swan,
 Dutch, the retiring head of Phillips Electric,
 really a very nice old man,
 who wanted to see the Amazon before he died,
 asked, "What's that ugly thing?"

Visiting the Amazon almost out of a sense of obligation, Mr. Swan, like Miss Breen and her traveling companion in "Arrival at Santos", passes through Santarém oblivious to the power of the experience which so moved the narrator of the poem. Nevertheless, not even Wordsworth could remain forever transfixed, contemplating his field of daffodils. The narrator admits, "I couldn't stay", but what the sensitive observer retains, and what the skillful poet transmits to her reader, is the memory of that moment out of time when a Brazilian river town, transformed by the mystical power of the setting sun, became more than another stop on a guided tour.

Though all can be seen as travel poems, products of a happy accident which took Elizabeth Bishop to Brazil and left her there for twenty years, "Arrival at Santos", "Brazil, January 1, 1502", and "Santarém" explore in widely different ways the extent to which cultural conditioning and personal sensitivity influence an observer's perception of new places and experiences. "Arrival at Santos" is an ironical portrait of condescending tourists. "Brazil, January 1, 1502" is a skillfully crafted analysis of the interplay of expectations and first impressions. "Santarém" is a deceptively casual attempt to recall and describe a serendipitous instant of mystification. All three poems share an inveterate curiosity about the complex

R. BIRD

interplay between a tourist and the country he or she visits, between an artist and the landscape he or she attempts to capture on canvas, between the poet and the material of experience from which he or she creates new poems.

EVELINE - A JOYCEAN STRUCTURE

Mihaela MUDURE

ABSTRACT. - The paper uses the structuralist grid in analyzing *Eveline* from the famous short-story cycle *Dubliners*. Both the game of literary ideas (paralysis/ escape from entropy/ development - at the philosophical level) and the structuring of the narrative (character relationships and action) are examined. The conclusion of our analysis is that *Eveline* reveals a classical short-story deep structure but the surface innovations offer an example of the transitional type of prose narrative paving the way for the modern prose of the 20th century.

Eveline also creates meaning in its own telling, in the way it tells of its own existence. This secondary meaning is that we should beware of the apparently conquered exterior space. Space can take revenge and this means paralysis.

"A quoi pensez-vous? a-t-on envie de demander, sur son invite discrète, au texte classique; mais plus retors que tous ceux qui croient s'en tirer en répondant: à rien, le texte ne répond pas, donnant au sens sa dernière clôture: la suspension.

(Roland Barthes)¹

The text is here at my fingers' ends silent and ironic in its superb completeness. I can't escape from finding the MEANING.

Among many other things art is surely a fewer dimension projection of reality. However, art has an advantage over reality. It may stress one particular aspect by the way facts are arranged, by structure. This is even more obvious in case of the short-story. The novel "agglutinates", it links episodes. In the short-story the episode is by itself, it lives by itself. Consequently, the structure must be intensely significant.

R.M. Albrès (121) said in his book *Métamorphoses du roman* that with James

¹ *"What are you thinking of? we would like to ask the classic text upon its discreet enticement; but shrewder than those who think they can manage by answering: nothing, the text does not answer, giving meaning to its final closure: suspension".* The citation appears in a famous structuralist essay: Roland Barthes, *S/Z* (Editions du Seuil: Paris, 1970), p. 223.

Joyce "l'événement a une structure cachée et la vie humaine la plus banale s'organise selon certaines structures psychologiques ou mythiques, comme les cristaux en structures de géométrie complexe."²

Dubliners contains every-day events in the life of people living in Dublin at the beginning of the 20th century. These events might be grouped under the following headings: childhood, adolescence, grown-ups, public life, the epilogue. All of them are shaped by the recurrence of social, economic and spiritual **paralysis** and the **escape** somewhere in the warm Southern seas.

Philosophically, the opposition between **paralysis** and **escape** represents the opposition between **entropy** and **development**. **Paralysis** would finally bring about the disorder of the system, namely **entropy**, because it is against the natural development of human beings. Is it mere chance that dust, which is dirt, which is the by-product of a system³, literally suffocates Eveline and finally the system itself, preventing it from functioning efficiently? Is it mere chance that Eveline sees herself sysisypically dusting her home when she thinks of Dublin, of Ireland, of her life? We strongly doubt it. **Escape** means **development** because it is the liberation from this hostile milieu. **Entropy** frightens but Dublin and Eveline inevitably go towards it.

We shall consider the structure of *Eveline* from two points of view: a) the way the ideas of **entropy** and **development** shape the short-story and b) the conceptual framework offered by French structuralists, namely Greimas, Barthes, Larivaille⁴ and their followers. These two approaches will enable us to see the place and the importance of *Eveline* in the long chain of literary texts from the point of view of literary ideas and from the point of view

² The citation appears in R.M. Albérés, *Métamorphoses du roman* (Paris: Editions Albin Michel, 1966), p. 121: "the event has a hidden structure and the most ordinary human life is shaped by certain psychological or mythical structures as crystals in geometrically complex structures."

³ For a detailed discussion of dirt as a by-product of a system see the essay *Purity and Danger* written by Mary Douglas.

⁴ We owe acknowledgements to the conceptual framework offered by Roland Barthes, *ŒZ* (Editions du Seuil: Paris, 1970), Paul Larivaille and Gérard Genot, *Analyse et indexation du récit* (Université Paris X: Nanterre, 1979) and, last but not least, Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques* (Editions du Seuil: Paris, 1970).

of literary structure.

A. The temporal structure of the short-story is very simple. There are only two moments. At the beginning of the short-story Eveline is sitting at the window and watching the few passers-by. She could feel the smell of the dusty cretonne in her nostrils. Each of Eveline's senses involved in this scene will bring us an image of her past life in a very Proustian-like way. In each of these images the opposition between **paralysis** and **escape** was present. Sight brings Eveline the image of the street as it is now and as it was when she was a child. She remembers her childhood games, her father who was not so bad then and especially her mother. But now her mother is dead, everything has changed and she must escape from this dusty place. The smell of the dusty cretonne reminds her of those familiar objects she had dusted once a week for many years wondering where on earth that dust came from. Dust will appear once again in the short-story creating an interesting parallel and becoming the symbol of the paralysis of the town, of the world.

Eveline remembers those yellow photographs hung on the wall, above the harmonium. They represent a school friend of her father's who is in Melbourne now. A parallel with Eveline who would like to escape the overwhelming **paralysis** in the exotic realms of the South is implied here. The opposition between the two drives of the short-story is suggested by the contradictory analysis Eveline makes of her life. It was hard work, a hard life, but now that she was about to leave it, she did not find it wholly undesirable.

Following Eveline's hesitations Joyce practises the stream-of-consciousness technique. He tries to express the discontinuous, uncontrolled flow of thoughts, to turn consciousness into words. **Escape** alternates with **paralysis**. James Joyce organizes the epic substance of the short-story according to their importance for the heroine and not according to their real flow in time. The connection between the two temporal sequences of the short-story (Eveline by the window and Eveline in the North Hall Station) is made by sensations. The odor of the dusty cretonne or the sound of the organ playing suggests the opposite tendencies in Eveline's soul - **escape** and **paralysis**. She remembers her mother's life of commonplace sacrifices closing in final craziness. The sudden impulse of fear that follows makes up her mind. She will leave.

In the latter part of the short-story Joyce presents Eveline in the North Hall Station.

The conflict between the two impulses is much stronger here. This time there are only auditive images. A bell clangs upon Eveline's heart and amid the seas she seems to hear a cry of anguish.

The final image of the short-story is silent and lifeless. She sets her white face to her fiancée, passive like a helpless animal. She is no longer capable of giving him any sign of love or farewell or recognition.

At the beginning of the short-story there is a balance between different types of sensations. This suggests the balance between the two main ideas **paralysis** and **entropy**. When the option is made there is a predominance of auditive images capable to express the heroine's confusion. Finally, the absence of the auditive, dynamic images indicates the entropy the heroine's life is going to.

The characters of the short-story are presented in the same spatial section of the world. The only character that has a temporal evolution is Eveline. Now she is choosing between **escape** and **paralysis**. The other characters have already chosen. The system of character relationships in the short-story is also determined by its two drives.

Frank

Mother

Eveline

Father

The Eveline-Frank-Mother triangle is the **escape** triangle because the relationships among characters are a support for the **escape** impulse in Eveline's soul. But the only strong relationship in this triangle is the Eveline-Frank relationship. The others are possible relationships from the point of view of the present. If Eveline's mother had lived, the **escape** triangle would have been stronger.

The Eveline-Father-Mother triangle is the **paralysis** triangle because the two characters' relationships with Eveline mean **paralysis** for her. The promise she has made to her mother, her father's moral and physical decay keep Eveline in her dusty home.

Frank and Eveline's father are the two poles of the human relationship system within the short-story. Frank, the top of the higher triangle, is **escape**. Father, the top of the lower triangle, is **paralysis**.

The Mother-Eveline axis unites two similar cases. They both are two human beings whose lives have been perpetual commonplace sacrifices. Eveline is her would-be mother. Their evolution is within a closed circle that you cannot escape.

In Greimas's terms we have two opposing male subjects (Father and Frank) and two female objects (Eveline and Mother). The male subjects represent the opposing drives of the short-story. The female objects are separated by choice. Mother has already chosen and she will drag Eveline as in a blind, deadly spiral in the same entropic vortex.

Paralysis turns this short-story into a failed fairy tale. The prince cannot save the princess because the villain has no precise physical entity and coordinates. It pervades everything from its metaphysical dimensions. The princess is already trapped in this metaphysical web. The prince's sword is weak and inefficient because it belongs to another ontological level, a level with a precise physical entity and coordinate: Melbourne.

The two literary ideas: **paralysis** and **escape** surpass the opposition form-content because they shape both of them. "Dans une goutte de vie éclairée par l'intelligence constructive, Joyce veut faire apparaître tous les secrets diffus et perdus dans l'océan de l'existence."⁵ And in fact, the two drives of the short-story, **escape** and **paralysis** that become **development** and **entropy** at the philosophical level, belong to all of us.

B. The narrative system is among the most complex semiotic systems. There is a striking similarity between a narrative text and a sentence. They are both similarly constructed: they have a deep structure which is transformed according to some transformational rules typical of every literary genre or period into surface structure. In the case of the narrative text we have the "macro-structure" and the "micro-structure". The "macro-structure" contains a series provided with at least one actant. The actant is an abstract element in a structural pattern of inter-relations. The elementary narrative sequence is the

⁵ R.M. Albères, *L'Aventure intellectuelle du XX-ième siècle* (Editions Albin Michel: Paris, 1959), p.155

"In a drop of life enlightened by creative intelligence, Joyce wants to make all the vague and lost-in-the-life-ocean secrets appear."

series eventuality-performance-result, a triadic succession of functions.⁶

Ulrich Grosse(161) considers that the micro-structure is characterized by the presence of the **acteurs**, the **acteur** being mostly an individual person in the surface structure of the text. As an actant Eveline is the type who cannot break the ties of a grey, everyday existence. Such people are not satisfied with their actual condition but they are too weak or too superstitious to act (the promise made to her dying mother).

Let us consider that the classical short-story has the following elements in the surface structure: A-action, P-character, L-place, T-time. It retells a unified action that ends with the end of the short-story itself and this end is connected to what one would call the climax.

The modern short-story does not observe the hierarchy of inclusion (A < P < L < T). The writer carries out transformations.

If we analyze **Eveline** from the point of view of the surface structure we notice that it begins with a description which sketches the background of the action. This rather conventional introduction is revolutionized by the fact that it occurs again in the text. There is the recurrent phrase "dusty cretonne". A shift in space and time follows: the field, symbol of childhood and happiness. We also learn that they were a united family and this contributed to Eveline's happiness.

Then the bright picture fades out and the initial scene with its dusty appearance reappears. All the elements of Eveline's home (the yellowish photo, the broken harmonium) suggest her sad life. Memories give birth to the desire of fleeing the place of her humiliation and misfortune.

The new shift of space and time is spontaneous and dictated by the flow of her memories. The very structure of the narrative (continuous wanderings, deviation from a given point) follows the fluctuations of the stream-of-consciousness technique. The store (a new shift of place and time) is again the place of humiliation for Eveline.

The future is represented by her new home. In her new home, in that distant country, it will not be like that. She yearns for love and respect and she will finally get them. Eveline sweeps the old, dusty furniture with her eyes. The future home is only a vague idea. She does

⁶ Ulrich Grosse, *Current Trends in Linguistics* (Duden: Berlin, 1978), p. 164.

not linger at it. This small detail as well as the future-in-the-past tense show that **escape** is only an illusion for Eveline. No positive result may come out for her. Future is overthrown by the past. The implied shift of place is expressed by the shift of time. Eveline sees with her mind's eyes the events of her teens when life was a continuous fight with her father. It was hard work but still, from the point of view of an unknown and consequently, frightening future, she does not find it wholly undesirable.

Frank is supposed to be the reason of her new life. She clings to him as her last hope and opportunity as to a life-belt. With Eveline, Frank is more the symbol of a place than a real person.

Eveline's meditation is again interrupted by the smell of the dusty cretonne. She remembers the promise she made to her mother when she died. She should keep the home together as long as she could. Her mother was the symbol of that life of commonplace sacrifices that is supposed to end in final craziness.

The dusty atmosphere and the example of this futile existence give her the impulse to act. She must escape. But a real shift of place frightens her. The perspective is not so serene and calm as her meditations and dreams suggest to her. She cannot leave. She remains on the other side of the barrier showing no sign of love or farewell or even recognition. She cannot tear her ties and she does not even feel sorrow for that. She is doomed.

The short-story follows the following sequence: eventuality - action - non-achievement. It is built upon climax and it is of the pessimistic type. But we no longer have the sequence $A < P < L < T$, but the sequence $L < P_1 < T_1 < A_1$ (the first moment of the short-story) and $L < P_2 < T_2 < A_2$, (the second moment of the short-story). The role of A is taken up by L.

All the scenes are associated with a given moment, person and mood. The field means childhood happiness. Home means dust, suffering, humiliation. The new home means dreams, hopes, fear and happiness. Seeing the places again with her mind's eyes, Eveline jumps to her feet and rushes away from home to escape her fate. She decides to fight for her happiness, she feels she has the right to fight for her happiness. But imagination is followed by reality. Physically we have one shift of place : from home to the station. The rest was imaginary wandering. The importance of the imaginary space over the real one is relevant for Eveline who is not a person of action. She cannot make the real decisions. Life is not a dream but

taking your chance, facing the unknown. But Eveline remains passive like a helpless animal. She has only the instinct to follow a trodden path.

Eveline is a perfect symbol of the Dubliners, a small community of people deeply rooted in their native environment. They are animated by the feeling of duty but they detest their actual condition and they are unable to surpass it.

The writer's message is not conveyed by the usual narrative pattern but by flashing scenes, each of them, a symbolical scene. The special importance of place is emphasized by recurrent words and tenses. The action is a closed one and when Eveline finally acts, the suspense is released.

We may conclude that the short-story reveals a classical deep structure but that the surface innovations offer an example of the transitional type of prose narrative paving the way for the modern prose of the 20th century. And if every story creates meaning from an existence exterior to itself (Dublin, in this case), it also creates meaning in its own telling, in the way it tells of its own existence. This secondary meaning is that we should beware of the apparently conquered exterior space. Space can take revenge and this means **paralysis**.

REFERENCES

1. Albères, R. M. *L'Aventure intellectuelle du XX-ième siècle*. Editions Albin Michel: Paris, 1959.
2. ---. *Métamorphoses du roman*. Editions Albin Michel: Paris, 1966.
3. Barthes, Roland. *S/Z*. Editions du Seuil: Paris, 1970.
4. Greimas, Algirdas Julien. *Du sens. Essais sémiotiques*. Editions du Seuil: Paris, 1970.
5. Grosse, Ulrich. *Current Trends in Linguistics*. Duden: Berlin, 1978.
6. Joyce, James. *Dubliners*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
7. Larivaille, Paul and Gérard Genot. *Analyse et indexation du récit*. Université Paris X: Nanterre, 1970.
8. Scholes, Robert. "Semiotic Approaches to a Fictional Text: Joyce's *Eveline*". University of Idaho Pound Lectures in the Humanities. September 1976.

TICU ARCHIP: IMPOSIBILUL CUPLU

Liana COZEA

ABSTRACT - Ticu Archip's *Impossible Couple*. The couple and its impossible bringing into being in Ticu Archip's work is worth a more attentive reading. The strain of the two components has a destructive finality, by no means a constructive one, it is not a fruitful competition, but a manicheist confronting. One of the partners is always, the innocent victim of the other one and of his/her cherishing illusions. The end is most often an abrupt slope towards death, for love in the author's epic writing does not mean joy and happiness, it is and does become sorrow.

Tonul grav, patetic chiar, de viață, dragoste și moarte al primei nuvele, *Colecționarul de pietre prețioase* contrastează cu accentele, le-am numi ușor parodice, de falsă aventură și de "farsă" alegorică ale nuvelei *Aventura*. A bordarea acestei proze în registru ironic consumă, credem, cu intenția autoarei și este singura cale de a "desfereca" textul aparent încifrat supra-licitarea "misterului oriental" justificându-l pe de-a-ntregul.

"Nu trebuie privit numai un mal al Bosforului - își începe Ticu Archip povestirea - unul singur ca în tablourile litografiate de prin frizerii sau hotelurile de provincie - fie malul cu palate de marmură dantelată albă sau trandafirile - europeană, fie cel mai sărac, mai neted, mai părăsit, mai chel, păstrând invidios ici și colo un ascuns dor de imitație - asiaticul.

Trebuie privite amândouă dintr-odată cu apa care le împreună și le desparte [...] cu dărnicia de lumină a unei alee de strălucitoare și fantastice apariții colorate, *cu convingerea unui basm existent din care tu faci parte* și cu egoismul tău satisfăcut". (subl.n.)

Îndreptățit de convingerea apartenenței la un basm capabil a-i satisface "egoismul", clitorul este totuși prevenit de capcana care i se poate întinde și de o aventură similară pe care o poate trăi, dacă asemenea tânărului vienez, nesocotește celălalt aspect al orașului euro-asiatic. Avertismentul povestitoareii are drept temei ironia care conservând "prospețimea spiritului, adecvarea la real, continua renunțare la iluzia deșartă", evazivă, "relativizează răspunsul conform principiului că tot ce există ar putea fi altfel"¹.

¹ V. Fanache, *Postfață* la vol. Vladimir Jankélévich, *Ironia*, Traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache, Postfață de V. Fanache, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1994, p.177.

La Istanbul "dincolo de minune" - cea de pe malul european, eclatant de frumusețea peisajului, moscheilor și palatelor - "trăiește orașul, realitatea străzilor [...]. Dincolo de mal e contactul cu viața, controlul propriei tale existențe".

Lectura superficială ar putea conduce spre o atitudine similară celei a tânărului incapabil a le privi pe cele două Hadidge dintr-o dată: pe cea simplificată în înfățișare "ca toate celelalte femei ale orașului: două piramide cernite cu vârful în sus cea mică trunchiind articulată pe cea mare. O pelerină din creștet până în brâu și o fustă din brâu până în pământ - amândouă la fel de cumiști, de rotunde și de încheiate", și pe cea de a doua Hadidge, primitiv-rafinată, care-l antrenează în aventura insolită.

Ochiul critic nu poate să nu sesizeze eroarea celui care, turmentat de povești și domnic de mistere de nedezlegat, a separat cele două aspecte de nedespărțit ale uneia și aceleiași ființe. Făcând abstracție de vestimentația care o circumscrie spațiului euro-asiatic, Hadidge cea tentată de aventură ar fi putut fi, la fel de bine, o franțuzoaică de pe malurile Senei sau o vieneză din Praten. Misterul ei se află și în substanța ei de femeie, nu numai în toposul mustind de taine orientale.

Ședința de amor carnal, frust, nesofisticat care se consumă sub cerul liber culminează sau se încheie cu nedelicata întrebare a femeii, ca într-o posibilă inversare a rolurilor ea - el: "Ce facem acum?"

Amplasată astfel în text, ironia abil dizolvată îl "ambiguizează", ea îl avertizează pe cititor că "s-ar putea înșela optând pentru sensul prea evident"².

Cititorul are totuși de rezolvat dilema pe care bărbatul, răsfățat de semimondene, o trăiește pe malul Cornului de aur, în preajma femeii cu ochii mari "ca două globuri, în care văzuse, da, se văzuse, ca în două mici oglinzi sferice, perfecte, așa de nevătămat, de conturat și de clar [...]. Dar ochii în care te vezi așa cum ești [...] au trebuit să te privească într-un anumit fel, să te privească neobișnuit de intens și foarte de aproape, așa de aproape ca și tu să poți privi prin ei".

Aventura începută dintr-o toană și imbold neexplicat, consumată în tăcere, îl surprinde prin abandonul total al femeii. "Dacă ar fi ieșit înaintea dorinței lui, ar fi fost o banală

² Idem, *ibidem*, p.177.

consimțire și poate, nu îndeajuns de prețuită". Dar Hadidge "aștepta cu totul în afară de el, străină de tot ce era împrejur, străină și de propria ei ființă, purtând inconștient emoția în ea, ca un colț de verdeață ori un vârful cețos de munte".

Dincolo de "sugerarea actului vital prin senzații autonome", "un fel de convulsii senzoriale a căror liberă organizare produce puternică impresie de trăire"³, tânărul se simte descumpănit și trăiește intens frustrarea dată de indiferența, cinismul chiar al femeii care "nu dăruise niciodată nimic din ea, numănu-i în parte, dădea numai ce nu putea să păstreze, ce trecea dincolo de ea prin însăși existența ei și ar fi dat *oricui*, fără alegere, fără profit sau capriciu, la fel ca largul oceanului care își urlă gemetele". Cu toate acestea sau, poate, tocmai de aceea, cu ea alături nu se regăsea în aventurile anterioare, reușea să-i aducă ceva nou.

De fapt, fiecare din cei doi protagoniști a intrat în orizontul de așteptare al celuilalt, nereușind nici unul să împlinească aspirația sau dorința partenerului. Tânărul venise la Istanbul, cu dorința secretă, poate nici lui însuși mărturisită, de a întâlni orientul din basme; a întâlnit doar fațada lui și viața simplă, săracă și mizeria. Nemulțumirea sa pornește de la o frustrare de ordin spiritual materializată într-o neîmplinire de ordin erotic, senzual. Femeia, la rândul ei aștepta ceea ce Ali-Sabri-Ismail nu i-ar fi putut oferi niciodată, poate nici ea nu știa ce anume; dar neîndoielnic că nici bărbatul, rămas într-un anonim onomastic, nu-i va aduce nimic nou. Ea aștepta o întâlnire foarte personală cu occidentul, de aici "cinica" întrebare: "Acum ce facem?" tradusă, ar însemna, numai atât înseamnă occidentul, civilizația? Neîndoielnic, nu numai "egoismul masculin"⁴ este cel care provoacă frustrarea femeii. Este greu de spus în care din cei doi drojdia nemulțumirii dospește mai tare. Abandon facil, amor carnal, și întrebarea ce rezumă neîmplinirea turcoaicei. Cucerire rapidă, un act animalic "să te întinzi pe un maidan murdar și să porți în brațe un sugaciuc turc? rezumă insatisfacția masculină și solidarizarea lui cu consortul înșelat.

Intervine însă un element care adâncește enigma femeii. În bizareria ei, seducătoare sa află acel ceva, "specific, care-i scapă și care o face atât de atrăgătoare și respingătoare [...]

³ Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, București, Ed. Eminescu, 1972, p.87.

⁴ Eugenia Tudor Anton, *Prefață* la vol. Ticu Archip, *Soarele negru I. Oameni*. Ediție îngrijită în redacție de Constantin Mohanu. Prefață de Eugenia Tudor Anton, București, Ed. Univers, 1983, p.XV.

în lipsa ei de suflet”.

Identificarea turcoaicei cu șarpele devorator al inimii împărătesei moarte nu poate fi explicată numai printr-un simbolism erotic simplist. Dealtfel, simbolul ofidian este de o plurivalență tulburătoare, dar toate semnificațiile converg către aceeași idee centrală. „este nemuritor pentru că se regenerează, deci este o «forță» a lumii și, ca atare, el distribuie fecunditate, știință (profeție) și chiar nemurire”⁵.

Mâzul nemulțumirii proprii și poza moralizatoare a bărbatului o fac pe Hadidge să-i ofere drept morală a “fabulei” povestea șarpelui, care în ciuda împotrivirii umane, a reușit să devoreze inima împărătesei moarte, zidită în coșciugul intrării din Sfânta Sofia. Legenda satisface, oarecum pe dos, apetitul pentru mister al occidentului, deoarece creștinătatea n-a reținut, cel mai adesea, decât aspectul negativ și blestemat al șarpelui⁶. Ar fi fost prea la îndemână descifrarea pur și simplu a misterului poveștii lui Hadidge. “Aparența nu înseamnă nimic, și tocmai aceasta o face atât de perfidă [...]. Aparența nu este realitatea, se înțelege, și cu toate acestea există în ea ceva relativ adevărat, ea ține de real; mai exact: aparența este cu totul altceva decât ceea ce susține că este”⁷, acesta ar fi în *extremis* nucleul acestei nuvele. În acest fel, avertismentul primitivei și poate de aceea, seducătoarei Hadidge se face auzit. Șarpele păgânătății otomane (să nu uităm că emblema acestuia este semiluna - luna deci, iar șarpele este o epifanie a lunii), distruge, înghite inima împărătesei bizantine, creștine deci, în chiar lăcașul ei de cult. Ar fi una din posibilele explicații ale alegoriei mânuite cu iscusința de turcoaică. Subtextul ironic al autoarei destramă vraja și face ca nuvela să-și piardă iluzoria transparentă, calitatea ei de “discurs unic, dat pentru totdeauna”⁸ sugerându-se și alte posibile interpretări.

Învingătoare, dar cu adevărat frustrată în disputa celor doi așa-ziși amorezi este femeia.

⁵ Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*. Cu o prefață de Georges Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului. Traducere de Mariana Noica, București, Ed. Humanitas, 1992, p.163.

⁶ *Dictionnaire des Symboles*, sous la direction de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Lafont, fa. p.699.

⁷ Vladimir Jankélévich, *op.cit.*, p.47.

⁸ V. Fanache, *Postfața cit.*, p.178.

Provocată de nemulțumitul occidental care extinde un posibil harem la întregul oraș, instinctiv, cu mijloace primitive deci, Hadidge își adâncește enigma și-și sporește misterul. Dându-i povestea șarpelui, oferindu-se că se ascunde și mai mult, își păstrează și perpetuează farmecul.

Odată escapada amoroasă încheiată, "misterul" lui Hadidge este pus între paranteze, iar domnul străin "își făcu buzele fluier și întorcând hotărât spatele cupolei, trecu de la Wagner la o săltăreață uvertură de operetă".

Împânzită de mistere orientale și seducții primitive, *Aventura* este însă mai puțin alambicată și, deci, mult mai străvezie, în semnificația ei, decât alte proze din volumele *Colecționarul de perle prețioase și Aventura*.

Numeroase din personajele lui Ticu Archip manifestă un soi de afectivitate, de instinct pasional cvasiprimitiv și/sau cvasimaladiv. Pe o traptă evoluată de inteligență, dar cu semne certe de involuție psihică, care se adâncește în anii senectuții, doamna Elena din *Dăscălița* este un "caz" în gelozie obstinată față de rivala din tinerețe dăscălița moartă, iubita bărbatului ei. "Ura nu ceda nici dincolo de moarte. Dar în lupta pe care doamna Elena o dădea cu amintirea dăscăliței, mijloacele omenești pe care le întrebuița, deveneau meschine, prin însăși realizarea lor îngrădită și izbânda era tot de partea dăscăliței".

Existența în paralele a celor doi protagoniști ai cuplului este mai mult decât evidentă pentru Grig, fiul cel mare, răbindu-i adânc sensibilitatea. "Zilele de surâs ale doamnei Elena făceau pe tatăl lui Grig să rămână trist și pososmorât, iar minutele de veselie ale acestuia făceau pe doamna Elena să-și muște buzele de ciudă". "- De ce n-o fi râzând amândoi deodată? gândea adesea Grig." Asemenea Sandrei Ventura, din *Fratele meu, omul de Henriette Yvonne Stahl*, sau Marei din *Paradisul suspinelor* de Ion Vinea, lipsită de afecțiunea bărbatului ei, în frustrarea ce sapă mereu, unul din fiii ei, Grig", devenise un ideal. Fără să-și mărturisească gândul, prefera să vorbească cu celălalt băiat al ei numai despre Grig - omul.

Afectivitatea ei adânc rănită proiectează asupra fiului preferat aura idealității. Rămasă singură, bărbatul îi murise și Grig fusese plecat ani mulți, bătrâna are revelația identificării idealului tinereții ei cu cel al anilor senectuții - soț și fiu devin o singură ființă, subiect și obiect al aceleiași obsesii". Putea un ideal să asemene aidoma cu ceva ce de mult fusese sub

ochii și la îndemâna ei?" În absența lui Grig, prin depărtarea lui în spațiu și în timp, dorul și sentimentul matern augmentate de frustrarea tinereții degenerază într-o manie, la început blândă și inofensivă, apoi agresivă și dementială. Dragostea reveniturii Grig pentru fata lui Dobre, fostul argat, care, în tinerețe, ducea dăscăliței scrisorile boierului, declanșează criza de demență, potențată de senilitate. Doamna Elena se vede, pentru a doua oară, trădată. Umbra aceleiași dăscălițe, prin transfer, îi întunecă bătrânețea și se interpune relației sale matern-filiale cu Grig, relație încărcată de pasiunea din tinerețe, neconsumată, și de impulsuri de vendetă, păstrate și permanent alimentate.

În delirul ei are loc o nouă suprapunere a trecutului cu prezentul. În mintea ei întunecată spiritul dăscăliței, pe care o urâse la fel de mult după moarte, poate chiar mai mult, pentru că o învinsese, de fapt, murind, s-a întrupat în fata lui Dobre care îi fură fiii. Gelozia patologică o integrează pe doamna Elena cazurilor clinice și categoriei de personaje cărora îi aparțin și preotul din *Un fapt divers*, și domnul cărunt din *Înainte de proces*. Dar inconsistența epică a nuvelei nu poate fi salvată de tenta de senzațional și de impregnarea ei cu imagini ce aparțin stărilor maladive și de degenerescență ale femeii.

Dincolo de patologia care le imprimă acestor ființe un specific aparte, cuplul, imposibila lui realizare și viețuire din creația lui Ticu Archip, merită o lectură mai atentă. Tensiunea dintre cele două elemente are o finalitate distructivă, nicidecum creatoare, nu este o competiție roditoare, ci o confruntare maniheistă. Întotdeauna unul dintre parteneri este victima celuilalt, a iluziei sau autoiluzionării, finalul, de cele mai multe ori, este un povârniș abrupt spre moarte, pentru că dragostea însăși, în scrierile sale epice - aserțiune valabilă și pentru romanul *Soarele Negru* nu înseamnă bucurie, ea este și devine suferință. Relația celor doi parteneri ai cuplului înseamnă neînțelegere, luptă, o acerbă luptă pentru supraviețuire, confruntarea lor se rezolvă fie prin "fuga" unuia dintre ei, fie prin moarte, amândouă înțelese ca o eliberare, ca o descătușare dintr-o ciocnire dureroasă, lipsită de lumină și de perspectivă. Cel care supraviețuiește făptuiește crima, omorul pentru "a se salva pe sine", este o anihilare justificată, motivată a celuilalt. În realitate însă este un act gratuit sau poate fi punctul culminant al unei manii sau nebunii crescătoare. Persistă pe alocuri senzația ivirii unui duh rău în persoana celuilalt, care declanșează aceste instincte criminale. Când intrase Gina Balduci, în catedrală, pe înserat, să se roage, Don Benedette "simțise o fâlfâire rece în jurul

lui. Poate străina lăsase ușa deschisă și se făcuse curenț, sau, poate, semnul de anilină se transformase în eterice molecule și-l împresurau în drumul lor de mai departe către un invizibil Abator util nu pentru o hrană trupească, ci pentru o vecinică schimbare de suflete și întâmplări". Venirea Ginei în catedrală tulbură și schimbă o viață cuminte și ordonată, anostă totuși în monotonia și temperanța ei. "Trăiești viața de toate zilele mărunță, obișnuită, banală, stearpă ori fecundă și deodată cineva străin de tine te înseamnă, cineva văzut sau nevăzut (subl.n.) om, *lucru sau putere misterioasă* (subl.n.) venită nu știi de unde și fără să-ți dai seama pentru ce. De atunci înainte nu mai ești liber. Semnul te leagă, printr-un fir imperceptibil și puternic al sfârșitului, și orice ai face, oricum te-ai trudi, urmezi calea lui, revoltă ori supunere, totuna". Fatalismul preotului îi inculcă și amplifică obsesia. Singura soluție e crima. Femeia care "adusesse în ochi Mediterana copilăriei lui și în buze carnea, suc de portocală fragedă și coaptă", femeia care-i devine dragă și față de care ar fi avut datoria s-o ia și s-o dăruiască altcuiva, este pentru tânărul canonic însetat de viață și de dragoste simbolul păcatului. "E datoria preotului să ucidă păcatul. Dacă mâine voi înjunghia în fața lui Isus Judecătorul pe femeia care păcătuiește, nu ea va muri, ci păcatul". Un nou transfer și de această dată; în mintea bolnavă a prelatului crima pasională înlocuieșteuciderea păcatului. Frustrările lui acumulate în zile și luni își cer astfel eliberarea.

Aceiași posedați tragici în inocența lor - cum suntem tentați să-i numim - sunt eroii din *Înainte de proces* (1926) sau poate și cel din *Un singur idiot*. Cert este faptul că lectura primei nuvele trimite cu gândul la *Ciuleandra* (1927) lui Rebreanu. Sunt două cazuri clinice, asemănătoare *in nuce*, neîndoielnic, diferit realizate și amplificate. Absența surâsului de pe buzele nevestei îi minează echilibrul domnului cu părul încăruntit la tâmplă "își curățase dorința de orice înveliș străin și își strânsese gândurile într-unul singur: surâsul nevestii lui.

Dacă Leni nu mai surâdea, atunci el era omul care își pierdea averea, căruia îi murea copilul sau care în timpul unui răsărit de lună vedea pe însuși Dumnezeu poruncindu-i să nu mai creadă în el".

Impulsul ucigaș al lui Puiu Faranga pare să-și găsească aceeași motivare: "Acum știu de ce am sugrumat-o, doctore [...] când mă uitam în ochii ei nu mă vedeam pe mine, dar, simțeam pe cineva: Și ochii aceia frumoși nu *mi-qu surâs niciodată* (subl.n.) [...]. Și atunci

[...] decât să fie a altcuiva, mai bine am sfârșit-o”⁹.

Condiție *sine-qua-non* a fericirii, a existenței lui însuși ca ființă umană, surâsul lui Leni devine, pentru personajul fără nume, obsesie maladivă. ”Trebuia să suradă Leni, altfel orice, în afară de asta, nu însemna nimic ... Trebuia să suradă ... nu știa nici el cum ... dar trebuia”. Această ”deformare elastică a buzelor, a feței” surâsul lui Leni, traduce de fapt fericirea, dragostea ei. Absența surâsului, cum bine intuia bărbatul, înseamnă lipsa bucuriei, nepăsare, dezgust. Un nou cuplu ce alunecă spre moarte, moartea fiind și de data aceasta singura soluție la problema nefericirii. Calea de conciliere nu există, doar moartea poate ”soluționa” insolubilul conflict al cuplului în acest caz.

Singurătatea, nefericire, moarte sunt termenii care definesc soarta ui Ticu Archip. Trinitatea lor este aproape mereu prezentă, explicită sau implicită. Eroii cuplului din *Rămas bun* trăiesc sub semnul nefericirii. Ion, bărbatul preferă libertatea înlănțuirii prin iubire. Aici, acaparatoare, iubirea femeii e respinsă. Oricum, nici unul din cuplurile prozei lui Ticu Archip nu beneficiază decât de amărăciune, solitudine sau suicid. Surprinzător ni se pare, și cu atât mai interesant deficitul de existență al unui personaj masculin, cel din *Haine noi, suflete vechi*. Singurătatea lui Toader este una absolută și predestinată - el este mereu spectatorul jocului și vieții celorlalți. Niciodată actant, ”lui nu i se întâmplase nimic nou de douăzeci de ani încoace ... nimic”.

”Monotonia” temelor și motivelor din nuvelistica autoarei este, neîndoielnic, înșelătoare. Din păcate, însă, revenirea la genul epic, după succese remarcabile obținute în domeniul dramaturgiei, se face pe un teren mai puțin bogat, mai puțin rodnic și cu o creație, sub aspect valoric, inferioară nuvelilor din anii de început, unde ”printr-o extensie secretă a subiectului față de obiect - nuvela lui Ticu Archip se depărtează de real în așa fel, încât elementul concret sustras realității (și folosit) devine cu atât mai elocvent [...] astfel ”ne aflăm în clipa când impresia pune la îndoială realitatea”¹⁰, dar, am completa noi, tocmai această impresie dezvăluie un colț, un aspect al realității existente care poate fi văzut sau ”intuit” numai de o minte lucidă susținută de o sensibilitate hiperactivă.

⁹ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Nuvele, vol.II., Ediție îngrijită de Nicolae Gheran, București, Ed. pentru literatură, 1965, p.270-271.

¹⁰ Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 87.

UN PRECURSOR: IOAN S. PAUL

Ion DRĂGOTOIU

ABSTRACT. - A. Predecesor: Ioan Paul. Nume with a pope echo, Ioan Paul (1857-1926) is the son of romanian ortodox preast from the Apusei Mountains of Transilvania. He studies at the roumanian Grammar schools in Sibiu and Blaj and to the University in Viena, and Budapest (where he delivers his doctorate).

He starts his didactic at the Seminary from Caransebeș in 1883 but because of the misunderstanding with the hungarian authorities of the time he passed the mountains working until 1918 as a teacher in different Secondary Schools from Iași and as a hadmaster of the Ministry of Education in Bucharest.

After the Joining of Transilvania with Roumania (1918) although old he is named professor of the Departament of Esthetics and the Roumanian University in Cluj.

He published literary letters and studies in reviews like: *Arhiva, Convorbiri Literare, Viața Românească* etc. His studies are collected in the volum: *Fănică Ceteașul și alte scrieri (Fănică Ceteașul and other writings)*, Ed. Casei Școalelor, 1928, comprising literary writings, psycho-social, hystorical, didactical studies, remembrances. With Miron Pompiliu is the author of the first text book for the Secondary classes (complete cycle) a severe teacher and an exemplary moral vigour, Ioan Paul is for the University of Cluj-Napoca a predecessor.

Numele lui Ioan Paul rămîne în conștiința literară românească legat de o singură operă și anume ampla povestire "Florică Ceteașul", redând "scene din revoluția de la 1848 din Ardeal". Datele despre autor surprinse de diverse dicționare, enciclopedii, studii și articole sînt fragmentare.

Primul profesor la Catedra de estetică literară a Universității Daciei Superioare, înființată la Cluj după Marea Unire din 1918 face parte din familia spirituală a dascăliilor transilvăneni (Gh. Lazăr, I. Maiorescu, Vasile Fabian, Damaschin Bojinca, Eftimie Murgu ș.a.) care avînd o temeinică pregătire profesională, realizată în gimnaziile și liceele românești din Transilvania (la Blaj, Sibiu, Brașov) și în universități din cadrul Imperiului Austro-ungar (Viena, Budapesta), trec munții în România, negăsind în Transilvania epocii condiții prielnice de afirmare, fiind împiedecați în încercările de a contribui la ridicarea culturală a neamului lor.

Desfășurînd cu pricepere și dăruire o activitate didactică de calitate aceștia au contribuit la impunerea unui climat de muncă și la ridicarea nivelului calitativ al

învățămîntului românesc. Ei rămîn însă permanent cu nostalgia locurilor natale, cu un ochi întors spre Transilvania și problemele ei. Cum nu pot acționa direct pentru schimbarea condițiilor de acolo, se manifestă în scris (prin studii și opere care reflectă realitatea transilvană) sau prin acțiuni concrete de sprijinire a confrăților lor, rămași să slujească în școlile confesionale românești din Transilvania, prin participarea la acțiunile organizate de ASTRA.

Ioan Paul trăiește, spre deosebire de alți dascăli transilvăneni care au lucrat în școlile din "țară", bucuria reîntoarcerii, în ultimii ani de viață, în eșalonul de frunte al dascălilor care au contribuit la impunerea europeană a învățămîntului superior românesc de la Universitatea transilvană din orașul de pe Someș.

Într-o scrisoare adresată la 10 mai 1919 lui Onisifor Ghibu, bătrînul dascăl mărturisea: "Eu, domnule Ghibu, numai cu mare părere de rău am părăsit Ardealul și am venit aici (la Iași n.n.) și pe lingă bucuria unirii Ardealului cu țara mamă, acum am și o mare bucurie egoistă, bucuria de a-mi încheia puterea de muncă, cîtă mai am în mine, învățămîntului din Ardeal. Sunt hotărît să mă întorc în Ardeal de la toamnă și să pun și eu umărul la o leucă a învățămîntului de acolo. Este o mare mîngîiere pentru mine jertfa de a-mi strica cuibul de aici, gospodăria infiripată într-o viață de om și de a-mi clădi un cuib nou în Ardeal. Firește, bucuros aș fi, dacă mi s-ar da un loc și un rol unde simt eu că aș putea fi de folos..."

Născut în 1857 în localitatea Hidiș (azi Podeni), comuna Moldovenești, județul Cluj, descendent al unei familii de preoți ortodocși (așa cum mărturisește în - *Florică Ceterașul*, în studiul despre *Avram Iancu* sau în *Amintiri despre Bunea*), studiază în satul natal, apoi la Aiud, la Sibiu și la Blaj, unde este remarcat de I. Micu-Moldovan (originar și el din Moldovenești), care îl recomandă pentru o bursă de studii la Viena.

Din perioada studiilor blăjene datează și începuturile sale literare. În *Amintirile despre Bunea*, I. Paul reconstituie atmosfera în care s-a format în această direcție. Ca bibliotecar al școlii citea mult. se citea "cu fuire", își amintește el, *Cavalerii nopții*, *Contele de Monte-Cristo*, *Cei trei mușchetari*, *Jidovul rătăcitor*, traduceri proaste din limba franceză, dar se citeau totodată și revistele literare ale vremii, reviste care se găsea în biblioteca școlii. Prietenia cu Aug. Bunea, venit de la Brașov, îl determină să devină adept și fervent susținător

al Junimii și al *Convorbirilor literare*.

Pe teren literar se manifestă în societatea de lectură a școlii și în revista literară a acesteia, căci notează el: "terenul nostru de luptă literară și câteodată chiar fizică era o societate de lectură unde aveam o bibliotecă a noastră și o revistă literară, beletristică, cum îi ziceam pe atunci, la care colaborau talentele noastre mari, cu deosebire poeți lirici de nuanță erotică și națională și pe care o scria un artist caligraf, editorul nostru". Se preocupă de studiul limbii franceze pe care o învață împreună cu Bunea după o gramatică de Ahn, un *Télémaque* (în limba franceză), pe care-l traduc cu ajutorul unui dicționar francez-unguresc, achiziționat de la un coleg în schimbul unui pachet de tutun "inlader". Preocuparea aceasta le crea o anumită aură în școală, căci notează el ironic în *Amintiri despre Bunea...* "în Blaj numai trei savanți, noi doi și Cipariu, ne îndeletniceam cu limba franceză".

În anul 1878 se afla ca student la Viena, fiind ales ca membru în comiteul de conducere al societății "România Jună". În cadrul acesteia își începe discret - așa cum remarcă I. Breazu - agitația junimistă, alături de Andrei Bârseanu, venit de la Brașov. În același an publică în "Familia" (nr.18,p.105) o poezie intitulată "La Ea", poezie bintuită de un suflu romantic pesiminst.

Se pare că I. Paul înaintase mult în studiul limbii franceze căci în același an începe să publice (începînd cu numărul 51 al revistei *Familia*) traducerea studiului *Păcatele conversațiunii* după Morellet (l'abbe). Cărticica abatelui pornea de la un mic tratat cu titlu asemănător al lui Swift și se ocupa de principalele "păcate" care împiedică realizarea unei conversațiuni (dialog) eficiente. În rîndul acestor păcate el enumeră și analizează pe larg următoarele: neatențiunea, întreruperile, opintirea prea mare de a arăta spirit, egoismul, despotismul sau spiritul de glumă, spiritul de a contrazice și disputa. Sînt acestea norme de care trebuie să se țină seama orice societate democratică pentru a relaiza o autentică comunicare între membrii ei, cartea fiind utilă în epocă.

După terminarea studiilor vieneze, în 1883, face o excursie în Italia. Cu această ocazie îl caută pe Bunea, student la "De propaganda fide" pe care îl găsește în vacanță cu colegiul la Tivoli. Înși susține apoi doctoratul la Universitatea din Budapesta cu teză: *Az uj népies irany a Roman Szepirodalomban* (Noul curent popular în literatura română), reflectînd interesul său constant pentru Junimea și curentul literar junimist. Tipărită la Budapesta, teza

este prima carte dedicată curentului junimist și Junimii.

În 1883 funcționează ca profesor la Institutul teologic din Caransebeș. Atmosfera de acolo se pare că nu-i este favorabilă și, ca urmare, trece munții "în țară", funcționând pentru început ca profesor în Slatina, pentru ca apoi să se stabilească în capitala Moldovei, la Iași, desfășurând o susținută activitate didactică ca profesor de limba română și limba germană la diverse licee. În 1912 este numit director al învățământului primar și normal în Ministerul Instrucțiunii din București. Se pare că experiența de acolo nu l-a încântat pe Ioan Paul. El a îndeplinit această funcție doar pentru scurt timp (2 ani), "căci prea erau strânse cadrele birocratice pentru acest om iubitor de muncă constructivă" (Silviu Dragomir).

În Iași se arpăie de Miron Pompiliu de care îl va lega o strânsă prietenie, intrând în rândul "caracudei" de la Junimea ieșeană. Publică însă nu numai în "Convorbiri literare", ci și în alte publicații ieșene ca "Arhiva" lui Xenopol sau în "Viața românească". Publică materiale mărunte: un necrolog la moartea poetului N. Volenti în 1910, explicarea unor cuvinte rare: arcan, priboi, horj, țepenă, polog (1911), în "Convorbiri literare" sau recenzii la unele cărți didactice (*Etica* lui I. Găvănescu) în "Arhiva" etc.

I. Paul era o "conștiință" didactică: meticulos, ordonat, crescut și format în cultul muncii, cult pe care a căutat să-l imprime și elevilor săi. "Să trăim cu minte, cu muncă, să murim de muncă, nu de lene, de nevoi, nu de îmbuibăți, că așa a lăsat Dumnezeu" - afirma el. Referindu-se la profesorul I. Paul, fostul său elev, Mihail Sevastos nota: "Era sever fără să fie rău, aspru - dar nu brutal. O singură dată și-a ieșit din sărite, când un elev din clasa a IV-a s-a obrăznicit în lecția lui. S-a uitat crunt la dînsul pe deasupra ochelarilor, apoi și i-a scos, amenințîndu-l furios.

- Când ți-oi da două palme, ai să auzi cocoșii cântîind în rai. Paul nu i-a tras palmele fîgăduite, cum n-a bătut niciodată vreun elev, deși în școală bătaia intra în tradiție."

Ca profesor nu se limitează la a preda, ci se implică în viața școlii, publicând recenzii la diferite cărți didactice, elaborând primele manuale complete de limbă și literatură română pentru clasele secundare în colaborare cu Miron Pompiliu, precum și un "Povățuitor" la aceste manuale. A scris apoi mai multe articole cu caracter pedagogic. Dintre acestea menționăm: *Pedagogie jărănească* și *Pentru ce școlile noastre secundare nu reușesc să formeze caractere*, vizând valorificarea tradițiilor naționale în domeniul educației și educația morală

a tinerei generații.

Bogata sa activitate didactică face să fie recomandat pentru catedra de Estetică literară la Universitatea ieșeană, post ocupat însă de către Garabet Ibrăileanu.

Cunoscându-l în perioada în care era profesor la Iași, Vasile Pârvan îl evoca astfel: "Era un om în puterea vârstei, aproape tânăr pe atunci, acest mândru moș din Hidiș, crescut în școlile Blajului lui Moldovănuț și purtat prin școlile cele mari ale Vienei. Înaintea și în urma lui -culminând cu acea figură nobilă de profet și atlet al conștiinței românești luptătoare, care a fost Bărnuț- atâția frați "de dincolo" venise să samene la Iași, în patrarhalul suflet moldovenesc, pâinea cea albă a învățaturii. Între ei toți, Paul are un loc aparte, alături de Miron Pompiliu, nedespărțitu-i frate de cruce, ardelean ca și dânsul, de basarabeanu A. Frunză și alte suflete de elită. Un loc pe care distinsa lui personalitate l-a umplut, pe care plecarea lui din Iași l-a lăsat pentru totdeauna gol și care istoricul viitor al învățămîntului din capitala Moldovei îl va înscena cu cinste și recunoștință".

Paul a rămas în toți acești ani atrâns legat de Ardealul lui natal, în care se reîntorcea adeseori însoțindu-și pritenul, pe Miron Pompiliu, la Steii Beiușului sau pentru a participa la acțiunile organizate de ASTRA.

Primul război mondial îi insuflă speranța unirii Ardealului cu țara mamă și desfășoară în anii neutralității o activitate neobosită prin articole la gazete, prin conferințe și discursuri la adunări publice pentru a nu se pierde "prilejul cel mare". În anii cei grei ai refugiului în Moldova casa sa a fost pusă la dispoziția refugiaților. Locuiau acolo Delavrancea și Goga, vene adeseori Ghibu și alții. Ghibu își amintește că în acea vreme Paul se dovedește a fi "un om de suflet și familia lui asemenea, făcând totul ca refugiații găzduiți la el să se simtă cât mai bine cu puțință în grelele împrejurări de atunci"; se străduia să le insuflă încrederea și speranța în victorie.

Înfăptuirea visului unirii Ardealului cu țara îl determină să-și părăsescă, la bătrânețe, gospodăria și slujba pentru a ajuta la afirmarea învățămîntului românesc de la Universitatea Daciei Superioare. Exemplul său și chemarea adrestăa confrăților a însuflețit și pe alții. Aici se angajează cu o totală dăruire în viața universitară militând, nu numai de al catedră, ci și prin numeroase conferințe (el fiind unul din inițiatorii Extensiunii Universitare), pentru înălțarea spirituală a patriei întregite.

Anuarul Universității pe anul 1922/1923 îl prezintă ca "dr. în litere și filosofie, profesor titular de estetică generală și literară, fost director general al învățământului normal și primar, Comandor al "Coroanei României" și "Răsplata muncii clasa I" etc.

În broșura lui Virgil Bărbat și Florian Ștefănescu-Goangă dedicată Extensiunii Universitare, I. Paul apare ca membru al comitetului de conducere al acesteia, menționându-se că în anii 1924 - 1925 a susținut conferințele: *Aiudul în revoluția de la 1848, Pedagogie țărănească, Învățăminte din revoluția de la 1848 în Transilvania, Oamenii mari ai Banatului de acum 40 ani.*

În anii în care lucrează la Universitate face un pios pelerinaj la Blaj; merge apoi pe urmele Craiului Moșilor în intenția de a elabora o monografie despre Avram Iancu, se preocupă de înălțarea căminului pentru studenți etc. Moare în februarie 1926 tocmai când se pregătea pentru a pleca cu o conferință la Bistrița, fiind primul dintre dascălii noii universități care o părăsea. În "Societatea de mâine" îi deplâng dispariția: Vasile Pârvan, Silviu Dragomir, Al. Ciura, Onisifor Ghibu. Este înmormântat la Iași în cimitirul Eternitatea, la dorința sa pentru că "acolo a visat și a suferit mai intens pentru gândul său cel mare..."

Scrierile sale literare (ca de altfel și cele ale altor prozatori ardeleni de la sfârșitul secolului al XIX-lea) au ca model -așa cum remarca Ion Breazu- pe povestitorii Junimii și în special pe Ioan Slavici. Sursa de inspirație pentru cele două nuvele ale sale: *Nu-i nimic* și *Florică Ceterașul* este revoluția de la 1848 din munții moșilor. Întâmplări din timpul acesteia îi populaseră universul copilăriei petrecute la Podeni, în casa părintească auzind numeroase întâmplări povestite de către participanții la revoluție, tatăl său, tânăr pe atunci, fiind unul din oștenii care au luptat în ceata lui Lică al Rusului, sub comanda Iancului.

Cele două nuvele, deși se referă la același eveniment, îl abordează din unghiuri diferite. Prima, publicată în editura autorului într-o broșură, la Viena, în 1881, azi aproape necunoscută, este scrisă în manieră romantică, cu unele inconsecvențe caracteriale, semnalate la apariție în Familia nr.79 din 1881 de Spinu Ghimpescu (căruia autorul îi răspunde acuzându-l de neînțelegere). Este însă interesantă atât pentru evoluția prozei ardeleni, cât și pentru evoluția scriitorului. Cea de a doua, scrisă în 1913 a fost publicată în "Viața românească" sub semnătura m.m.. Evocând datele legate de publicarea ei în *Amintiri de la Viața românească*, M. Sevastos arată că era însoțită, atunci când a fost trimisă redacției, de

o scrisoare în care autorul spunea, între altele: "Acum să vă mai spun că dacă ceteraşul acesta şi, ca el, moştii ce ar fi să urmeze, nu veţi găsi că au statura şi îmbrăcămintea vrednice de a ieşi în ele în "Viaţa românească", supărare nu încap; am să-i țin acasă, cum se țin copiii nevolnici şi stârpituri să moară după cuptor". Bucățile promise n-au mai fost trimise probabil şi datorită remarcii caustice din "Convorbiri literare" la apariția nuvelei ("Din 253 pagini ... cincizeci şi una cu literă deasă, sunt jertfite lui *Florică Ceteraşul* -novelă- un fel de *Şir-te mărgărite* despre care însuşi autorul -n-o fi d-l Dragoslav- se îndoieşte c-ar fi de publicat"). În numărul următor al "Vieţii româneşti" Ibrăileanu arată că nuvela a făcut o vie impresie cititorilor şi menţiona: "Deoarece autorul ei nu are legături personale cu noi, fiind străin de cercul şi redacţia noastră, ne permitem să afirmăm aici, cu toată libertatea de conştiinţă, că publicarea acestei povestiri constituie, în împrejurările de astăzi, un eveniment literar".

Nuvela a fost remarcată de către cercetătorii prozei transilvănene care o corelează, prin realismul ei, cu evenimentele şi idealurile revoluţiei de la 1848 din Transilvania. O notă oarecum aparte face C. Ciopraga care în volumul *Literatura română între 1900-1918* din 1970 consideră că nuvela "ilustrează mai puţin latura istorică propriu-zisă", şi că din ea se reţin "câteva figuri din ambianţa ordinară a epocii, în special figura lui Florică şi Bara". Tot el îl încadra pe I. Paul, prin eroii nuvelei, în evoluţia prozei transilvănene ca precursor al lui Agârbiceanu şi Pavel Dan.

Sursa prozei lui I. Paul este alteori anecdota populară (*Nevasta beţivului, Canonul lui Sâmpetru*) sau cărţile populare (*Credinţă deşartă*).

I. Paul este însă nu numai un excelent povestitor, ci şi un fin stilist, fapt care face ca nuanţele ironice ale snoavelor să se dezvăluie pe deplin numai prin lectură. Paul este şi autorul unor studii de psihologie socială care îşi propun să surprindă mentalul colectiv al ţăranului român şi ungar din Ardeal. Aşa sunt studiile: *Ţăranul român şi ungar din Ardeal* şi *"Lasă" de dincolo*. Primul studiu este o conferinţă susţinută în aula Universităţii din Iaşi în 1899, fiind elaborat din dorinţa de a face cunoscute intelectualilor ieşeni notele caracteristice ale populaţiilor române şi maghiare din Ardeal, în scopul sprijinirii luptei de eliberare a populaţiei române majoritare, asupra în cadrul acelei "inchisori a popoarelor" care era Imperiul austro-ungar.

Pornind de la cunoaşterea realităţilor celor două populaţii, autorul întreprinde o

minutioasă analiză a specificului acestora, luând în considerare note definitorii care, după el, sunt componente ale caracterului național: "constituția fizică, calitățile trupești caracteristice poporului; apoi cultura sa intelectuală, morală, estetică, religioasă și vederile economice, trecute toate în moravuri, în obiceiuri, în tradiție, moștenite din generație în generație la poporul întreg".

Analiza este profundă, dincolo de experiența trăită, autorul valorificând numeroase elemente de cultură (literatură populară, portul, istoria, igiena populară, muzica, dansul, religia et...). Concluziile, chiar dacă uneori par exagerate în sens naționalist, sunt logice, reale și se sprijină pe un amplu material factic. Referindu-se la menținerea specificului național de către clasa țărănească românească (majoritară în Ardealul epocii), față de care statul maghiar ducea o politică brutală de desnaționalizare, autorul constata: "Românul nu se maghiarizează, el își simte superioritatea etnică în toate privințele și ține să nu se facă din cal măgar. Tot din mândrie națională românul nici nu primește un străin în neamul său. Dacă se românizează un sas sau un ungur, nu-l iartă nici după zece generații, îl poreclește și îl huiduiește, pentru că el simte că nu e lucru mic a fi român și nu oricui i se cuvine să fie". Opus acestui spirit, I. Paul arată că: "Ungurii, temându-și pielea, sunt cuprinși de furia deznaționalizării; ei nu au o instituție de stat sau socială care să nu vizeze aici. Nu există nici jerfe, nici osteneală pentru acest scop. Nereușita nu-i descurajează, fiindcă ungurul e copil, el tot ce dorește nădăjduiește, rezistența îl îndârjește și mai mult".

Datele prezentate îndeamnă și azi la o profundă meditație asupra conviețuirii în viitor a celor două populații. Cel de-al doilea studiu surprinde, pornind de la acel "lasă" al românului (de dincolo, însemnând din Ardeal) mentalitatea tolerantă acestuia, tendința de a amâna rezolvarea lucrurilor presante. Din acești "lasă" adunați se ivește însă pe la soroace și câte un "acum e acum", rezultat al preaplinului de suferințe și umiliri.

Preocupările pentru istoria Transilvaniei se îndreaptă la I. Paul spre momentul revoluționar 1848. Și fiul de moț, ridicat în cultură, își îndreaptă atenția asupra figurii Iancului care i-a aureolat zarea copilăriei. Dorea să-i înfățișeze într-o monografie. A realizat doar un studiu care surprinde momentele mai importante din viața și lupta Craiului Moților. În cursul narării amintește cu mândrie de ceata de moți din satul său natal care au luptat în oastea Iancului. "Între cei 360 de munteni din satul meu, Hidiș, s-a distins căpitanul Lică a Rusului,

care era în tabăra lui Iancu, împreună cu cei patru feciori ai lui, ca niște turnuri de cetate și pe care pe toți i-am cunoscut în copilăria mea. Lică mi-a povestit multe din revoluție, adică nu mie, ci tatălui meu, care și el a luat parte la aceste lupte, ca flăcă de 17 ani. Eu, copil încă, trăgeam cu urechea la poveștile lor”.

Aminirile despre Bunea surprind atmosfera din anii de formație a celor doi, întâmplări de atunci și de mai târziu. Dincolo de evocarea literară, ele se transformă pentru noi în istorie reală. Astfel autorul oferă date prețioase despre elevii și activitatea școlară de la școlile Blajului de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Menționează confruntările dintre curentul latinist și ideile junimiste, prezintă aspecte din viața elevilor care, afirmă el, se împărțea în două categorii: *domnișorii* “care făceau vizite la domnișoarele de grec și jucau polca pe la băiuri” și *nația*, fii de țărani care purtau haine țărănești, “cioareci albi în cizme și surtuc negru peste cămașa albă”, de obicei: “cei mai tari de vârtute”.

Deosebit de bogată este activitatea didactică a lui I. Paul, el fiind, așa cum aminteam, în primul rând un om al școlii, căreia i-a închinat întreaga sa putere de muncă. Dincolo de activitatea practică de la catedră Paul se dovedește fi și un luptător pentru afirmarea învățământului românesc și prin scrierile sale. Studiile: *Pedagogie țărănească, Pentru ce școlile secundare nu reușesc să formeze caractere*, numeroase recenzii la cărți didactice, cărțile de citire pentru clasele secundare elaborate în colaborare cu Miron Pompiliu sau cele de germană elaborata împreună cu C. Meissner, *Povățuitorul la cărțile de citire* dovedesc că I. Paul era atent la problemele complexe ale învățământului românesc al epocii. Primele două studii atestă existența în I. Paul a unui pedagog preocupat de valorificarea tradiției educative, de corelarea pedagogiei științifice cu practica educațională românească, de formarea în școală a unor caractere puternice.

Ca autor de manuale școlare este preocupat de a oferi profesorilor și elevilor un material de studiu adecvat pentru o educație profundă, în primul rând națională, a tinerei generații. Căci arată el în *Povățuitor*: “popoare mari și mai culte decât noi, popoare cu ideile lor naționale de mult și bine realizate, cultivă sentimentul național al tinereții în familie și în școală și în viața publică pentru a-și asigura viitorul. Ce să zicem noi, popor mic și strămtorat între dușmani mulți și puternici, flămânzi și ahotnici a ne înghiți?”

Prozator ardelean talentat, fin stilist, cu preocupări multiple, fire de luptător dar în

I. DRĂGOTOIU

primul rând dascăl cu o temeinică pregătire profesională, exigent cu sine și față de cei pe care i-a format, Ioan Paul este pentru noi un precursor cu valoare de model.

BIBLIOGRAFIE

1. Ioan Paul, *Florică Ceterașul și alte scrieri*, Editura Casei școalelor, București, 1928
2. Ioan Paul, *Conducător la Cartea de citire pentru școalele secundare* de Miron Pompiliu și Ioan Paul, Iași, 1898
3. Demostene Botez, *Memorii*, Ed. Minerva, 1970, p.167
4. Radu Brateș, *Oameni din Ardeal*, Ed. Minerva, 1973
5. Ion Breazu, *Povestitori ardeleni și bândșeni până la Unire*, Cluj, 1937, p.293
6. Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900-1918*, Ed. junimea, Iași, 1970, p.539
7. C. Meissner, *Ioan Paul*, în *Convorbiri literare*, an 58, martie, 1926, p. 235
8. Teodor A. Naum, *În amintirea lui Ioan Paul*, în *Gând românesc*, 1936, p.208-213

PROPUNERI PENTRU O PREDARE A MODULUI GERUNZIU LA STUDENȚII STRĂINI

Mircea GOGA

RÉSUMÉ. - Propositions pour l'enseignement du gérondif aux étudiants étrangers. Dans cet article nous nous proposons de systématiser les problèmes que le gérondif impose aux étudiants étrangers: comment le définir pour une meilleure compréhension, la manière dont on forme le gérondif des verbes réguliers et irréguliers, les possibilités de développer le gérondif dans les subordinées circonstancielles, le gérondif des verbes accompagnés de pronoms personnels et réfléchis.

Modul gerunziu. Gerunziul ca formă verbală exprimă acțiunea în desfășurare, fără referire precisă la momentul vorbirii și la persoană. Modul gerunziu are o marcă distinctă prin sufixul:

-înd / -ind

adăugat la radicalul prezentului:

- sufixul **-înd** se aplică verbelor cu infinitivul în **-a**, la radicalul terminat în consoană nepalatalizată sau în **-u**:

a cânta
cânt
înd

- sufixul **-ind** se aplică verbelor de conjugarea I cu radicalul terminat în vocală silabică, verbelor cu infinitivul în **-i** precum și verbelor monosilabice terminate la infinitiv în **-i**:

a fotografia
fotografi
ind
fotografiind

a dormi
dorm
ind
dormind

a ști
ști
ind
știind

Conjugarea I

Modul infinitiv: a aduna
Radicalul prezentului: adun
Sufixul gerunziului: înd
modul gerunziu: adunînd
a apropia
apropi
ind
apropiind

Se conjugă la fel: a copia, a expedia, a fotografia, a închiria, a paria, a peria, a studia,
a sublinia, a zgîria

a descheia
deschei
ind
descheind

Se comportă la fel: a încheia, a mîngîia

a întretăia
întretă
ind
întretăind

Se comportă la fel: a tăia

a îngenunchea
îngenunch
ind
îngenunchind

Se comportă la fel: a supraveghea, a veghea

Conjugarea a II-a

a cădea
cad
ind
căzînd

Se comportă la fel: a întrevede, a prevedea, a revedea, a scădea, a șede, a tăcea, a vedea

Conjugarea a III-a

a aprinde	a rade	a roade	a vinde
aprint	rad	rod	vînd
înd	înd	înd	înd
aprinzînd	răzînd	rozînd	vînzînd

Se comportă la fel: a arde, a ascunde, a corespunde, a crede, a cuprinde, a decide, a deschide, a desprinde, a include, a închide, a se încrede, a întinde, a pătrunde, a pierde, a pretinde, a prinde, a rade, a răspunde, a rîde, a roade, a surîde, a surprinde, a tunde, a vinde.

a descrie
descri
înd
descriînd

Se comportă la fel: a înscrie, a prescrie, a scrie, a rescrie, a subscrie, a transcrie.

a crește
cresc
înd
crescînd

Se comportă la fel: a cunoaște, a descrește, a naște, a paște, a renaște, a recunoaște.

a ucide
ucid
înd
ucigînd

Se comportă la fel: a (se) sinucide

a atrage
atrag
înd
atrăgînd

Se comportă la fel: a bate, a combate, a distrage, a face, a preface, a răzbate, a reface, a retrage, a sparge, a străbate, a sustrage, a trage.

M. GOGA

a coace
coc
înd
cocînd

Se comportă la fel: a coase.

a admite
admit
înd
admițînd

Se comportă la fel: a compromite, a demite, a emite, a permite, a promite, a remite,
a scoate, a transmite, a trimite.

Conjugarea a IV-a

a citi
cit
înd
citînd

a dormi
dorm
înd
dormînd

a ști
ști
înd
știînd

a contribui
contribu
înd
contribuînd

Se comportă la fel: a croi, a făgădui, a instrui, a închipui, a îngădui, a înlocui, a locui,
a mistui, a pipăi, a reconstitui, a restitui, a retrăi, a sfătui, a (se) strădui, a tăgădui, a trăi, a
trebui.

a (se) sfi
sfi
înd
sfiindu-mă, -te, -se -ne, -vă, -se

O PREDARE A GERUNZIULUI

a hotări
hotăr
înd
hotărînd

a cobori
cobor
înd
coborînd

Gerunziul verbelor neregulate:

a fi - fiind
a avea - avînd
a da - dînd
a lua - luînd
a sta - stînd
a bea - bînd
a mânca - mîncînd
a vrea - vrînd
(a voi - voinđ)
a usca - uscînd

Observații:

(a) verbele cu rădăcina terminată în vocala **-i**, precedate de consoanele **j** sau **ș**, au la gerunziu formele:

vîjînd
fișînd
hîrșînd
tîrșînd

(b) se scriu cu doi **-i** gerunziile verbelor care păstrează pe **-i** înaintea sufixului **-înd**:

a ști - știînd
a fi - fiînd

și verbele cu rădăcină terminată în **-i**, precedate de consoană:

a fotografia - fotografiînd
a scrie - scriînd

(c) unele verbe înregistrează la gerunziu alternanțe consonantice:

t/ț	trimit / trimițind
d/z	cad / căzind
	rad / răzind
d/g	ucid / ucigind

sau alternanțe vocalice:

a/ă	atrag / atrăgind
	cad / căzind

Gerunziul poate avea mai multe sensuri;

de aici posibilitatea dezvoltării gerunziului într-o subordonată circumstanțială:

(1) temporală de simultaneitate:

Fiind bolnav, stă în pat.

În timp ce e bolnav, stă în pat. / **Atît timp cît ... /**

În timp ce era bolnav, stătea în pat.

Cît timp a fost bolnav, a stat în pat.

În timp ce fusese bolnav, stătuse în pat.

În timp ce va fi bolnav, va sta în pat.

Ascultîndu-l, mă gîndeam ...

- **de durată, de continuitate:**

- Mîncînd, nu vorbi!

- Cînd mîninci, nu vorbi!

- **de posterioritate:**

Arzînd ultima lumînare, a rămas în întuneric.

După ce a ars ultima lumînare ...

(2) cauzal:

Rătăcind prin pădure, excursioniștii nu mai puteau găsi drumul.

Pentru că s-au rătăcit prin pădure ...

Deoarece ...

Fiindcă ...

Din cauză că ...

(3) condițional:

Avînd bani, aş putea cumpăra un dicționar.

Dacă aş avea bani ...

(4) modal:

El vine rîzînd.
El vine și rîde.
Învață ascultînd muzică.
Învață și ascultă muzică.

Și-a menținut sănătatea practicînd sportul.
Și-a menținut sănătatea prin aceea că a practicat sportul.
Și-a menținut sănătatea prin practicarea sportului.

(5) Adeseori valorile circumstanțiale ale subordonatelor se împletesc, încît sînt greu de delimitat:

- temporal-cauzal:

Primind telegrama, s-a bucurat.
Cînd a primit telegrama ...
Pentru că a primit telegrama ...

- temporal-cauzal-condițional:

Plecînd, ești repede uitat.
Dacă pleci ...
Cînd pleci ...
Pentru că pleci ...

Gerunziul mai poate fi dezvoltat:

(a) după verba sentiendi:

Îl văd venînd în fiecare zi pe jos la facultate.
Îl văd că vine ...

(b) prin echivalența cu o propoziție relativă:

Părul albînd îi cădea pe frunte.
Părul care albea îi cădea pe frunte.

Pe lingă forma verbală a gerunziului poate exista pronumele personal și reflexiv. Formele neaccentuate ale pronumelui personal și reflexiv (în afara femininului -o) impun o formă lungă a gerunziului cu -u final:

(a) forma gerunziului cu pronume personal:

- în cazul **Dativ**:

ducîndu-ți	plăcîndu-mi
ducîndu-i	plăcîndu-ți
ducîndu-vă	plăcîndu-i
ducîndu-le	plăcîndu-ne
	plăcîndu-vă
	plăcîndu-le

- în cazul **Acuzativ**:

ducîndu-te	durîndu-mă
ducîndu-l	durîndu-te
ducîndu-vă	durîndu-l
ducîndu-i	durîndu-ne
ducîndu-le	durîndu-vă
	durîndu-i
	durîndu-le

Forma neaccentuată de feminin a pronumelui personal **-o** se impune fără forma lungă a gerunziului cu **-u** final:

- în cazul **Acuzativ**:

ducînd-o
durînd-o

(b) forma gerunziului cu pronume reflexiv:

- în cazul **Dativ**:

amintindu-mi
amintindu-ți
amintindu-și
amintindu-ne
amintindu-vă
amintindu-și

- în cazul **Acuzativ**:

ducîndu-mă
ducîndu-te
ducîndu-se

ducîndu-ne
ducîndu-vă
ducîndu-se

(c) forma gerunziului cu pronumele personal și reflexiv:

părindu-mi-se
părindu-ți-se
părindu-i-se
părindu-ni-se
părindu-vi-se
părindu-li-se

Gerunziul are și o formă negativă obținută cu ajutorul prefixului **ne-**:

nelucrînd

Între acest prefix și forma de gerunziu se pot intercala adverbele de mod **mai** și **prea**:

nemailucrînd
nemaiprealucrînd

Observație: Ele se scriu într-un singur cuvînt.

Gerunziul poate lua forme de adjectiv. Primind forme deosebite după gen și număr, se poate acorda cu substantivul pe care îl determină. În această situație gerunziul e adjectiv propriu-zis:

corp tremurînd
corpuri tremurînde
mină tremurîndă
mîini tremurînde

Forma de gerunziu poate fi antepusă regentului:

Semănînd vînt, culegi furtună.

sau postpusă regentului:

Culegi furtună, semănînd vînt.

BIBLIOGRAFIE

1. Andrei, Mihai - Iulian Ghiță, *Limba română. Fonetică, lexicologie, gramatică, stil și compoziție, exerciții*, București, EDP, 1983
2. Avram, Mioara, *Gramatica pentru toți*, București, Ed. Acad., 1986
3. Ciompec, Georgeta - Constantin Dominte - Valeria Guțu-Romalo - Clement Mirza - Emanuel Vasiliu, *Limba română contemporană*, vol.I, sub coordonarea acad. Ion Coteanu, București, EDP, 1974
4. Constantinescu-Dobritor, Gheorghe, *Morfologia limbii române*, București, E.S., 1974
5. Dimitriu, C., *Gramatica limbii române. Morfologia*, Iași, Junimea, 1979
6. Edelstein, Frieda, *Sintaxa gerunziului românesc*, București, 1972.
7. *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, vol.I-II, București, Ed. Acad., 1966
8. Irimia, Dumitru, *Structura gramaticală a limbii române*, Iași, Junimea, 1987
9. Iordan, Iorgu - Valeria Guțu-Romalo, - Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, ES, 1967
10. Iordan, Iorgu - Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, EDP, 1977
11. Neamțu, G.C., *Elemente de analiză gramaticală*, București, ESE, 1989
12. Popescu Ștefania, *Gramatica practică a limbii române cu o culegere de exerciții*, ed. a III-a revăzută și îmbogățită, București, EDP, 1983
13. Zdrenghea, Mircea, *Limba română contemporană. Morfologia*, Cluj, Univ. "Babeș-Bolyai", 1970

STUDENȚI ȘI DOCTORANZI ROMÂNI LA LEIPZIG LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI NOSTRU

Octavian ȘCHIAU

RÉSUMÉ. - Étudiants et doctorands roumains à Leipzig à la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle. Consacré au centième anniversaire de la fondation de l'Institut Roumain de Leipzig, en octobre 1893, par le célèbre roumaniste Gustav Weigand, avec le soutien matériel de l'Etat roumain, l'article Savants roumains à Leipzig à la fin du (XIX^eme) et au début du (XX^eme) siècle souligne le rôle particulier joué par cette institution dans la formation, en tout premier lieu, de nombreux linguistes et philologues roumains mais aussi d'historiens, de philosophes, de géographes, de psychologues et même d'artistes. L'Institut Roumain de Leipzig, 5, Querstrasse, a été le lieu de rencontre de nombreux de jeunes roumains qui étudiaient dans ce centre académique important où se sont formés tour à tour les philologues Sextil Pușcariu, Constantin Lacea, Sterie Stinghe, Theodor Capidan, Tache Papahagi, Iosif Popoviciu, Demostene Russo, Ilie Bărbulescu, et d'autres, mais aussi le géographe Simion Mehedionți, le philosophe Ion Rădulescu-Pogoneanu, le critique littéraire Paul Zarifopol. Dans la maison de ce dernier, I. L. Caragiale venait de Berlin. Il y rencontrait Fani Dobrogeanu, la femme du critique, mais aussi Florica Muzicescu, Cella Delavrancea, Mihail Jora, Florian Ștefănescu-Goangă, Panait Cerna, Em. Panaitescu et beaucoup d'autres Roumains. Tous ensemble, ils fréquentaient les concerts célèbres de Gewandhaus, dirigés par le célèbre Arthur Nickisch, qui était lui-même un Suabe de Banat. C'est toujours à Leipzig que, le même année où l'Institut Roumain ouvrait ses portes, le grand historien Nicolae Iorga a soutenu aussi sa thèse de doctorat.

Cum se știe, încă din îndepărtatul Ev-Mediu Leipzigul a constituit un punct de mare atracție pentru români. Renumit centru comercial, spre Leipzig și dinspre el se îndreptau și veneau caravane încărcate cu produse dintre cele mai variate ale meseriașilor germani și români și nu întimplător cea mai comercială stradă a Bucureștilor se numește pînă astăzi Lipsani. Dar Leipzigul n-a fost numai un centru comercial, ci și un important centru academic. Cu celebra sa Universitate ea a absorbit de-a lungul anilor (de ce nu veacurilor?) numeroși studioși români care, fie că se înmatriculau ca studenți, fie că își susțineau teza de doctorat, se întorceau de aici înnobiți cu diplome și titluri, dar mai ales cu cunoștințe temeinice ce-i îndreptăteau să aducă mai multă lumină acolo de unde plecaseră. Fără îndoială, locul unde s-au adunat cei mai mulți români, aici, la Leipzig, a fost Seminarul român de pe Querstrasse, 5, deschis cu atîta generozitate în urmă cu o sută de ani de profesorul Gustav

Weigand. Pe aici a trecut o bună parte din gloria lingvisticii românești din anii ce au urmat anului 1893. Dar nu numai filologi, ci și istorici, filosofi, geografi, psihologi, artiști etc. au beneficiat din plin de acest înalt focar de cultură evocat cu căldură și nostalgie peste numeroși ani de profesorul Sextil Pușcariu (în cartea sa atât de sugestiv intitulată **Călare pe două veacuri**) el însuși un produs al acestui centru academic. Leipzigul era cîmpul de activitate al frunțașilor neogramatici. Aici lucrau indoeuropeanistul Karl Brugmann, slavistul Leskien, germanistul Eduard Sievers, dar și marele psiholog Wundt, celtistul Windisch și, nu în ultimul rînd, profesorul său Gustav Weigand, cu ai săi apropiați elevi Arthur Byhan și Ernst Bacmeister, pe care și-l imagina "ca pe un savant miop și bătrîn" și care în realitate era "un bărbat frumos și chipeș, în puterea vîrstei, cu ochi albaștri foarte vii, mlădios în mișcări, apropiat în felul de a se prezenta, întotdeauna bucuros la sosirea unor români".¹

Comunicarea noastră, sugerată în primul rînd de evocările lui Sextil Pușcariu, dar și de alte numeroase surse, își propune să aducă aici dovezi și argumente că orașul Leipzig la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului următor a constituit pentru români, în primul rînd, credem noi, grație Institutului de limba română înființat cu sprijinul statului român, o adevărată oază, spre care se îndreptau numeroși tineri cu mare încredere. Unul dintre aceștia, cum spuneam, fiind Sextil Pușcariu, cel ce în vara anului 1899 își susținea, îmbrăcat întîia oară în fracul căpătat cadou de la un văr, examenul de doctorat cu teza **Die rumänische Diminutivsuffixe**, avînd în comisie pe Gustav Weigand, pe romanistul Birsch-Hirschfeldt și pe slavistul Leskien. Ca el au mai făcut-o mulți alții. În memoriile sale, cel ce a devenit mai tîrziu profesor celebru la Universitățile din Cernăuți și Cluj, conducînd și nu mai puțin celebrul Muzeu al limbii române, aduce mărturie pentru Constantin Lacea, cu teza **Cercetări asupra limbii "Vieții și petrecerii sfinților" a mitropolitului Dosoftei**, pentru Sterie Stinghe, cel ce va edita cronica **Istoria sfintei biserici a Șcheilor Brașovului**, reeditată de cel ce vă vorbește peste mai bine de 60 de ani, pentru veselul bihorean Ion Papp, pentru Gheorghe Moian, fostul său profesor din Brașov, dar și pentru marele geograf de mai tîrziu Simion Mehedinți sau pentru filosofii Ion Rădulescu Pogoneanu, cel ce a pregătit o teză despre filosoful român Vasile Conta, și moldoveanul Săvescu.

¹ Sextil Pușcariu, *Călare pe două veacuri. Amintiri din tinerețe (1895-1906)*, București, 1968, p.30-31.

Din alte surse, în primul rând din **Dicționarul de lingviști și filologi români**, aflăm că tot la Leipzig au obținut titlul de doctor cu ceva mai înainte celor amintiți mai sus, autorul de mai târziu al dicționarului german-român reeditat recent la Freiburg prin strădania unui colectiv condus de Paul Miron, Hariton Tiktin cu teza **Studien zur rumänischen Philologie** (1888), înaintea acestuia, Mozes Gaster cu teza **Zur rumaenischen Lautgeschichte** (1879). Același **Dicționar** ne spune că Theodor Capidan face studii universitare la Leipzig, că în 1907 își susține aici doctoratul cu teza **Sufixele românești în dialectul aromân** și că tot aici au studiat lingviștii Pericle Papahagi și Iosif Popovici, elenistul Demostene Ruso (care-și ia doctoratul în filosofie) și slavistul de mai târziu Ilie Bărbulescu. Important de reținut din aceeași sursă este și faptul că la Leipzig s-au format și unii reprezentanți de seamă ai culturii săsești din Transilvania. Am reținut numele lui Johan Karl Schuller, unul din fondatorii societății *Verein für siebenburgische Landeskunde* și autor al unor antologii de folclor românesc în limba germană dar și pe cel al lui Adolf Schullerus, cel ce a inițiat în 1908 dicționarul dialectal **Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch**.² Nicolae Iorga, el însuși și-a susținut teza de doctorat la Leipzig (dar asupra acestui detaliu vom reveni mai târziu), susține că însuși viitorul rege al României, Ferdinand I, a fost student la Leipzig.³ Un alt german, de data aceasta moldovean, Eduard Gruber, e trimis în 1887 de Titu Maiorescu la Leipzig unde lucrează timp de doi ani în laboratorul de psihologie experimentală al profesorului W. Wundt.

Colbul uitării s-a depus neîndoios asupra numelor multora dintre românii ce au frecventat cursurile Universității din Leipzig. Că numărul lor a fost mult mai mare o dovedesc cu prisosință chiar și numai câteva cifre extrase din **Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig**. Astfel, din cei 17 membri ai Seminarului de limba română în semestrul de iarnă 1894/1895 patru erau români, iar în anul următor din cei 21, șapte erau români și numărul lor pare a fi în ascensiune. Astfel, în semestrul de iarnă 1897/1898, din cei 20, zece erau români.

² Nicolae Iorga, *O viață de om*, vol.I, București, 1934, p.24.

³ Pentru toate acestea, vezi Jana Balacciu și Rodica Chiriacescu, *Dicționar de lingviști și filologi români*, București, 1978.

Întimplarea face ca, odată cu aniversarea celor o sută de ani de la înființarea Institutului de limba română, să putem sărbători tot un secol de când cel mai strălucit istoric român, Nicolae Iorga, își susține teza de doctorat tot la Universitatea din Leipzig. E un episod asupra căruia ne oprim ceva mai mult, fiind încărcat de profunde semnificații, care vorbesc de la sine despre spiritul deschis, cu adevărat european, al acestui centru universitar, mai puțin închisat în reguli și dogme, în compoarație cu Universitatea din Berlin sau chiar cu cea de la Paris. Cum se știe, viitorul mare istoric își susține licența la Iași în decembrie 1889, la o vîrstă cînd alții nu și-au dat încă bacalaureatul. După un an, obținînd o bursă, ajunge la Paris cu intenția clară de a se specializa în istorie universală și totodată de a obține titlul de doctor la Ecole Practique des Hautes Etudes. Existînd numeroase rezerve pentru cei ce și-au făcut studiile liceale în alte țări, și nu în Franța, în privința acordării doctoratului, Nicolae Iorga, sfătuit de Teohari Antonescu, iar mai apoi de D. Evolceanu, vine la Berlin la începutul anului 1883 și locuiește pe Dorothenstrasse 95. Tînărul studios nu rămîne prea entuziasmat de ceea ce găsește în capitala germană și evocă cu multe rețineri întîlnirile cu rezonanțe cazone cu rectorul Virchow, dar și cu istoricii de vază Scheffer-Boichort, Ludwig Geiger, elevul celebrului Burckhardt, și Richard Sternfeldt, singurul care s-a arătat interesat de teza lui, încurajîndu-l și chiar ajutîndu-l pentru o mai bună redactare în limba germană. Universitatea berlineză accepta lucrări de doctorat numai în limba germană și orice colaborare cu o altă persoană în redactarea lor era interzisă sub jurămînt. Iorga învățase puțină germană în conversațiile lui cu gazda și cu colegii germani și cum pentru redactarea finală trebuia să recurgă la un vorbitor nativ al acestei limbi, deci trebuia, vrînd-nevrînd, să accepte o colaborare, scrupulos și corect vine la o Universitate mai generoasă, mai puțin închisată în regulamente, la cea din Leipzig. Cel ce a insistat să facă acest pas a fost Gustav Weigand, dar și alți profesori de aici ca Lehmann, Karl Lamprecht, doctorul Kirchner, procancelarul Universității. Printr-o muncă asiduă, încurajată de buna atmosferă de aici, cu adevărat academică, locuind tot timpul pe Albertstrasse 26/IV, Nicolae Iorga reușește să-și susțină teza de doctorat, redactată în franceză, la 4 august 1893, despre Th. de Saluce, temă izvorită din una mai largă despre Ph. de Mezieres, cu a sa lucrare *Le chevalier errant*. Lucrarea nu se rezumă doar la o simplă analiză literară a amintitei opere, ci insistă asupra condițiilor istorice de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul celui următor, punînd în lumină moravurile

societății aristocratice, cu actele de barbarie ale cavalerilor și stăpînilor feudali. Din comisie au făcut parte profesorii A. Birch-Hirschfeldt, filologie romanică, Karl Lamprecht, istorie medievală și K. Wachsmuth, latină, iar la 23 octombrie primul dintre aceștia se declară de acord cu teza sub forma în care a fost tipărită.⁴

Cum se știe, în toamna anului 1904, Ion Luca Caragiale, moștenind o imensă avere, se hotărăște să se stabilească cu întreaga familie la Berlin. Prezența acestuia în capitala Germaniei l-a îndemnat cu siguranță pe profesorul Gustav Weigand să-i recomande tînărului Horea Petra-Petrescu să pregătească o teză despre viața și opera marelui dramaturg român. Din corespondența primită de Horea Petra-Petrescu⁵ încercăm să reconstituim principalele momente ale acestui episod din viața publicistului transilvănean. În octombrie 1906, Horea Petra-Petrescu îi cere lui Pericle Papahagi, care se găsea la Leipzig, lămuriri privind condițiile de înscriere la Universitate și, după ce se consultă cu profesorul Gustav Weigand asupra tezei de doctorat, sosește la Leipzig la 5 noiembrie 1906, se înscrie la Seminarul acestuia, fixîndu-și de la început subiectul tezei de doctorat. Aici, la Leipzig, intră în anturajul lui Caragiale și al criticului literar Paul Zarifopol (stabilit și el pentru mai mulți ani la Leipzig, iar în casa acestuia, autorul *Scrisorii pierdute* era un musafir frecvent) și după patru ani, în noiembrie 1910, își ia doctoratul cu lucrarea pe care profesorul Gustav Weigand o va și publica în Anuarul Institutului pe care-l conduce, dar și în extras, cu titlul **Ion Luca Caragiale. Leben und Werke. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde**, Leipzig, 1911. Aceeași corespondență ne ajută să lărgim întrucîtva lista românilor prezenți la studii la Leipzig. Așa, de pildă, într-o scrisoare trimisă lui Onisifor Ghibu aflăm că aromânul Christea Geagea și-a luat doctoratul în litere și filosofie, tot așa Neculai Longinescu, iar Virgil Madgearu în științe economice și financiare. Că la Leipzig studiasse și geograful Nicolae Orghidan, reiese dintr-o scrisoare a acestuia de la București, din august 1907, din care am reținut: "O Lesehalle ca aceea din Lipsca, ar fi o adevărată binefacere pentru studențimea noastră, din nefericire

⁴ Pentru toate informațiile acestea, vezi: Eugen Stănescu, *Contribuții la biografia de istoric a lui N. Iorga. Începuturile activității științifice, 1890-1894*, în *Studii. Revistă de istorie*, Tom 18, 1965, p.1275-1312.

⁵ *Publiciști ardeleni către Horea Petra-Petrescu*, vol.I-III, Sibiu, 1976, 1977, 1979.

lipsește.”⁶ Horea Petra-Petrescu a locuit în Leipzig pe Schützenstrasse dar, deocamdată cel puțin, numărul nu l-am putut afla.

Dintr-un Lebenslauf pentru dosarul ce s-a cerut cu ocazia susținerii tezei de doctorat aflăm că viitorul critic literar Paul Zarifopol, după ce își ia examenul de licență la Iași, în 29 noiembrie 1898 vine în Germania, studiază la Universitatea din Halle dar locuiește la Leipzig, mai întâi pe Fichterstrasse 13 iar apoi pe Kaiserin Auguste Strasse 31. Motivul stabilirii locuinței la Leipzig și nu la Halle își găsește ușor explicația. Mai întâi, aici, după opinia lui, existau cele mai bune librării din lume, Gewandhaus-ului avea o orchestră vestită, condusă de celebrul Arthur Nickisch, el însuși un șvab din Banat. Există apoi un Conservator de muzică la fel de celebru, frecventat cu regularitate de mulți români, între care se găsea și ”Gherița”, adică Fani Dobrogeanu, soția lui Paul Zarifopol, fiica lui Constantin Dobrogeanu-Gherea; așadar un motiv în plus pentru a avea locuința în Leipzig, unde cu siguranță era tentat adeseori să audieze prelegerile profesorilor Wundt, Lamprecht, Sievers, Volkelt, Spranger. Sextil Pușcariu în memoriile sale amintește două domnișoare românce, Nițulescu și Cernovodeanu, ce frecventau renumitul Conservator. În locuința tinerilor Zarifopol, cea de pe Kaiserin Auguste Strasse 31, ia ființă un adevărat salon artistic, frecventat de tineri români aflați la studii aici, mai ales muzicieni sau iubitori ai muzicii, ca Florica Muzicescu, Cela Delavrancea, Muza Germani-Ciomac, Mihail Jora dar și Florian Ștefănescu-Goangă, Em. Coimac, Panait Cerna, Romulus Cîndea, Em. Panaitescu, Filip Lazăr, D. G. Dimitriu și alți. Deasupra tuturor trona spiritul ocrotitor, patern al lui Caragiale, prezență familiară în mijlocul acestora.⁷

Paul Zarifopol își susține teza de doctorat la profesorul Suchler din Halle în 1904 cu titlul *Kritischer Text der Lieder Richerds de Fournival*, devenind doctor în filosofie, motiv pentru care în bogata lor corespondență (începută în mai 1905 și menținută pînă la moartea subită lui Caragiale la 9 iunie 1912), Caragiale în cele 415 gânduri trimise (sub forma unor scrisori, cărți poștale, telegrame, cărți de vizită, bilețele) se adresează cu Domnule Doctor sau

⁶ *Publiciști ...*, vol.I, p.61.

⁷ Pentru toate acestea, vezi Trandafir Constantin, *Paul Zarifopol*, București, 1981, și *Paul Zarifopol în corespondență*, Ediție îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu. Documente literare, București, 1987.

Herr Doktor. Mai puțin grijuliu, Caragiale a păstrat doar 44 de scrisori și cărți poștale primite de la Paul Zarifopol suficiente totuși pentru a ne face o idee de ceea ce a însemnat pentru cei doi, și nu numai pentru aceștia, Leipzigul academic și mai ales muzical în acești ani, cu preferințele speciale ale acestora pentru muzica lui Beethoven (ale "boierului" cum îl numea plin de venerație Caragiale!), dar și a lui Haendel, Haydn și mai ales Bach. Pentru cel ce dorește să refacă, pe bază de documente, viața muzicală a Leipzigului de la începutul secolului nostru corespondența dintre acești doi români ar putea constitui și ea o bogată sursă de informare.⁸

Moartea lui Caragiale în 1912 a constituit pentru Paul Zarifopol o mare suferință și ea s-a adâncit și mai mult în anul următor când murea tot în Germania, de data aceasta chiar în Leipzig, în locuința sa de pe Hartelstrasse 25/III, bunul său prieten, poetul Panait Cerna. Anii petrecuți de poetul român în Germania îi cunoaștem mai ales din corespondența sa. Astfel, la 8 noiembrie 1908 îi scrie lui Simion Mehedinți din Berlin că de acum "pot să mă consider înscris definitiv la Universitate." Poate din motive într-un fel similare cu cele evocate de Nicolae Iorga, un an mai târziu, la 9 decembrie 1910, se mută la Universitatea din Leipzig și prezintă profesorului Volkelt mai multe teme, oprindu-se în cele din urmă la lirica de idei. La 9 ianuarie 1913 îl anunță pe Constantin Botez, care era la Berlin, că a înaintat lucrarea și că așteaptă rezultatul, iar la 25 februarie îi scrie aceluiași că și-a luat doctoratul cu "magna cum laude". Bucuria a fost de scurtă durată deoarece Panait Cerna moare în urma unei banale pneumonii la 23 martie, avînd doar 31 de ani: cu o oră înainte de a muri i s-a adus teza de doctorat tipărită, *Die Gedankenlyrik*, apreciată atît de mult de profesorul său Volkelt. Ion Grămadă, care se găsea de asemenea la studii în Leipzig, îi scrie aceluiași Simion Mehedinți, marelui geograf format tot aici la Leipzig: "Medicul adus de Ștefănescu (e vorba de același Florian Ștefănescu-Goangă, vitorul rector al Universității din Cluj, profesor de psihologie) vineri 19 a constatat pneumonie ... luni 22, la ora 3 după miezul nopții, deci deja 23, Cerna moare."⁹

⁸ Șerban Cioculescu, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905-1912)*, în *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana*, București, 1977, p.427-520.

⁹ Panait Cerna, *Lirica de idei. Disertație în vederea obținerii titlului de doctor la Facultatea de Filosofie a Universității din Leipzig*. Traducere și cuvînt înainte de Marin Găiseanu, București, 1974 și Constantin

Odată cu moartea poetului Panait Cerna nori grei se adună deasupra Europei. Peste un an va izbucni primul război mondial care-i va obliga pe majoritatea celor veniți la Leipzig pentru studii să ia drumul caravelor de odinioară către Lipskani Bucureștilor. După război, firele se vor reînoda încet. Aceasta reprezintă o nouă etapă ce nu intră deocamdată în atenția noastră, tot așa cum nu putem aborda acum etapa de după al doilea război mondial. Îmi este cunoscut, de pildă, că fostul meu profesor de literatură comparată și estetică, de la Universitatea din Cluj, prin anii 1928-1929 este ajutat de profesorul său de psihologie să-și continue studiile în Germania. Din cele trei orașe în care a poposit, Leipzig, Berlin și Hamburg, cel mai mult a rămas în orașul nostru, adică în Leipzig. Tot aici își ia doctoratul, trimis de același profesor clujean, format cum spuneam, tot la Leipzig (Florian Ștefănescu Goangă), cu o teză închinată psihologiei peștilor către sfârșitul anilor 30, poetul Mihai Beniuc.

Spuneam ceva mai înainte **orașul nostru**, referindu-mă la orașul în care ne găsim. Spunând așa într-un fel mi l-am revendicat, el fiind în bună măsură și al meu. Să mă explic. Am fost primul lector de limba română, venit din România, după plecarea profesorului Ion Popinceanu la Erlangen. Aceasta se petrecea în noiembrie 1955. Am făcut săptămînal naveta de la Berlin pînă la venirea lui Romul Munteanu, el însuși un produs al școlii clujene deci al școlii lui Sextil Pușcariu, Theodor Capidan, Liviu Rusu. L-au urmat D. D. Drașoveanu, Nicolae Goga, Ion Vartic (toți de la Cluj!) și apoi mulți alții din alte centre universitare. Mi-a fost dat tot mie să revin la Leipzig în aceeași calitate, adică ca profesor de limba și literatura română, peste mai bine de trei decenii, în februarie 1990. De atunci au fost momente cînd chemarea Clujului părea a fi mai puternică decît cea a Leipzigului, oraș, cum s-a văzut, al lui Sextil Pușcariu, Nicolae Iorga, Panait Cerna, al tuturor românilor amintiți în prezenta comunicare și, bineînțeles, și al meu. Pentru mine deocamdată a învins chemarea Leipzigului. Ar fi fost ori și cum păcat să nu fiu prezent la această frumoasă aniversare.

L'ALEXANDRIN ACCENTUEL:
UNE ANALYSE MÉTRIQUE DE *COMPOS DE CASTILLA*
D'ANTONIO MACHADO

Jean-Michel GOUVARD¹

ABSTRACT.- *The Accentual Alexandrine: A Metric Analysis of Compos de Castilla by Antonio Machado.* In the first part of this paper, I describe how rhythm deals with iambic meter in Spanish. In the second part, I study most particularly the inverted feet. My purpose is to show that the accentual alexandrine is very near the european decasyllable, from a functional point of view, but it also has its own specificities because of its synthetic caesura and the internal subdivision into autonomous hemistiches.

O. Dans² un article récent, afin de poser les bases d'une métrique générale qui dégagerait les constantes et les particularités propres aux divers systèmes de versification, Dominicy et Nasta 1993 ont proposé une synthèse des travaux entrepris depuis maintenant un quart de siècle dans le domaine de la métrique dite générative, suite aux prolégomènes posés par Halle et Keyser (voir Halle 1966, 1968, Halle et Keyser 1966, 1971, 1972 et 1975; pour les épigones, voir dans le cours de cet article et les bibliographies de Kiparsky et Youmans 1989 ainsi que Preminger et Brogan 1993), Je souhaiterais reprendre dans les pages qui suivent certaines de leurs propositions afin de les éprouver sur un corpus d'alexandrins à métrique accentuelle et non pas syllabique, ayant déjà consacré plusieurs publications à cette dernière (voir Gouvard 1992, 1993a, 1993b, à paraître). En effet, qu'ils aient cherché à illustrer le bien fondé du Stress Maximum Principle (Halle et Keyser 1971), du Monosyllabic Word Principle (Kiparsky 1977), de la Bounding Rule (Hayes 1989) ou encore du Compensation Principle (Youmans 1989b); qu'ils aient figuré leur analyse accentuelle sous la forme d'un arbre métrique (Kiparsky 1977, suite aux travaux de Liberman et Prince 1977),

¹ Université de Nantes

² Je remercie tout particulièrement Marc Dominicy pour ses remarques sur un premier état de ce travail. Merci également à Benoît de Cornulier.

d'une représentation par "grille" (Hayes 1983) ou "arborescente" (théorisé dans Hammond 1989 et appliqué à la métrique dans Hammond 1991), les chercheurs travaillant dans la mouvance de la métrique générative se sont consacrés majoritairement au décasyllabe iambique de Shakespeare, Pope, Milton, Chaucer, Thomson ou d'autres, et il m'est apparu intéressant de consacrer une étude à un mètre qui a été relativement négligé, l'alexandrin iambique (voir cependant, Piera 1980 pour la théorie ainsi que Gasparov 1987, Tarlinskaja 1987 et Van Braekel 1991 pour des applications tant dans le domaine anglais qu'espagnol).

J'ai opté pour un corpus relativement régulier, les 12-syllabes du recueil *Campos de Castilla* (1907-1917) d'Antonio Machado, auteur qui, selon Navarro Tomás, "con pocas excepciones, (...) se mantuvo fiel a la forma trocaica durante toda su obra" (1956:409)³. Cette description signifie en fait que l'alexandrin de Machado répond à une scansion iambique puisque Navarro Tomás considérait, *a priori*, que la première syllabe non-accentuée d'un vers était en anacruse et ne devait pas être prise en compte dans la typologie des mètres, postulat dont Piera (1980:15-17) a montré tant l'insuffisance que les implications contradictoires. Considérant, suite à Hayes, que "the task of metrical theorists is to establish a metrical prototype and determine degrees of deviation from this prototype rather than to define a precise boundary between metrical and unmetrical lines" (1989a:6)⁴, je me propose donc de déterminer un modèle de vers au vu des régularités métriques propres à l'ensemble des alexandrins de Machado et d'examiner les particularités des "excepciones" en fonction de ce

³ Traduction miennne: auteur qui "à quelques exceptions près, est resté fidèle à la forme trochaïque dans toute son oeuvre".

⁴ Traduction miennne: "la tâche des métriciens est d'établir un prototype métrique et de déterminer des degrés de déviation par rapport à ce prototype plutôt que de définir une frontière précise entre les vers métriques et a-métriques".

prototype.

J'ai retenu la totalité des poèmes monométriques de *Campos de Castilla*, ainsi que le recueil complémentaire *Elogios*, traditionnellement édité avec le précédent, puisque rédigé à la même période, soit, dans l'édition de José Luis Cano, les poèmes *Retrato* (1981:41), *A orillas del Duero* (43), *Por tierras de España* (46), *El hospicio* (48), *Recuerdos* (103), *Al maestro Azorín por su libro "Castilla"* (105), le poème 23 (109), *La mujer machega* (135), les *Proverbios y cantares III, VII, IX, XI, XIV, XV, XVI, XVII et XL* (139-149), *Una España joven* (169), *España, en paz* (171), le poème 50 (174), *Al maestro Rubén Darío* (175), *Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla* (177), *Mis poetas* (179). L'ensemble totalise 486 alexandrins. J'ai volontairement exclu *A la muerte de Rubén Darío* (176) qui, ainsi que je le montre en 2.3, n'est pas monométrique même si chacun de ses vers compte douze syllabes numéraires.

1.1. Modèle de vers de l'alexandrin: L'alexandrin de *Campos de Castilla* est un vers complexe puisqu'il est constitué de deux hémistiches. Ceux-ci sont autonomes l'un par rapport à l'autre, la fin de chaque sous-vers admettant une ou deux syllabes surnuméraires (ou extra-métriques), comme illustré en (1):

(1) *¿ Soy clásico o romántico? No sé. dejar quisiera⁵*

S(WW)

Ce vers complexe est donc également un vers composé, contrairement à l'alexandrin français qui est complexe mais non-composé puisqu'il interdit au contraire l'extra-métricité interne, du

⁵ Machado, *Retrato*, 1981:41, v.21.

moins pour la période "classique" au sens large du terme (1600-1850). Le caractère composé du vers implique nécessairement une césure médiane de nature synthétique suivant la typologie de Dominiczy et Nasta 1993 qui distinguent ce type de césure, où la syllabe précédant la coupe métrique n'est séparée de la prochaine frontière syntaxique par aucune syllabe numéraire, d'une césure dite par opposition analytique où la syllabe correspondant dans le modèle à la syllabe anté-césurale est suivie d'au moins une autre syllabe numéraire, comme illustré par les décasyllabes iambriques reproduits en (2) où les caractères gras marquent la syllabe de coupe et "||" la césure:

(2) a Césure synthétique:

*That comes to all; || but torture without end*⁶
 W S W S + W S W S W S

b Césure analytique:

*Rivers or mountains || in her spotty Globe*⁷
 S W W S W - S W S W S

L'alexandrin de Machado qui, comme le notait Navarro Tomás dans la terminologie qui lui est propre, répond par ailleurs à une scansion iambique dans les limites que je définirai ci-dessous, se situe donc dans la droite ligne d'une tradition littéraire qui, depuis les années 1830-40, avait ré-introduit dans la poésie espagnole un mètre qui était resté peu utilisé comparativement à l'octosyllabe et au décasyllabe, par exemple. Le modèle de vers reproduit sous (3a) et illustré sous (3b) consigne ces différentes caractéristiques que les exemples sont supposés instancier:

⁶ Milton, *Paradise Lost*, I, v.67; cité par Van Braeckel 1990:80.

⁷ Milton, *Paradise Lost*, I, v.291; cité par Van Braeckel 1990:80.

- (3) a Modèle de l'alexandrin espagnol:

W S W S W S (W W) + W S W S W S (W W)

- b *mi soliloquio es plática con este buen amigo*⁸
 W S W S W S(W W) W S W S WS(W)
*Adoro la hermosura, y en la moderna estética*⁹
 W S W S W S(W) W S W S W S(WW)

"S" marque en théorie une syllabe avec une proéminence accentuelle de rang quelconque, "W" une syllabe atone ou moins proéminente que "S"; les parenthèses isolent les syllabes surnuméraires et "+" indique la place et la nature synthétique de la césure. Ce modèle est directement inspiré de l'alexandrin français ce qui explique la bipartition en deux hémistiches et la nature systématiquement synthétique de la césure. Ce trait caractéristique de l'influence française se retrouve à d'autres périodes, chez Berceo, par exemple, avec des combinaisons d'accents plus variés (voir Navarro Tomás 1956:61-62 et ci-dessous, en 2.3), mais aussi dans l'autres pays à métrique accentuelle comme en anglais chez Drayton et Shelley, si bien que des vers comme ceux cités en (4), qui relèvent d'une esthétique toute différente, ont une césure de nature identique:

- (4) *The Muse her former course doth seriously pursue*¹⁰
 W S W S W S + W S W S W S
*With thy beloved name, thou child of love and light*¹¹
 W S W S W S + W S W S W S

⁸ Machado, *Retrato*, 1981:42, v.27.

⁹ Machado, *Retrato*, 1981:41, v.13.

¹⁰ Drayton, *Poly-Olbion*, 10:1; cité par Tarlinskaja 1987:409.

¹¹ Shelley, *The Revolt of Islam*, 9; cité par Tarlinskaja 1987:409.

La comparaison s'arrête là, toutefois, car l'alexandrin chez ces poètes anglais, ne s'accommode pas de l'extra-métricité interne, contrairement au modèle espagnol¹².

1.2. Mètre et rythme en espagnol: Examinons maintenant dans quelle mesure les vers de Machado instancient le modèle (3a), quels sont les écarts sensibles et si ces écarts obéissent eux-mêmes à quelque régularité. Sur les 486 alexandrins du corpus, quelques uns seulement actualisent prosodiquement l'étalon métrique, à l'instar de ceux cités sous (5):

- (5) - *quien habla solo espera hablar a Dios un día* -;¹³
 W S W S W S (W) W S W S W S (W)
de fuerte olor - romero, tomillo, salvia, espliego -;¹⁴
 W S W S W S (W) W S W S W S (W)
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,¹⁵
 W S W S W S (W) W S W S W S (W)
la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste,¹⁶
 W S W S W S (W) WS W S W S (W)

Comme on l'a souligné depuis longtemps (voir Jespersen 1933[1900], Wimsatt et Beardsley 1959, Jakobson 1960), le mètre serait très rarement actualisé si nous le considérons comme

¹² D'un point de vue terminologique, les étiquettes proposées par Dominicy et Nasta ne vont pas sans soulever quelques réticences. L'emploi du terme "césure" pour désigner une frontière de mot n'est pas dans les habitudes modernes, même s'il remplit ce rôle en métrique antique; la notion de "syllabe de coupe" n'est pas plus habituelle. Dans les développements ultérieurs d'une métrique générale qui est encore à constituer, il me semble qu'on gagnerait à désigner du terme "césure" ce qui est appelé en (2) "syllabe de coupe", par seul souci d'alignement avec la terminologie contemporaine; mais il faudrait alors introduire une appellation pour ce qui est appelé ici "césure", à la dénotation à la fois moins marquée et plus spécifique; l'étiquette "coupe", serait peut-être recevable (voir, par exemple, la terminologie proposée par Cornulier 1982 pour désigner d'un côté la coupe médiane du 6-6 et, de l'autre, la double coupe du mètre de substitution 4-4-4). L'on pourrait aussi forger une étiquette comme "frontière de mot subséquente", mais pareille terminologie, si elle élude problème de la synonymie entre la césure au sens moderne et antique du terme, me paraît bien difficile à manier.

¹³ Machado, *Retrato*, 1981:42, v.26.

¹⁴ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.11.

¹⁵ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.19.

¹⁶ Machado, *Proverbias et cantares XI*, 1981:141, v.8.

le reflet fidèle et non la stylisation du rythme prosodique. Ainsi, dans les occurrences citées sous (5), peu importe qu'il existe entre les prééminences des degrés divers et que, par exemple, l'accent de "bajo" au troisième vers soit moins élevé dans la hiérarchie de sa catégorie que celui de "pardo". Seule compte, dans le champ de la métrique, l'opposition binaire stylisée d'une catégorie dimensionnelle¹⁷ de la langue, selon un principe très répandue quoiqu'insuffisant pour décrire tous les phénomènes relevant de la métrique (voir Cornulier 1982, Dominicy 1992 et Gouvard en préparation). Les réalisations identiques à celles de (5) restant rares puisqu'elles supposent une stricte concordance entre les morphèmes atones et les positions W ainsi que le choix exclusif de lexèmes de deux ou trois syllabes, il convient de se fixer un certain nombre de règles complémentaires pour "styler" la phrase qui est dans chaque vers ou, plus exactement, de constater un certain nombre de régularités distributionnelles qui, par leur fréquence et leur régularités traduisent au niveau phrastique le dialogue qui s'instaure entre la prosodie et le mètre.

1.2.1. Distribution des monosyllabes: Je commencerai par reprendre les principes posés par Dominicy et Nasta s'agissant des monosyllabes atones (1993:83). Ceux-ci apparaissent indifféremment sur des positions étiquetées W ou S dans le modèle comme l'illustre les occurrences sous (6) où, au sein d'un même vers, la même forme est successivement placée sur une position W ou S, qu'il s'agisse d'un proclitique (6a), d'une préposition monosyllabique (6b), d'un relatif (6c) ou encore d'une conjonction de coordination (6d):

¹⁷ "Dimensionnelle" est un heureux néologisme de Dominicy qui désigne ainsi toute catégorie comportant au moins "deux valeurs sur l'échelle associée à sa catégorie" (1992:32).

- (6) a *la rueca y la costura, la cuna y la cocina,¹⁸
W S W S W S(W) W S W S W S (W)_*
- b *de Dulcinea os salve la gloria de Quijote.¹⁹*
W S WS W S (W) W S W S W S (W)
- c *bajo la tierra, y tantas que son y que serán²⁰*
SW WS W S (W) W S W S W S
- d *la de los altos llanos y yermos y roquedas,²¹*
W S W S W S(W) W S W S W S (W)

Cette caractéristique distributionnelle n'est pas le fait des seuls morphèmes grammaticaux mais concerne aussi les lexèmes monosyllabiques, comme illustré en (6e):

- (6) e *Virtud es fortaleza, ser bueno es ser valiente;²²*
W S W S WS(W) W S W S W S (W)

On posera dès lors que la scansion métrique d'un vers peut aller à rebours de la prosodie, comme le montre (7) où l'accentuation virtuelle (marquée par des caractères gras en 7a) reçoit une stylisation métrique figurée en (7b) qui ne tient pas compte de l'accent initial sur "soy" devant incise:

- (7) a Prosodie: *soy, en el **buen** sentido de la palabra, **bueno**.*²³
- b Mètre: *soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.*
W S W S W S(W)WS W S W S (W)

¹⁸ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.5.

¹⁹ Machado, *La mujer manchega*, 1981:136, v.52.

²⁰ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.8.

²¹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.35.

²² Machado, *Proverbios et cantares XI*, 1981:141, v.3.

²³ Machado, *Retrato*, 1981:41, v.12.

Enfin, on admettra que tout bisyllabe réduit par synalèphe métrique à un monosyllabe est traité métriquement comme un monosyllabe, si bien qu'un mot comme "era" dont l'accentuation induirait une inversion de pied, ainsi qu'on le voit en (8a), est relu comme un monosyllabe pouvant apparaître sur une position W dans le vers réellement composé par Machado, ce qui supprime l'inversion potentielle (8b):

- (8) a **Mediaba el mes de julio. Era la hermosa tierra*
 SW W
 b *Mediaba el mes de julio. Er<a>un hermoso día.*²⁴
 W S

Précisons cependant que, s'il semble raisonnable de postuler que les monosyllabes n'affectent pas l'instanciation du modèle et ne constituent pas des écarts exceptionnels dans les exemples présentant ces distributions, la perception du vers ne passe assurément pas uniquement à travers la grille de lecture métrique des monosyllabes que, suite à Dominiczy et Nasta, je viens de proposer; de telle sorte qu'un vers comme celui cité en (7) présente une tension plus grande entre les constituants prosodiques et le modèle métrique que ceux cités sous (6), eux-mêmes étant plus "tendus" que les occurrences données en (5).

Toujours au sujet du traitement des monosyllabes, en espagnol se pose le problème spécifique de l'accentuation des formes portant un accent écrit. De nombreux monosyllabes ont un accent "écrit" à valeur sémantique permettant de différencier des homonymes comme, par exemple, "él/el" (pronom/article), sí/si" (adverbe et réfléchi/conjonction) ou encore "más/mas" (adverbe/conjonction); cet accent écrit n'est pas traduit sur le plan phonétique malgré sa valeur distinctive (voir Caro 1988) et, par conséquent, il ne contraint pas la

²⁴ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.1.

distribution des formes accentuées. Par exemple, l'adverbe "más" apparaît indifféremment sur une position S (9a) ou W du modèle (9b), comme les formes citées en (6a-e):

- (9) a *no sólo para hierre, y más que aguarda, embiste.*²⁵
 W S W S W S (W)
 b *Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre*²⁶
 W S W S W S(W) W S W S W S (W)

Par contre, l'accent phonétique écrit des polysyllabes, qui souligne la voyelle accentuée lorsque le mot ne répond pas à la règle de placement oxytonique ou paroxytonique habituelle, coïncide toujours avec une syllabe impaire donc forte de (3a), comme l'illustre les exemples en (9c):

- (9) c *Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta*²⁷
 W S WS W S(WW)WS W S W S (W)
 *ya verdearán de chopos las márgenes del río.*²⁸
 W S W S W S(W) W S W S W S(W)
 *al ímpetu del río sus pétreos tajamares,*²⁹
 WS WS W S(W)W S W SW S(W)

En théorie, l'adverbe temporel "aún" pourrait poser problème: l'accent écrit l'oppose sémantiquement à "aun" (employé dans les tournures négatives avec "ni"), comme dans la paire "máas/mas", mais on admet généralement qu'il traduit aussi une proéminence accentuelle comme dans "métrica" ou "gramática" et joue donc un rôle de marqueur phonétique (voir

²⁵ Machado, *Proverbios y cantares XI*, 1981:141, v.6.

²⁶ Machado, *Una España joven*, 1981:170, v.25.

²⁷ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.29.

²⁸ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.15.

²⁹ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:178, v.34

Navarro Tomás 1967:161-163 et Caro 1988:46). D'un point de vue pragmatique, et dans le corpus de référence, c'est toutefois le principe de la liberté de placement des monosyllabes qui l'emporte, à l'instar des vers cités sous (9), puisque sur les quatre emplois de "aún", tous placent l'adverbe sur une position W:

- (9) d *que aún van, abandonando el mortecino hogar,*³⁰
 W S
 ¿ *Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma y erra*³¹
 W S
 ¡ *Y aún la verdad proclama! Supremo ardid de guerra!*³²
 W S
 *aún la tenemos: pobre y escuálida y beoda;*³³
 W S

Certes, ces quatre occurrences ont en commun un placement de "aún" en tête d'hémistiche et il est possible que soit instanciée une inversion de pied initiale. Cependant, suite à la pression métrique du schéma iambique dominant, présent dans plus de 80% des exemples de vers (voir deuxième partie), et à la particularité distributionnelle des monosyllabes, telle qu'elle fut soulignée par Kiparsky dès 1975, la suppression de la prééminence accentuelle demeure probable, la confusion entre "aún" et "aun" étant ici impossible vu le contexte. Ces quatre réalisations n'en sont pas moins plus tendues que celles cités sous (9), compte-tenu de leur possible ambivalence.

Un phénomène proche vient soutenir l'analyse métrique proposée ci-dessus.

³⁰ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.39.

³¹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.47.

³² Machado, *Proverbios y cantares IX*, 1981:141, v.4.

³³ Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.23.

Récemment, Panayi-Tulliez, qui travaille sur la poésie orale chantée chypriote, a dégagé ce qu'elle appelle un procédé de "glissement d'accent" qui permet de réduire des écarts entre le mètre et la prosodie en négligeant l'accent phonétique sous le poids de la pression métrique. En chypriote, comme en espagnol d'ailleurs, l'accent joue un rôle distinctif; par exemple, la forme "alla" signifie "autres" si elle est accentuée sur la première voyelle et "mais" sur la seconde; or, Panayi-Tulliez a observé qu cet accent pouvait être déplacé par le chanteur afin de privilégier la scansion métrique au détriment du sens. Dans la *Chanson d'Emine et de Christophès*, composée en vers complexes non-composés de rythme iambique suivant le modèle exposé en (10a), l'interprète, Panayi Th. Sissos, n'a pas hésité à transformer le pronom "àlla" en la conjonction "allà" (10b):

- (10) a Modèle de vers: WSWWSWS+WSWSWS(W)
 b *allà stravà allà zavà + tʃe àlla me ta karùŋa*
 WS W S WS W S S W W S WS(W)
 d'autre courbés, d'autres tordus et d'autres fourchus

Après avoir posé que, pour des raisons contextuelles, "il ne peut s'agir que du mot signifiant "autres" (1991:102), Panayi-Tulliez explique ainsi ce déplacement d'accent: "L'accent ne pouvant pas être déplacé au troisième pied (car les inversions, dans la poésie chantée chypriote, n'ont lieu qu'en début d'hémistiche), il y aurait eu un déséquilibre (àlla/allà) si, au premier pied, on avait une anaclose pour maintenir le sens désiré. Le contexte ne laissant pas de place à la méprise, les deux accents ont été déplacés au profit de l'harmonie rythmique de la première partie du vers" (id.). Le procédé est intéressant: il semble bien qu'à travers les métriques pour le moins européennes, suivant divers procédés, on puisse admettre sous certaines conditions une perte d'information sémantique au profit d'un alignement sur la

scansion métrique.

Pour terminer, je souhaiterais m'intéresser aux bisyllabes portant un accent écrit qui sont réduits par synalèphe à des monosyllabes. Dans notre corpus, malgré la liberté de placement des monosyllabes, les bisyllabes réduits par synalèphe coïncident à trois exceptions près avec une position forte, comme l'illustre par exemple (11a) où la synalèphe joue sur la seconde voyelle de la diérèse, qui ne porte pas l'accent, (11b) où le bisyllabe ne présente pas de diérèse mais perd sa syllabe atone initiale et enfin (11c) où cette fois-ci la syllabe accentuée fait partie de la synalèphe métrique:

- (11) a *El viento frí<o a>zota los chopos del camino.*³⁴
 W S W
 *un dí<a a>nte el divino altar de la pobreza,*³⁵
 W S W
 *el tiempo, como niebla de rí<o u>na arboleda.*³⁶
 W S W
- b - *harapos esparados de un viej<o a>rnés de guerra,*³⁷
 W S W S
 - *<ya i>rán a su rosario las enlutadas viejas.*³⁸
 W S
- c *ir<á a> cruzar el alto solar del romancero,*³⁹
 W S
 *En t<u á>rbol viejo anida uno canto adolescente,*⁴⁰
 W S W

³⁴ Machado, *Al maestro Azorín por su libro "Castilla"*, 1981:105, v.13

³⁵ Machado, *España, en paz*, 1981:173, v.63.

³⁶ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:177, v.10.

³⁷ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.18.

³⁸ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:45, v.71.

³⁹ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.14.

⁴⁰ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:177, v.5.

Au vu de ces régularités, (11d) et (11e) sont relativement inattendus:

- (11) d *Pequeñ<o, á>gil, sufrido, los ojos de hombre astuto,*⁴¹
 W S
 e *hem<e a>quí, pues, vestida para la propia hazaña*⁴²
 W S
 *vestir de luz y erguida: hem<e a>quí, pues, España,*⁴³
 W S

En effet, ces trois exemples sont les seuls à présenter sur une position W la voyelle portant l'accent écrit du bisyllabe réduit par synalèphe et, corrélativement, la voyelle atone sur une position S. Ce placement est contraire à ce qui s'observe pour les formes non-élidées (voir 9c); par exemple, l'adjectif "ágil", employé sans synalèphe, retrouve un placement attendu et conforme à sa prosodie dans:

- (11) f *hayedos y pinares que cruza el ágil ciervo,*⁴⁴
 W S W SW S (W)

Si les régularités concernant les monosyllabes peuvent autoriser ponctuellement à négliger l'accent écrit phonétique, ces vers présentent cependant un écart manifeste par rapport au modèle et accusent une tension métrique importante, non seulement par rapport à (11a-c) qui sont très proches du modèle (3a), mais aussi par rapport à des occurrences comme (9d): la composition bisyllabique des formes élidées en (11 d-e) ajoute à la complexité de telles réalisations.

⁴¹ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.13.

⁴² Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.48.

⁴³ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.46.

⁴⁴ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.24.

Notons que les deux alexandrins de (11e) font partie du même poème, *España, en paz*, texte dont je citerai plusieurs occurrences dans la suite de cet exposé, et dont la versification est particulièrement mouvementée puisqu'un vers sur quatre est remarquable, soit pour une inversion de pied, soit pour une césure marginale avec proclitique, contre 16 à 17% pour l'ensemble du corpus: la tension métrique y est en fait mimétique du sujet qui, au rebours de ce que laisse entendre le titre, évoque la guerre et ses violences.

1.2.2. Distribution des polysyllabes: S'agissant des polysyllabes en général, plusieurs travaux, comme ceux de Halle et Keyser 1971, Kiparsky 1975 et 1977, Hayes 1989, Youmans 1989b, Dominicy et Nasta 1993 ont suggéré qu'un principe d'alternance accentuelle, à l'oeuvre dans de nombreuses langues, recevait une exploitation optimale de telle sorte que toute syllabe portant un accent proéminent occupe dans une très large proportion les positions S du modèle de vers; par conséquent, l'on posera comme conventions d'encodage métrique des polysyllabes:

- i) que toute position W porte une syllabe non-proéminente;
- ii) que toute position S porte la syllabe accentuée du mot ou une syllabe de ce mot séparée de la syllabe proéminente par un nombre impair de syllabes.

Si ces conditions ne sont pas remplies, il y a écart par rapport au modèle.

En ce qui concerne le domaine espagnol, Dominicy 1980 a montré comment les verbes avec enclitique(s) étaient effectivement exploités suivant un rythme alternant, qu'il s'agisse d'un accent secondaire ou subsidiaire. De même, il est généralement admis que les adverbes

en "-mente" répondent à une double accentuation. Dyer 1972 et Lathrop 1989, suivant une approche philologique, ainsi que Suñer 1975, d'un point de vue phonologique génératif, ont clairement dégagé la nature secondaire de l'accent qui apparaît sur la base adjectival de ces adverbes (voir aussi Piera 1980:214). Récemment, Zagona 1990 a même avancé plusieurs arguments pour décrire les formes en "-mente" non pas comme une racine adjectivale suivie d'un affixe, mais comme un mot composé de deux morphèmes lexicaux, soit en structure profonde (12a) et non (12b) comme on le considère en général:

- (12) a [A° Adj] + [N° mente] --> Adv
 b [A stem] + [X-af mente] --> Adv

Zagona apporte pour ce faire trois arguments:

(i) il souligne des caractéristiques phono-syntactiques qui plaident en faveur d'une analyse au niveau du mot, à commencer par la propriété bien connue, et unique dans le système espagnol, qu'ont les adverbes en "-mente" d'effacer leur supposé affixe lorsqu'ils figurent comme premier terme d'une suite coordonnée, comme dans "directa o indirectamente" (*directe- ou indirectement): chaque terme serait donc un mot à part entière, l'ellipse n'étant pas différente pour ces formes de celle de l'adjectif dans "una madre y esposa modelo":

- (13) a directamente o indirectamente--> directa o indirectamente
 [Adj+N] [Adj+N] [[Adj + ø] [Adj + N]]
 b una madre modelo y esposa modelo-->una madre y esposa modelo"
 [Dét + N + Adj] [ø + N + Adj] [[Dét+ N+ ø] [ø+ N+ Adj]]

(ii) Ensuite, il reprend les travaux de Harris 1985, lequel avait noté que les marqueurs de genre n'étaient pas maintenus lorsqu'il y avait suffixation. Par exemple, le "-a" du lexème "rama" disparaît dans le verbe "ramificar", de même que le "-o" de "claro" dans "clarificar".

Or, les seules exceptions systématiques, hormis la suffixation d'un marqueur de nombre (rama, ramas), s'observent dans les adverbes en "-mente" et les noms composés comme "camposanto" (<campo + santo): cette particularité des adverbes de toujours maintenir le marqueur adjectival affixe les rapproche des purs composés et incite également à préférer la description (12a).

(iii) Enfin, il rappelle que l'accentuation des formes en "-mente" se démarque des autres dérivations en ceci que le premier élément conserve un accent secondaire sur la voyelle qui porterait un accent primaire si l'adjectif apparaissait isolément, ou sur la syllabe antécédente dans le cas de rétraction d'accent lorsque les deux syllabes accentuées des deux mots sont mitoyennes (igual + mente = igualmente). Par contre, "institucionalidad" présente un accent secondaire initial et non sur les syllabes "-nal" ou "-cion-", accentuées dans "institucional" "institución". (Je présente ici l'analyse de Zagona; il me semble que selon le principe d'alternance accentuelle, on pourrait poser au moins que "-nal-" porte un accent peut-être moins proéminent que "in-" mais qui n'occupe pas non plus un rang égal à "-li-", par exemple, dans sa catégorie. Cette description n'est d'ailleurs pas exclue par Zagona qui n'en parle pas puisqu'elle n'entre pas dans son propos.)

Si nous acceptons cette analyse en terme de composition lexicale, nous retrouvons alors en espagnol un phénomène observé par Hammond 1991 pour les composés anglais: c'est aussi l'accent prosodiquement proéminent qui décide du placement des adverbes en "-mente". Toutefois, en espagnol, cette régularité distributionnelle induit un renforcement de la concordance mètre/rythme puisqu'une très grande majorité d'adverbes sont composés d'un adjectif paroxytonique et que, suivie d'un lexème également paroxytonique, la forme dérivée

présente, par nature, un rythme alternant sur ses quatre dernière syllabes, comme avec "s o l a m e n t e", "l e n t a m e n t e" et "silenciosamente" qui dans les vers suivants coïncident effectivement avec des positions "S" du modèle:

- (14) *y escucho solamente, entre las voces, una.*⁴⁵
 S W S (W)
*buscando los recodos de sombra, lentamente.*⁴⁶
 S W S (W)
*Y, silenciosamente, lejanos pasajeros*⁴⁷
 S W S (W)

Il en va de même pour les dérivations avec rétractions d'accent.

2. Les observations formulées en 1 ne permettent pas de régulariser l'ensemble des exemples de notre corpus d'observation; il n'est donc pas possible d'admettre une instanciation du modèle (3a) selon une stylisation pure et simple de la prosodie, voire une relecture du rythme comme celle proposée pour les occurrences citées en (10). Sur 486 vers, 80, soit 16,4%, admettent au moins une discordance entre le schéma rythmique et le patron métrique. un pied WS ne coïncidant plus avec une suite prosodique WS. Suite à Billy 1992, j'appellerai ces vers "allomorphes", considérant qu'ils sont des variations formelles par rapport au modèle, sans pour cela impliquer la formulation d'un autre modèle. Ces discordances ne se font pas elle-mêmes sans contraintes et sont manifestement limitées par le modèle de référence puisque, pour prendre un exemple extrême, le poète n'a écrit aucun vers dont la scansion

⁴⁵ Machado, *Retrato*, 1981:41, v.20.

⁴⁶ Machado, *A orillas des Duero*, 1981:43, v.3.

⁴⁷ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.29.

serait en discordance totale avec (3a), tel:

- (15) **rocas, fuegos, llanos; Soria, tierra màgica*
 S W S W S W S W S W S W(W)
 modèle: W S W S W S W S W S WS(WW)

2.1. Accent et fin de sous-vers: Tout d'abord, aucune discordance n'est observable sur les troisième et sixième suites WS, ce qui s'explique par la nécessité de marquer la fin de chaque hémistiche d'un accent proéminent. Là encore, je ne m'arrêterai pas sur la valeur de l'accent au sein de sa catégorie, puisqu'il peut s'agir d'un accent secondaire, comme (16a), voire d'un bisyllabe grammatical, comme en (16b) qui regroupe les quatre seules occurrences du corpus présentant un proclitique anté-césural, voire d'une construction "proclitique" à base lexicale, comme en (16c):

- (16) a *casi desnudo, como+los hijos de la mar.*⁴⁸
 b *tres arcas cierra una+desconocida llave.*⁴⁹
 *que siega el alma esta+locura acometiva?*⁵⁰
 *vergüenza humana de esos+rencores cabezudos*⁵¹
 *que es hoy la fiebre de esta+pelea fratricida,*⁵²
 c *y a San Millán, y a San+Lorenzo y Santa Oria*⁵³

La rareté (0,8%) des alexandrins cités sous (16b) n'est pas anodine, puisque les mêmes

⁴⁸ Machado, *Retrato*, 1981:42, v.36.

⁴⁹ Machado, *Proverbios et cantares XV*, 1981:142, v.4.

⁵⁰ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.27.

⁵¹ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.54.

⁵² Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.60.

⁵³ Machado, *Mis poetas*, 1981; v.

morphèmes apparaissent au contraire fréquemment avec la même distribution sur les autres pieds du vers (premier, deuxième, quatrième et cinquième). Placer devant la césure un déterminant était donc une configuration extrêmement tendue aux yeux de Machado; on notera d'ailleurs que trois des occurrences sur quatre sont réunies dans un même texte, *España, en paz*, poème dont j'ai souligné en 1.2.1 la singularité et où l'auteur semble s'être autorisé des constructions qu'il n'emploie presque jamais dans les autres pièces (voir aussi paragraphe 2.3). Les vers de (16b) trouvent certainement leur source à la fois dans l'influence de la poésie française contemporaine (voir Cornulier 1982, Gouvard 1992, 1993a et b), mais aussi dans la poésie espagnole. En effet, plusieurs auteurs ont déjà signalé (voir entre autres Navarro Tomás 1956:408-411 et Piera 1980:141) que Ruben Darío s'était risqué plus avant dans la discordance entre le mètre et le rythme. Non seulement il écrit des vers comparables à (16b) tel (17a), mais il ira jusqu'à placer sur la sixième position métrique un morphème monosyllabique, article ou préposition (voir 17b), alignant ainsi la fin du premier sous-vers sur les pieds internes: chez lui, la césure s'accorde aussi d'un monosyllabe malgré son étiquetage S au nouveau du modèle, au même titre que les positions internes des exemples cités en (6a-d). Il composera même des alexandrins avec un mot enjambant la césure (voir 117c), lesquels ne répondent plus au modèle (3a) mais sont analysés traditionnellement sur un modèle ternaire comme celui figuré en (17d), avec deux coupes analytiques après les quatrième et huitième positions (voir par exemple Sanchez 1968):

(17) a *Que era sublime, de una sublimidad sombría*⁵⁴

⁵⁴ Darío, *Los cuatro días de Elciis*, cité par Navarro Tomás, 1956:408.

- b *Pasó ya el tiempo de + la juvenil sonrisa*⁵⁵
- c *Y su pruden-cia pareci-a una locura*
Y to palo-ma arrullado-ra y montañera
*Cuando el clarín - del alba nue-va ha de sonar*⁵⁶
- d Modèle de substitution à (3a):
 W S W S-W S W S-W S W S (W W)

D'un point de vue descriptif, (17d) n'est sans doute pas la seule solution possible, voire souhaitable, puisqu'un modèle binaire avec césure analytique conviendrait tout aussi bien à, par exemple, *Cuando el clarín del alba nueva ha de sonar*. Mais je ne puis que signaler le problème dans le cadre de ce travail, sans prendre le temps de l'examiner plus à fond.⁵⁷

2.2. Inversion de pied en début de sous-vers: L'alexandrin de *Campos de Castilla* n'échappe pas au phénomène du pied inversé, c'est-à-dire à la réalisation dans l'exemple d'une suite SW là où le découpage iambique en pied au niveau du modèle prédit une suite WS, phénomène commun entre autres aux métriques espagnole, italienne, anglaise et allemande, que sa fréquence a établi comme une variation métrique régulière dans l'instanciation du modèle (voir Nespór et Vogel 1986, Heinis 1988, Bjorklund 1989, Tarlinskaja 1989, Kescidinis 1991). Sur les 80 allomorphes de notre corpus, 64 (80% des allomorphes) présentent une inversion de pied en début du premier ou du second hémistiche, avec une préférence pour la première formule, comme dans le décasyllabe, puisque 39 alexandrins

⁵⁵ Darío, *De otoño*, cité par Piera 1980:141.

⁵⁶ Respectivement, vers extraits de sa traduction de Hugo, *Los cuatro di-*~*as de Elciis*, de *Allà lejos* et *Los piratas*, cités par Navarro Tomás, 1956:408. Le dernier l'est aussi par Sánchez 1968:475.

⁵⁷ Je prépare actuellement une communication sur l'influence de la métrique française chez Darío pour le colloque "Mallarmé a-t-il eu des disciples?", organisé à l'Université de Tours par Jean-Louis Backès, mais j'ai encore trop peu avancé dans ma réflexion pour en proposer ici une synthèse.

(60,9%) présentent une inversion au premier pied contre seulement 23 (35,9%) au quatrième:

- (18) a *cambian la mar y el monte y le ojo que losmira.*⁵⁸
 S W
 b *por los sagrados ríos hacia los anchos mares;*⁵⁹
 S W

2 alexandrins seulement (3,2%) présentent un pied inversé à la fois au début du premier et du second sous-vers:

- (19) *para la presa cuervos, para la lid leones.*⁶⁰
 S W S W
 *Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,*⁶¹
 S W S W

Vu la rareté de la double combinaison, la discordance plus forte qui résulte de la conjugaison des deux inversions initiales entre le modèle et l'exemple était assurément une configuration métrique que l'auteur hésitait à réaliser. De même, Daems et Dominicy (1989:201), en étudiant la métrique de l'octosyllabe dans le poème *Canción de otoño en primavera* de Rubén Darfo, avaient déjà remarqué que sur 69 vers, 2 seulement présentaient une double inversion en regard du modèle dominant WSWSWSWS(W), à savoir "para mi amor hecho de armiño" et "falto de luz, fulto de fe". Notons que chez Machado les morphèmes utilisés, "para", "tierra" et "hacia", connaissent tous au moins un autre emploi en position de pied inversé

⁵⁸ Machado, *A orillas del Duero*, 1981: v.46.

⁵⁹ Machado, *Por tierras de españa*, 1981:46, v.7.

⁶⁰ Machado; *A orillas del Duero*, 1981:44, v.60.

⁶¹ Machado, *Recuerdos*, 1981: 104, v.39.

initial, mais cette fois-ci isolément: ils sont donc des formes "employées" du pied inversé au sein du corpus.

2.3. Inversion de pied interne: Les discordances répertoriées au paragraphe 2.2 sont traditionnelles; par contre demeurent 16 vers (20% des allomorphes et 3,3% du corpus) qui présentent une discordance à l'intérieur des hémistiches, c'est-à-dire aux pieds 2 et/ou 5. Sur ces 16 allomorphes, 7 présentent un schéma SW au deuxième pied et 11 au cinquième, deux occurrences cumulant l'inversion 2n 2 et 5 (voir *infra*). L'inversion interne a lieu devant une coupe syntaxique pour cinq des vers présentant une suite SW au deuxième pied (voir 20a-e) et pour trois de ceux ayant l'inversion au cinquième pied (voir 21a-c)⁶²:

- (20) a ¿ Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra⁶³
 S W
- b ¡ Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano⁶⁴
 S W
- c Y allá, cuando se llegue, ¿ descendera un viajero⁶⁵
 S W
- d Fue ayer, éramos casi adolescentes; era⁶⁶
 S W
- e decir, para que diga quien oiga: es voz, no es eco;⁶⁷
 S W

⁶² Le vers *Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto*, analysé en 1.2.1. présente lui aussi une coupe syntaxique ponctuée devant l'occurrence de "á" - sur position W.

⁶³ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.47.

⁶⁴ Machado, *Requerdos*, 1981:104, v.47.

⁶⁵ Machado, *Proverbios et cantares XL*, 1981:149, v.7.

⁶⁶ Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.5.

⁶⁷ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.49.

- (21) a *y en sierras agrias sueño - | Urbión, sobre pinares;*⁶⁸
 S W
 b *Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.*⁶⁹
 S W
 c *cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos;*⁷⁰
 S W

L'inversion interne derrière coupe syntaxique, si elle est beaucoup moins fréquente que l'inversion en tête d'hémistiche, n'est pas non plus un phénomène inconnu des métriques accentuelles, puisqu'elle a déjà été observée dans le domaine anglais (voir, entre autres, Van Braekel 1990 et Hammond 1991; elle est proscrite dans la poésie orale chypriote selon Panayi-Tulliez 1991). La coupe syntaxique, marquée d'une ponctuation au moins égale à la virgule semble jouer comme une pause et créer une situation similaire à un début de sous-vers, sans pour autant lui être identique d'un point de vue fonctionnel.

Les autres vers présentent une inversion interne au cinquième pied sans coupe syntaxique ponctuée antécédente:

- (22) a *de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.*⁷¹
 S W
 b *Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles;*⁷²
 S W
 c *escuso, espada y maza llevar bajo la frente;*⁷³
 S W

⁶⁸ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.11.

⁶⁹ Machado, poème 23, 1981:109, v.3.

⁷⁰ Machado, *Proverbios y cantares XV*, 1981:142, v.1.

⁷¹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.48.

⁷² Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.5.

⁷³ Machado, *Proverbios et cantares XI*, 1981:141, v.4.

- (23) a *la esposa de don Diego y la madre de Panza,*⁷⁴
 S W
 b *Él nos cuenta el repaire del romero cansado;*⁷⁵
 S W
- (24) *el ómnibus completo de viajeros banales,*⁷⁶
 S W
- (25) a *El primero es gonzalo de Berceo llamado,*⁷⁷
 S W S W
 b *Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María,*⁷⁸
 S W S W

Ces listes appellent plusieurs commentaires:

i) (22a-c) sont assez proches de (20) et (21) car, si l'inversion ne suit pas une ponctuation quelconque, elle coïncide avec le début d'un syntagme prépositionnel complément d'un verbe, immédiatement antécédent (22c) ou avec un complément interposé (22a-b). Ces vers présentent donc une tension moindre que (23a), par exemple, où l'inversion ne reçoit plus l'alibi d'une coupe syntaxique antécédente puisque la conjonction "y" et l'article "la" n'en ménagent aucune, mais sont au contraire liés étroitement à la base "madre". Quoique cette hypothèse mériterait qu'on la vérifiât sur un corpus plus large, (20a-e), (21a-c) et (22a-c) suggèrent qu'il se produit ponctuellement chez Machado un glissement du phénomène de l'inversion du premier au deuxième pied ou du quatrième au cinquième si les conditions

⁷⁴ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.6.

⁷⁵ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.13.

⁷⁶ Machado, *Proverbios et cantares XL*, 1981:149, v.4.

⁷⁷ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.1.

⁷⁸ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.5.

syntaxiques le permettent.

ii) Ce n'est pas la seule syntaxe qui permet d'expliquer le procédé du pied inversé interne, au nom d'une identification sur laquelle il conviendrait d'ailleurs de s'interroger entre le début de sous-vers et la frontière gauche d'un syntagme. Ainsi, Bogojevic (1990:68-76) a remarqué que chez Yeats, la préposition "under" apparaissait fréquemment en position de pied inversé au début du premier (26a) ou du second hémistiche du décasyllabe (26b), sauf pour trois occurrences où l'inversion est interne (26c):

- (26) a *Under the passing stars, || foam of the sky*
 b *You have the heaviest arm || under the sky*
 c *I'll find under the boughs || of love and hate*
 Whether under its dayling || or its stars
 He slept under the hill || of Lugnagall

Fort de ce constat, l'auteur a proposé d'expliquer (26c) comme un déplacement du morphème induisant presque systématiquement une inversion, le terme "glissant" à l'intérieur du sous-vers et entraînant un glissement subséquent du pied inversé. La discordance en (26c) ne serait pas dans cette hypothèse plus marquée que (26a-b) puisque l'auteur s'était habitué à associer le morphème avec la figure de l'inversion. Cette proposition est consolidée par la récurrence, sous la plume de Machado, de la préposition "sobre" qui traduit un phénomène distributionnel similaire puisque le morphème apparaît quinze fois⁷⁹, dont six en position de pied inversé initial de premier hémistiche (27a), six fois en même place au début du deuxième sous-vers

⁷⁹ La pièce II des *Parabolas*, écartée car polymétrique, a pour premier vers l'alexandrin *Sobre la limpia arena, en el tartesio iano* (1981:154), qui présente également une inversion de pied initiale.

(27b) et il est légitime de supposer que c'est par glissement du premier au deuxième pied qu'a été réalisé (27c) et du quatrième au cinquième (27d):

- (27) a *Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.⁸⁰
sobre la hierba, rumia; las márgenes del río⁸¹
| sobre la tierra fría la nieve silenciosa!...⁸²
sobre jinetes, carros, infantes y cañones⁸³
sobre la madre tierra que los parió desnudos;⁸⁴
sobre las frentes cava los surcos de la idea.⁸⁵*
- b *y cardenos alcores sobre la parda tierra⁸⁶
su triste luz velada sobre los capos yermos,⁸⁷
caer la blanca nieve sobre la fría tierra,⁸⁸
la tarde habrá caído sobre la tierra parda⁸⁹
el indigo del cielo sobre la blanca aldea,⁹⁰
Sí, cada uno y todos sobre la tierra iguales.⁹¹*

⁸⁰ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.12.

⁸¹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.27.

⁸² Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.16.

⁸³ Machado, *España, en paz*, 1981:171, v.7.

⁸⁴ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.56.

⁸⁵ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:177, v.20.

⁸⁶ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.17.

⁸⁷ Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.10.

⁸⁸ Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.15.

⁸⁹ Machado, *Al maestro "Azorín" pour su libro "Castilla"*, 1981:105, v.18.

⁹⁰ Machado, *La mujer manchega*, 1981:136, v.36.

⁹¹ Machado, *Proverbios et cantares XL*, 1981:149, v.1.

- c. ¿ Pasó? *Sobre sus campos aún el fantasma yerra*⁹²
 d *de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.*⁹³
 *y en sierras agrias sueño - ¡ Urbión, sobre pinares!*⁹⁴

Les vers cités sous (27c-d) qui, sans cette mise en série, apparaîtraient extrêmement "tendus" par rapport au modèle, peuvent ainsi être réduits à un phénomène de pied inversé relativement commun. On notera que le vers cité sous (27c) et le premier de (27d) sont consécutifs, ce qui sur 506 occurrences a peu de chance d'être le fruit du hasard: sans doute s'agissait-il pour Machado de réunir deux vers présentant une configuration particulière afin de mieux en faire sentir et admettre la métrique, au même titre que les poètes français, comme Verlaine, qui avaient entrepris de modifier le mètre alexandrin 6-6, avaient tendance à réunir les vers scandés 4-4-4 ou 8-4 au sein du poème.

Bien que les occurrences soient moins nombreuses, (20b), (20c), (20e), (22b) et (22c) relèvent sans doute du même procédé de glissement puisque l'inversion interne y est due à un terme qui connaît par ailleurs au moins une inversion "régulière" en début de sous vers comme l'illustre (28a) pour "tierra", (28b) pour "cuando", (28c) pour "para", (28d) pour "entre", (28e) pour "bajo":

- (28) a *Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,*⁹⁵

⁹² Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.47.

⁹³ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.48.

⁹⁴ Machado, *Recuerdos*, 1981: 103, v.11.

⁹⁵ Machado, *Recuerdos*, 1981: 104, v.39.

- b *cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,⁹⁶
cuando tu amante erguía su lanza justiciera.⁹⁷
cuando montar quisimos en pelo una quimera,⁹⁸*
- c *para que no acertara la mano con la herida.⁹⁹
para tenerla limpia, sin tacha, cuando empuñes¹⁰⁰
al mar y al fuego - todos - para sentirse hermanos¹⁰¹*
- c *y escucho solamente, entre las voces, una.¹⁰²
Con su frontón al Norte, entre los dos torreones¹⁰³
entre desnuda roca, arroyos y hontanares¹⁰⁴
entre los agrios montes de la galaica sierra.¹⁰⁵*
- d *- bajo las cejas grisès, dos ojos de hombre astuto -,¹⁰⁶
bajo la tierra, y tantas que son y que serán¹⁰⁷*

Seule une enquête plus large, aussi bien dans l'oeuvre de Machado que chez des contemporains, permettrait de décider si le procédé est assez fréquent pour imaginer une

⁹⁶ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.52.

⁹⁷ Machado, *La mujer manchega*, 1981:104, v.48.

⁹⁸ Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.7.

⁹⁹ Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.4.

¹⁰⁰ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.43.

¹⁰¹ Machado, *España, en paz*, 1981:173, v.62.

¹⁰² Machado, *Retrato*, 1981:41, v.20.

¹⁰³ Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.5.

¹⁰⁴ Machado, *Recuerdos*, 1981:104, v.30.

¹⁰⁵ Machado, poème 50, 1981:174, v.8.

¹⁰⁶ Machado, *Al maestro "Azorín" pour su libro "Castilla"*, 1981:105, v.6.

¹⁰⁷ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.8.

contagion par catégorie, par exemple par identification lexématique entre "tierra" et le "madre" du vers (23a) ou prépositionnelle entre "sobre" ou "bajo" et le "contra" du vers (21b). Le procédé est pour le moins avéré ponctuellement; par exemple, le poème *España, en paz*, dont la spécificité déjà a été soulignée, regroupe les deux derniers alexandrins de (28c) avec une inversion initiale de "para" et l'inversion interne du même morphème devant pause syntactique, cité sous (20e).

iii) Demeurent les vers plus problématiques avec, tout d'abord (23b), (24) et (25a) où l'inversion est due à au placement d'un trisyllabe paroxitonique sur une suite SWS et non WSW, comme c'est par ailleurs toujours le cas, ce qui implique également une discordance sur le pied initial de l'hémistiche où la suite WS du modèle n'est pas instanciée non plus. Ensuite, on peut réunir le même (25a) avec (25b), les seuls vers à présenter quant à eux une inversion interne co-occurrence dans chacun des sous-vers de l'alexandrin. Il est possible de simplement désigner ces vers comme des instanciations particulièrement discordantes du modèle (3a), (25a) apparaissant comme le plus tendu puisqu'il porte à la fois des trisyllabes sur des suites codées SWS en (3a) et ce dans chaque hémistiche. Je pense toutefois qu'il est préférable de risquer une autre interprétation, complémentaire. Le vers (25a), *El primero es Gonzalo de Berceo llamado*, est l'incipit d'un poème consacré à la louange de Berceo; or ce poète est parfois considéré comme l'auteur d'une vie d'Alexandre, où est repris le mètre popularisé en France par Lambert le Tors et Alexandre de Berney, mais avec des rythmes plus variés que chez Machado. Entre autres, nombre des quatrains du *Libro de Alixandra* n'instancient pas (3a), mais plutôt un modèle comme celui noté en (29a) et illustré en (29b) où les caractères gras marquent les syllabes accentuées:

(29) a Modèle anapestique de l'alexandrin chez Berceo:
W W S W W S (W W) + W W S W W S (W W)

b *El infant al maestro no-l osavva catar;
dava-l grant reverencia, no-l queri[é] refertar;
demandó le licencia, que-l mandasse fablar;
otorgó la de grado, e mandó-l enpeçar.*¹⁰⁸

Il n'est donc pas impossible que, ponctuellement, pour mimer la métrique du poète dont il fait l'éloge, Machado ait adopté l'un des patrons métriques de Berceo, pour (23b) et (25a-b), trois vers particulièrement discordants en regard de (3a) et réunis dans ce même poème imprégné de l'art de la *quaternavía*. D'un point de vue métrique, nous ne sommes pas obligés de trancher. De même que chez Verlaine, un alexandrin comme *Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie*¹⁰⁹ peut instancier deux modèles, l'un classique, 6-6, et l'autre moderne, 4-4-4, ne serait-ce qu'à la vue du rythme 4-4 très marqué des octosyllabes qui encadrent l'occurrence, on posera que quelques vers de Machado sont métriquement analysables par rapport à deux modèles, l'un (3a), représentant le patron caractéristique du corpus et induisant une forte tension entre celui-ci et l'exemple, l'autre, (29a), rendu probable contextuellement et annulant la tension métrique.

L'hypothèse d'un emploi ponctuel de (29a) est renforcée si l'on tient compte du seul poème en 12-syllabes que j'ai écarté de mon corpus, *A la muerte de Rubén Darío* (1979:176): tous les premiers vers répondent au modèle (29a), puis (3a) et (29a) alternent, ou semblent présider chacun à la réalisation de l'un des deux sous-vers (noté 3a/29a ou 29a/3a en 30), pour

¹⁰⁸ Berceo, *El libro de Alixandre*, 1979:159, strophe 37.

¹⁰⁹ Verlaine, *Dans la grotte*, 1962:109, v.3.

enfin laisser la place à l'instanciation unique de (3a):

- | | | |
|------|--|----------|
| (30) | <i>Si era toda en tu verso la armonía del mundo,</i> | (29a) |
| | <i>¿ dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar ?</i> | (29a) |
| | <i>Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,</i> | (29a) |
| | <i>corazón asombrado de la música astral,</i> | (29a) |
| | <i>¿ te ha llevado Dionisos de su mano al infierno</i> | (29a) |
| | <i>y con las nuevas rosas triunfante volverás?</i> | (3a) |
| | <i>¿ Te han derido buscando la soñada Florida,</i> | (29a) |
| | <i>la fuente de la eterna juventud, capitán?</i> | (3a/29a) |
| | <i>Que en esta lengua madre la clara historia quede;</i> | (3a) |
| | <i>corazones de todas las Españas, llorad.</i> | (29a) |
| | <i>Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,</i> | (3a) |
| | <i>esta nueva nos vino atravesando el mar.</i> | (29a/3a) |
| | <i>Pongamos, españoles, en un severo mármol,</i> | (3a) |
| | <i>su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:</i> | (3a) |
| | <i>Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,</i> | (3a) |
| | <i>nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.</i> | (3a) |

Ce n'est assurément pas un hasard si texte dédié à Darío réunit les quatre configurations métrique de l'alexandrin chez ce poète, soit les modèles AA, BB, AB et BA pour A=WSWSWS et B=WWSWWS, illustrés ici à partir du recueil *Cantos de vida et esperanza*:

- | | | |
|------|------------------|---|
| (31) | AA (type 3a) | "Al gran gascon saluda y abraza el gran manchego" . |
| | BB (type 29a) | "que la Musa Armonía envolviera en su velo" |
| | AB (type 29a/3a) | "en un ritmo uniforme por una propia lira" |

Chez Darío, il semble même possible de postuler une métrique non plus au niveau du vers, mais de l'hémistiche, comme le fit Van Braekel 1991 pour Guillén: on gagnera à poser qu'il n'y a pas ici quatre mètres différents, mais deux structures accentuelles de l'hémistiche, WSWSWS et WWSWWS, qui s'unissent au niveau du vers selon l'une des quatre combinaisons possibles de composition des deux éléments WSWSWS et WWSWWS. Chez Machado, donc, comme pour *Mis poetas*, le poème d'éloge amène en fait l'auteur à diversifier

une métrique par ailleurs plutôt sage et revoir pour (30) à travailler ponctuellement au niveau de l'hémistiche et non plus du vers. Sans présenter une métrique comparable à ce que j'ai appelé "l'alexandrin iambique", (30) n'en demeure donc pas moins parfaitement métrique puisque présentant des structures formelles réductibles à un petit nombre et équivalentes.

Le vers présentant une tension maximale entre le modèle et l'exemple est donc au final (24) et non (25a) puisque seul cet alexandrin reste en dehors des logiques dégagées non seulement en (iii) mais en (i) et (ii).

BIBLIOGRAPHIE

1. Baehr, R. 1962: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Max Niemeyer, Tübingen.
2. Berceo, Gonzalo de, 1979: *El libro de Alixandre*, reconstruction critique par Dana Arthur Nelson, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid.
3. Billy, D., 1992: "L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française", in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, 11ème Congrès International de l'Association internationale d'Etudes Occitanes Internationales, Montpellier, 20-26 septembre 1990, Université de Montpellier, 805-828.
4. Bjorklund, B., 1989: "Iambic and trochaic verse - Major and minors keys?", in Kiparsky et Youmans 1989, 155-181.
5. Bogojevic, M., 1990: *A linguistic and poetic analysis of W.B. Yeats's The Rose*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
6. Borges, J.-L., 1982: *L'Auteur / El Hacedor*, collection L'Imaginaire, Gallimard.
7. Caro, O., 1988: *L'Accentuation*, collection Concepts de linguistique espagnole, Martorana, Aix-en-Provence.
8. Cervantes, M., 1992: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tome I, édition de John Jay Allen, collection Letras Hispánicas, Cátedra.
9. Cornulier, B. de, 1982: *Théorie du vers*, Seuil.
10. Daems, C., et Dominicy, D., 1989: "La Canción de otoño en primavera de Rubén Darío", dans *Le Souci des apparences. Neuf études de poésie et de métrique*, édité par Marc Dominicy, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, p.197-210.
11. Dominicy, M., 1980: "Accent et rythme en espagnol", in *Mélanges J. Pohl - Linguistique romane et linguistique française*, édité par M. Dominicy et M. Wilmet, PU de Bruxelles, 47-66.
12. Dominicy, M., 1992: "Phonétique, phonologie et art verbal", *Actes des dix-neuvièmes journées d'études sur la parole*, Université Libre de Bruxelles, 31-35.
13. Dominicy, M., et Mihaj Nasta, 1993: "Métrique accentuelle et métrique quantitative", *Langue Française*, septembre, 75-96.
14. Dyer, M. J., 1972: "A study of the old Spanish adverb in -mente", *Hispanic Review*, no.40, 303-308.

15. Gouvard, J.-M., 1992: "Les mètres de Jules Laforgue", *CCEM*, no.1, mai.
16. Gouvard, J.-M., 1993a: "De la sémantique à la métrique: les "césures" chez Verlaine", *Revue Verlaine*, no. 1.
17. Gouvard, J.-M., 1993b: "Frontières de mot et frontières de morphème: de l'alexandrin classique au 12-syllabe de Verlaine", *Langue Française*, septembre.
18. Gouvard, J.-M., à paraître: "Sur le statut phonologique de "e": La notion de "e" féminin dans l'alexandrin de Verlaine", *Revue Verlaine*, no.2, janvier 1994.
19. Gouvard, J.-M., en préparation:
20. Halle, M., 1966:
21. Halle, M., 1968:
22. Halle, M., et S. J. Keyser, 1966:
23. Halle, M., et S. J. Keyser, 1971: *English stress: Its form, its growth and its role in verse*, Harper & Row, New York.
24. Halle, M., et S. J. Keyser, 1972:
25. Halle, M., et S. J. Keyser, 1975:
26. Hammond, M., 1989: "Cyclic secondary stress and accent in English", *Proceedings of the West Coast Conference on Formal Linguistics*, no.8, 139-153.
27. Hammond, M., 1991: "Poetic meter and the arboreal grid", *Language*, no.67, 240-259.
28. Harris, J. W., 1985: "Spanish word markers", in *Current issues in Hispanic phonology and morphology* édité par F.H. Neussel Jr, Indiana University, 34-54.
29. Hayes, B., 1983: "A grid-based theory of English meter", *Linguistic Inquiry*, no.14, 357-393.
30. Hayes, B., 1989: "The prosodic hierarchy in meter", in Kiparsky et Youmans 1989, 201-260.
31. Heinis, M., 1986: *Une étude métrique de "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
32. Jakobson, R., 1960:
33. Jespersen, O., 1933[1900]: "Notes on the meter", suivies d'un "Postcript", *Linguistica. Selected papers*, Levin & Munksgaard, Londres-Copenhague, 249-274.
34. Kescidinis, E., 1991: *Metrical and poetical analysis of some of Dylan Thomas's Poems*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
35. Kiparsky, P., 1975: "Stress, syntax and meter", *Language*, no.51, 576-615.
36. Kiparsky, P., 1977: "The rhythmic structure of English verse", *Linguistic Inquiry*, no.8, 189-247.
37. Kiparsky, P., et Gilbert Youmans, 1989 (éditeurs): *Phonetics and Phonology - Volume 1: Rhythm and Meter*, Academic Press, San Diego.
38. Lathrop, T. A., 1989: *Curso de gramática histórica española*, Ariel, Barcelona.
39. Liberman, M. et Alan Prince, 1977: "On stress and linguistic rhythm", *Linguistic Inquiry*, no.8, 249-506.
40. Machado, A. 1981: *Campos de Castilla*, édition de José Luis Cano, Cátedra Madrid.
41. Navarro Tomás, T., 1956: *Métrica española - Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, New-York.
42. Navarro Tomás, T., 1967: *Manual de pronunciación española*, Publicaciones de la Revista de Filología española, Madrid.
43. Nespor, M., et I. Vogel, 1986: *Prosodic phonology*, Foris, Dordrecht-Riverton.
44. Panayiotou, P., 1991: "Accent linguistique et accent poétique (d'après des exemples de poésie orale chantée chypriote)", *Revue d'Ethnolinguistique (Cahiers du LACITO)*, no.93-113.
45. Preminger, A., et T. V. F. Brogan, 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey.

46. Piera, C. J., 1980: *Spanish verse and the theory of meter*, University Microfilms International, Ann Arbor, London.
47. Sánchez, J. F., 1968: "De la métrica en Rubén Darío", in *Estudios sobre Rubén Darío*, édité par Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica Comunidad Latinoamericana de Escritores, México, 458-482.
48. Suñer, M., 1975: "Spanish adverbs: support for the phonological cycle ?", *Linguistic Inquiry*, no.6, 602-605.
49. Tarlinskaja, M., 1987: "Meter and mode: English iambic pentameter, hexameter and septameter and their period variations", *Style*, vol. 21, no.3, Fall, 400-426.
50. Tarlinskaja, M., 1989: "General and particular aspects of meter: literatures, epochs, poets", in Kiparsky et Youmans 1989, 121-154.
51. Van Braeckel, E., 1990: *The inverted foot in Shakespeare and Milton: Its theoretical implications*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
52. Van Braeckel, E., 1991: *Los Alejandrinos de Jorge Guillén*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
53. Verlaine, P., 1962, complété en 1989: (*Euvres Poétiques Complètes*, La Pléiade, Gallimard.
54. Youmans, G., 1989a: "Introduction: Rhythm and meter", in Kiparsky et Youmans 1989, 1-14.
55. Youmans, G., 1989b: "Milton's meter", in Kiparsky et Youmans 1989, 341-379.
56. Zagana, K., 1990: "Mente adverbs, compound interpretation and the projection principle", *Probus - International Journal of Latin and Romance Linguistics*, vol.2.1., 1-30.

Tehnoredactare computerizată: Marcela Topliceanu

In cel de al XXXIX-lea an (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în următoarele serii:

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

In the XXXIX-th year of its publication (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued in the following series:

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

Dans sa XXXIX-e année (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les series suivantes:

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

43871

1000