

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Calinescu”

1501 - A. G.

Revista de istorie și teorie literară

S. Colin

În acest număr semnează:

Zoe Dumitrescu Bușulenga, Radu Bagdasar, Mircea Frînculescu, Alexandra Indrieș, Ecaterina Mihăilă, Călin Mihăilescu Dan C. Mihăilescu, D. Murărașu, Mariana Neț, Andrei Nestorescu, Viorica Nișcov, Violeta Pikova, Mihai Rădulescu, Monica Spiridon, Mădălina Șerbănescu.

TOM 30

3

Iulie — septembrie

1981

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Secretar de redacție: ROXANA SOBESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii în țară și străinătate, să încurajeze schimburile de idei, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul **STUDII ȘI CERTĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR**), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, instituit în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începând cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuite. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sector 1, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali, și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

*Bd. Republicii nr. 73, București, 11,
cod 70311*

Poetică și retorică

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, <i>Julius Caesar</i> și virtuozitatea retoricii shakespeariene	327
MARIANA NEȚ, Un model semiotic al romanului <i>Don Quijote</i>	333
MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU, Towards Uncovering the Deep Structure of Benjy's Narrative in Faulkner's Novel „ <i>The Sound and the Fury</i> ”.	353
CĂLIN MIHĂILESCU, Pentru o retorică a limbajului poetic: metafora.	359
MONICA SPIRIDON, Contribuția teoriei retorice la o sistematică a tipurilor de discurs.	377
RADU BAGDASAR, Antiteze teoretico-metodologice în cercetarea textului literar.	387
VIORICA NIȘCOV, Fragmentul ca intenție și realizare, ca plurivalență și univoc, <i>Glauben und Liebe</i> de Novalls.	407
MIHAI RĂDULESCU, L'unité stylistique souterraine de l'œuvre. La méthode de la stylistique anthropologique dans la critique littéraire,	415
MIRCEA FRÎNCULESCU, Retorica lui Dimitrie Gusti	427
ALEXANDRA INDRIEȘ, Obsesii și stratageme de salvare.	441
ECATERINA MIHĂILĂ, Un exemplu de intertextualitate.	455

Texte și documente

ANDREI NESTORESCU, <i>Retorica</i> lui Ioan Maiorescu	461
---	-----

Cronica edițiilor

D. MURĂRAȘU, Mihai Eminescu, <i>Opere IX. Publicistica 1870-1877</i>	471
--	-----

Recenzii

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Monica Spiridon); *Livius Ciocirlie; Negru și alb* (Dan C. Mihăilescu); *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii*

(Floarea Bucur); Penjo Rusev, *Elin Pelin-hudožestveno vizdane i tvorčesko
svoeobrazje* (Violeta Plkova). 479

Actualitatea științifică 487

Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stoia-Mănescu) 491

Poetics and rhetoric

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, <i>Julius Caesar</i> and the virtuosity of Shakespeare's rhetoric.	327
MARIANA NEȚ, A semiotic model of the novel <i>Don Quixote</i>	333
MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU, Towards Uncovering the Deep Structure of Benjy's Narrative in Faulkner's Novel „ <i>The Sound and the Fury</i> ”.	353
CĂLIN MIHĂILESCU, For a rhetoric of the poetical language: the metaphor.	359
MONICA SPIRIDON, The contribution of the rhetoric theory to a system of the types of speech.	377
RADU BAGDASAR, Theoretic and methodological antithesis in the research of the literary text.	387
VIORICA NIȘCOV, The fragment as intention and realization, as plurivalence and uniqueness <i>Glauben und Liebe</i> by Novalis	407
MIHAI RĂDULESCU, L'unité stylistique souterraine de l'œuvre. La méthode de la stylistique anthropologique dans la critique littéraire.	415
MIRCEA FRÎNCULESCU, Dimitrie Gusti's Rhetoric	427
ALEXANDRA INDRIEȘ, Obsessions and stratagema of salvation.	411
ECATERINA MIHĂILĂ, An example of intertextuality	455

Texts and Documents

ANDREI NESTORESCU, Ioan Maliorescu's Rhetoric.	461
--	-----

The Review of Editions

D. MURĂRAȘU, Mihai Eminescu, <i>Opere IX. Publicistica. 1870–1877</i>	471
---	-----

Book-Reviews

<i>Studii de stilistică, poetică, semiotică</i> (Monica Spiridon), Livius Ciocrlie, <i>Negru și alb</i> (Dan C. Alhăilescu); <i>Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii</i> (Floarea Bucur), Penjo Rusev, <i>Elin Pelin-hudožestveno viždane i tvorčesko spoeobrazbe</i> (Violeta Plkova)	479
---	-----

Scientific Life	487
------------------------	-----

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu)	491
--	-----

IULIUS CAESAR ȘI VIRTUOZITATEA RETORICII SHAKESPEARIENE

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Cînd se juca în 1599 *Iulius Caesar*, prima mare piesă din șirul tragediilor romane, Shakespeare epuizase istoria engleză (cu excepția lui *Henry VIII*) și prinsese să investigheze o lume căreia Renașterea îi exaltase valoarea exemplară. Trecînd prin Plutarh (tradus în Anglia în 1594), dramaturgul descoperise în Antichitate eroi și conflicte demne de atenție, pe care a început să le trateze, printr-o firească operație de transfer și osmoză, în lumina mentalităților politice, etice și estetice ale secolului XVI, întrebîndu-se și răspunzînd la problema pasiunilor devastatoare, generatoare de prăbușire și moarte în planul vieților individuale, de răvășiri și dezordine în planul vieții publice, însoțite de grave turburări cosmice, manifestate în semne și premoniții înfricoșătoare, toate legate între ele în acea perfectă coeziune pe care doar geniul shakespeareian e capabil să o realizeze, într-o unitate demiurgică.

Într-adevăr, tragedia poartă numele lui Caesar eroul, nou apărut pe scena istoriei, și ascensiunea și căderea lui se cer explicate mai adînc în viziunea lui Shakespeare. Dar el nu apare decît atît cît să amintească despre faptele săvîrșite de el, și de alții asupra și împotriva lui, într-un fel tipic shakespeareian, adică profund ambiguu. Nu știm dacă era generos sau numai setos de putere, nu știm dacă dorea coroana sau voia să iutărească cuceririle republicane. El rămîne cumva un personaj emblematic, un punct referențial al conflictului tragic. Tragedia reală este a lui Brutus, tratat ca un personaj de Renaștere, natură generoasă, nobilă, reflexivă, mereu cu gîndul la virtuți, la valorile morale prin care familia sa s-a ilustrat în istoria Romei. El profesază o filosofie amestecată, stoică și platonizantă, și se păstrează necontenit la nivelul marilor principii în toate, amestecul lui în complot datorîndu-se numai temerii că Caesar, stăpîn pe coroană, ar putea să ajungă la acel „abuz al mării care desparte puterea de cîntă”. Dealtfel, așa cum gîndesc ceilalți conjurați care-l atrag în complot, simpla lui prezență, „bogată alchimie”, va da faptei lor, care ar fi putut părea crimă odioasă, „virtute și demnitate”.

Într-adevăr, prezența lui Brutus între conspiratori convinge lumea tragediei de „adevărul” cauzei lor, știute fiind noblețea și înălțimea virtuților lui. Pînă la urmă însă, Brutus va fi învins nu atît de partida lui Antoniu și Octavian și de armatele lor, ci de dezamăgirile care nu vor întîrzia să se ivească. Pe lângă moartea Porției, soția lui, pe lângă exilul din cetate și luptele fratricide, se va adăuga descoperirea dureroasă, din actul IV,

sc. 3, a adevăratei naturi a lui Cassius (coleric, nestăpinit, neloial), acela care l-a împins la teribilă faptă împotriva părintelui său spiritual. Toate laolaltă vor fi de ajuns pentru posesorul acestei conștiințe desăvirșit curate, ca el să se sinucidă în felul amarnic în care o face, aruncându-se în propria-i sabie.

Acțiunea care structurează însă piesa este condusă de alte două personaje, de Cassius și Marc Antoniu, manevrind la nivelul discursului în chip hotărâtor. Conflictul se naște repede, pe un fond de oarecare nemulțumire generală, în care ambițiile și invidia lui Cassius proliferază malefic (de fapt, ambiția lui acuză, pe drept sau pe nedrept, ambițiile lui Caesar), hrănite de spectacolul măreției conducătorului care-i supără pe mulți din diverse cauze. Caracterul complex al lui Cassius e descifrat de Caesar însuși încă din actul I, cu un fel de premoniție a pericolozității personajului care va fi instrumentul morții lui. E slab, cu priviri infometate, gindește prea mult, citește mult, „e un mare observator și privește prin faptele oamenilor” (He is a great observer and he looks/Quite through the deeds of men), nu-i plac jocurile, ca lui Antoniu, nu ascultă muzică, zimbește arareori și, în așa fel, incită parcă se batjocorește și-și mustră spiritul că a putut fi împins să zimbească. Și Caesar conchide :

Astfel de oameni nu-și găsesc odihnă

Cît un mal mare decît ei trălește:

Și sint. de-aceea, foarte primejdioși.

(Act I, sc. 2)

Portretul atit de pătrunzător întreprins de Caesar se situează, într-o succesiune foarte expresivă, imediat după ce Cassius făcuse cu Brutus prima tentativă de captare a voinței aceluia împotriva lui Caesar. Disimulînd cu o îndeminare rafinată propriile lui sentimente, Cassius a pornit pe drumul interpretărilor de fapte care va sui pînă în punctul culminant al piesei, uciderea lui Caesar în actul III. Hermeneutul foarte priceput, foarte abil, știe să folosească argumente pentru fiecare personaj în parte, potrivite cu firea, psihologia și împrejurările.

Cu Brutus, registrul interpretării se desfășoară mai larg, mai nuanțat, cu pedale filosofice, Cassius pornește ocolit la sondarea relației prietenului său cu lumea, cu stările de fapt, încercînd mai întîi o pătrundere în universul lăuntric al aceluia. Prin motivul platonizant și neo-platonizant al ochilor (familiar desigur gândirii lui Brutus), el ajunge la motivul oglinzii necesare pentru cunoașterea de sine și i se oferă lui Brutus ca oglindă interpretativă, în scopul dezvăluirilor a ceea ce el nu știe despre sine. Speriat de puterea de penetrație a lui Cassius, Brutus se întreabă despre pericolele în care temeritatea lui ar putea să-l împingă. Cursul convorbirii e schimbat însă de uralele poporului, care-l fac pe Brutus să-și exprime teama de a-l vedea proclamat rege pe Caesar. Atent la fiecare nuanță a vorbirii lui Brutus, Cassius reia expresia temerii și o interpretează rapid ca semn al neadeziunii la cauza lui Caesar. Iar cînd Brutus pronunță cuvîntul onoare, Cassius îl reia susținînd că formează substanța însăși a povestirii lui care urmează și care, mai puțin relatare evenimentială, interpretează pentru Brutus două întîmplări ale lui Caesar. Narînd momentele de slăbiciune ale aceluia, odată pierzîndu-și cumpătul pe cînd inota în Tibrul

înfuriat alături de Cassius, altă dată bolnav de friguri în Spania, hermeneutul nu face în fapt decît să se exalte pe sine :

Eu, cum Aeneas, marele strămoș,
Din focul Troiei a purtat pe umeri
Pe Anchise cel bătrîn, l-am scos din Tîbru
Pe obositul Caesar. Și-acest om
Un zeu a devenit, iar Cassius e
O blătă creatură ce se-apleacă,
De-l face-un semn, în nepăsare, Caesar.

Mai departe va folosi un plural pentru a tempera efectul de contrast dintre el și Caesar, pentru a-și masca orgoliul rănit de măreția aceluia. Comparîndu-l cu un colos pe Caesar, el se trece printre „we, petty men” (noi, oamenii mărunți) care merg printre uriașele lui picioare căutînd „morminte fără onoare”, fiindcă n-au tăria de a-și stăpîni soarta. Și acest plural, printr-o întorsătură diplomatică, e, în finalul tiradei, transformat în Brutus, interpretarea căpătînd evident elementele unei foarte îndemînatece captații, înțesate de referiri la valoarea personală a lui Brutus, dar mai cu seamă la istoria de glorie a Romei și a strămoșilor lui. Din discurs, Brutus a înțeles unde vrea să-l poarte Cassius, și-l roagă să nu-l incite mai departe, el avînd nevoie să supună reflecției mai adînci cele auzite. Iar Cassius e fericit că măcar în parte și-a atins ținta, că slabele lui cuvinte „au făcut să izbucnească foc din Brutus”. După despărțire însă, un scurt monolog al aceluiași Cassius trădează opinia lui despre noblețea și credulitatea lui Brutus și intenția lui de a continua modalitatea de persuasiune prin interpretare, „căci cine e atît de tare încît să nu se lase sedus” (For who so firm that cannot be seduced?), trimițînd răvașe care să laude numele lui Brutus și să arunce vorbe despre ambiția lui Caesar.

În scena următoare, a III-a, a cumplitei furtuni de foc abătute asupra Romei și înspăimîntînd pe cei mai curajoși, Cassius va trece la o altă captație importantă împotriva lui Caesar, aceea a militarului Casca. Îngrozit de ce văzuse, Casca se întilnise mai întîi cu Cicero căruia îi povestise ciudatele semne pe care le lua drept premoniții ale vreunei grozave întimplări viitoare. Și Cicero îi răspunsese prin cuvinte care parcă decodau pentru receptor sensul ascuns al acestei tragedii mișcate în toate articulațiile de interpretare :

Intr-adevăr e-o vreme prea ciudată:
Dar omu-n felul său interpretează
Un lucru ce în sine n-are.
(Act I, sc. 3)

Într-adevăr, îndată după ieșirea lui Cicero, intrarea lui Cassius în scenă reduce modalitatea interpretării într-o altă ipostază, de data aceasta mai frustră. Pe superstițiosul Casca altfel îl va prinde în plasa hermeneutice sale Cassius. Văzîndu-l atît de impresionat de straniile fenomene ale nopții de pomină, el îl împinge spre o interpretare causală și analogică. Cauza care a provocat o astfel de transformare monstruoasă a lucrurilor e de natură divină. Cerul le-a făcut instrumentele fricii și prevestirilor legate de o stare de lucruri monstruoasă. Cel vinovat de toate este un bărbat :

Asemeni nopții-ăștia-ngrozitoare
Ce tună, fulgeră, deschide gropi și rage
Ca leul de pe Capitollu,

Bărbat nu mai puternic decât noi
 În ființa lui, dar peste poate înălțat
 Și groaznic ca ciudatele-arătări

(Act I. sc. 3)

Cu rapeluri, cu anaforale, cu simetrii sintactice, cu ritmuri de versuri dislocate, discursul lui Cassius produce un efect de formidabilă persuasiune asupra lui Casca, a cărui replică îl întregește. El pronunță numele pe care Cassius nu l-a rostit, dar l-a sugerat pe cale analogică :

Vorbești de Caesar, Cassius, nu-i așa?

Casca e ciștigat împotriva lui Caesar. Mai departe, urmează convingerea definitivă a lui Brutus. În așa-zisele scrisori de la cetățeni redactate de Cassius, interpretarea asumă accentele poruncii, la care filosoful nu rezistă. Forța aliterățiilor, „speak, strike, redress” (vorbește, lovește, îndreaptă), sunind coercitiv, îl împinge pe Brutus la o tălmăcire pe care o crede a fi în consens cu aceea a poporului roman și-l hotărăște la intrarea în rindurile conspiratorilor cu care împreună va lovi în Caesar la începutul actului III. Așadar, în această tragedie „politică”, ambiția lui Cassius lucrează împotriva lui Caesar, folosindu-se de cele trei trepte ale interpretării, prin care va împinge la uciderea aceluia. Va da astfel acțiunii punctul ei culminant, provocând prăbușirea autorității și începutul dezordinii pernicioase în planul ierarhiilor, răvășirea așezărilor firești, „ca și cum ar fi venit ziua de apoi” (as it were doomsday).

Îndată însă după fapta singeroasă va intra în acțiune, pe planul cuvintului eficient, instrumental, un alt personaj, Marc Antoniu, singurul de care Cassius se temea (ceruse conjurațiilor să-l ucidă odată cu Caesar), considerindu-l „un născocitor iscusit” (a shrewd contriver), intuind adică în el contrapartea posibilă a propriei sale facultăți hermeneutice. Într-adevăr, Marc Antoniu, aflat în multe privințe la antipodul lui Cassius (vesel, robust, iubitor de jocuri și de muzică, generos), va fi cel care va lupta, după moartea lui Caesar, pentru Caesar, din iubire și fidelitate, izbutind să ducă acțiunea înspre deznodământ, înspre reinstaurarea ordinii și autorității. Și arma cu care va schimba direcția sorții și a acțiunii va fi cuvintul. Discursul său către cetățenii Romei este o pagină de magnifică retorică. Venind după dramaticul discurs al lui Brutus care-și justifică, cu sinceritate și noblețe, fapta împotriva lui Caesar care-l iubise, avind îngăduința lui Brutus de a se adresa poporului (care aclamă deja fapta singeroasă) dar numai pentru panegiricul mortului, inconjurat numai de ostilitate la început, Marc Antoniu desfășoară o strategie magistrală a cuvintului, demnă de un mare războinic ca el. Și o face cu o simplitate aproape dezarmantă dacă-i privești de aproape mijloacele, simplitate pe măsura calității sale de soldat (el și spune, „eu nu sint orator cum este Brutus” I am no orator, as Brutus is), dar și pe măsura înțelegerii publicului căruia i se adresează.

Mai întâi el intră pe scenă purtind corpul lui Caesar, arătând, din capul locului, de partea cui se găsește.

Apoi pronunță discursul său format din trei părți. Prima parte, în aparență de o mare economic de mijloace, e consacrată disculpării lui Caesar de acuza de ambiție (sete de putere, de fapt) pe care i-a adus-o Brutus (*Nobilul Brutus v-a spus că Caesar era ambițios* — The noble Brutus Hath told you Caesar was ambitious). Marc Antoniu începe prin a recu-

noaște îngăduința dată de Brutus și ceilalți spre a-i face cuvenitul panegiric celui ucis și, într-o paranteză de politețe, declară că Brutus e un om onorabil și ceilalți toți sint onorabili. De acum încolo, enumerarea calităților lui Caesar urcă într-o gradație ascendentă certă, cu cele trei afirmații despre 1) valoarea prietenului personal (*credincios și drept* — faithful and just), 2) valoarea omului public, a generalului, care a umplut tezaurul public, 3) valoarea omului politic care a refuzat de trei ori coroana.

Și gradația este întărită, prin contrast, de întreita repetiție a două versuri luate de Marc Antoniu după fiecare argument al generozității și dezinteresului lui Caesar și sintetizind, pentru a întări, începutul discursului său :

Dar Brutus spune că avea ambiții
Și Brutus e un prea cinstit bărbat.
(But Brutus says he was ambitious
And Brutus is an honourable man).

(Act. III, sc. 2)

Cele trei repetiții scandează textul cu o forță argumentativă de ciocane pentru conștiințele nu prea sigure ale auditoriului. Și cind, cu o abilitate de retor consumat, Marc Antoniu se oprește o clipă pentru a-și aștepta inima să revină de acolo de unde se află, lângă Caesar (asta după ce le-a adresat exhortația de a-l jeli pe cel pierit), cei de față încep să vorbească între ei, comentind în felul lor spusele oratorului. Și una din concluziile lor, lucru esențial, dezmente afirmația lui Brutus citată de Marc Antoniu. Un cetățean spune, printre altele „Păi vezi, e sigur că n-avea ambiții” (Therefore 'tis certain he was not ambitious).

Reluind-și discursul, Marc Antoniu repetă dorința lui de a nu storni inimile și mințile lor spre furie și răzmeriță, căci altfel le-ar face rău lui Brutus și lui Cassius care sint *honourable men* (și repetă de două ori, în epiforă, sintagmele). Și brusc, se referă la testamentul lui Caesar pe care-l are asupra lui, dar pe care nu-l va citi pentru că ar provoca niște reacții extraordinare pe care le enumeră (ei s-ar duce să sărute rănile lui Caesar, și-ar muia ștergarele în sfintu-i sînge, ar cere fire din părul lui ca amintire și l-ar pomeni în diata lor). Simulind o mare rezistență la cererea lor de a citi totuși testamentul, Marc Antoniu îi exaltă, crescîndu-le curiozitatea, prin descrierea reacțiilor lor superlative posibile (it will inflame you, it will make you mad — vă va înflăcăra, vă va duce la nebunie), și se face a scăpa o vorbă despre faptul că ei, cetățenii de rînd, sint moștenitorii lui. Și la insistențele lor, el se face a-i liniști cu cîteva interogații retorice, pîrînd a se căi că le-a spus tărășenia cu testamentul. Și în aceeași clipă lasă să-i iasă din gură sintagma mult folosită : se teme să nu le facă rău acelor prea *cinștiți bărbați* (*honourable men*) ale căror pumnale l-au străpuns pe Caesar. Replica așteptată vine pe loc, interlocutorii arătînd cu asta modul în care a lucrat asupra lor elocința lui Marc Antoniu : *Nu prea cinștiți bărbați, ci trădători* (They were traitors : honourable men).

Dar retorul continuă cu o intercalare a scenei cu toga lui Caesar ale cărei găuri singerate îi slujesc de pretext pentru povestirea uciderii din Capitoliu. Și cind masa cetățenilor ciștigată și înflăcărată vrea să plece să pedepsească pe ucigași, el se face a-i opri, le mai vorbește cu deferență despre ei, iar *honourable*, ba chiar *wise and honourable*. Cind ajunge la

paroxism furia acelorora, el le mai aruncă peste foc și condițiile testamentului lui Caesar, care le lăsase toată averea lui. Masa se va dezlănțui. Marc Antoniu a produs, cu un discurs presărat doar cu câteva figuri de elocuție, dar gradat cu o artă unică, o captare a voinței de acțiune care va schimba cursul tragediei, împingînd-o spre deznodămînt. Căci rezultatul furiei populare va fi exilul și fuga conjuraților ucigași ai lui Caesar și lupta lor împotriva lui Marc Antoniu și Octavian. La Philippi Brutus și Cassius își vor lua răsplata. Ceea ce Cassius a urzit cu hermeneutica lui din ambiție frustrată împotriva lui Caesar provocîndu-i moartea, a desfăcut Marc Antoniu cu o capodoperă de retorică. În genialele mîini ale lui Shakespeare, modelul politic a devenit model retoric.

UN MODEL SEMIOTIC AL ROMANULUI DON QUIJOTE

MARIANA NEȚ

0. Scopul acestei comunicări este de a întreprinde o descriere a mecanismului conform căruia se realizează procesul de codare și de decodare a mesajului în *Don Quijote*, precum și a modului concret de manifestare în text a acestui mecanism, demonstrând pe această cale omogenitatea romanului lui Cervantes.

Se are în vedere în acest sens elaborarea modelului care organizează relațiile dintre elementele componente ale mesajului comunicat, model care va fi activat de mecanismul de care am amintit, dând astfel naștere procesului de codare-decodare. Am numit elementele modelului *categorii ale limbajului* și vom întreprinde descrierea fiecăruia dintre ele, precum și a relațiilor pe care le stabilesc pe baza analizei citorva microsecvențe în care acestea sînt manifeste.

Ca text original s-a consultat ediția „Ramon Sopena, Barcelona, Provenza”, care a fost confruntată cu traducerea românească realizată în 1969 de Ion Frunzetti și Edgar Papu la Editura pentru literatură din București. Au existat și cazuri în care s-au întreprins traduceri proprii ale unora dintre fragmentele discutate, fapt care va fi indicat la locul potrivit prin inițialele t.o. (= traducere oficială) și t.n. (= traducerea noastră).

1. Pe linia celor de mai sus considerăm că prima etapă a studiului care ne preocupă este stabilirea agenților și a factorilor comunicării. Remarca cea mai generală în acest sens este aceea că procesul de comunicare se realizează sub aspectul unor cutii chinezești și că atît rolul de emițător cit și cel de receptor au câte doi agenți, intrucît codarea realizată de „lumea romanului”¹ și pe care o decodează personajul principal este încadrată și subordonată de către codarea naratorului, a cărei decodare o realizează receptorul implicit.

Printre microsecvențele de cea mai mare însemnătate ca punct de plecare în elaborarea unei teorii a comunicării în acest roman se numără ultimul său paragraf :

„Para mi solo nació Don Quijote y yo para él, él supo obrar y yo escribir, solo los dos somos para el uno [...] y yo quedaré satisfecho y

¹ Am acordat calificativul generic de „lume a romanului” tuturor personajelor cărții cu excepția celui principal (și poate a lui Sancho Panza), inclusiv naratorul implicit, atunci cînd pune în scenă episoadele al căror singur subiect uman e Don Quijote (ex. lupta cu morile de vînt, lupta cu turmele de oi etc.).

ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente como deseaba”².

Importanța fragmentului rezidă în mărcile unei codări complexe voluntare, efectuată de către receptor, pe care le conține. Acestea sînt în număr de patru, după cum urmează :

1) Indicarea naratorului prin pronumele personal persoana I nominativ *yo*, formă a cărei primă apariție pe parcursul întregului roman o semnalăm aici.

2) *él supo obrar y yo escribir*. Agentul acțiunii se indică în spaniolă, ca și în română, prin desinența verbului; de aceea prezența redundantă a unui pronume personal antepus (cu deosebire într-un text literar) este o marcă a accentului³ textului. Decodarea acestei sintagme, ca și a întregului text (vezi 4), se realizează printr-un feed-back integrator, astfel încît vom interpreta citatul drept o intervenție explicită a vocii auctoriale indicînd — conform terminologiei propuse mai sus — apartenența sintagmei la seria mărcilor unei codări complexe voluntare a naratorului (c.f. „personajul a știut să lucreze”⁴ conform indicațiilor unui narator care „a știut să scrie”; ocurența pronumelui *yo* — după cum s-a remarcat — în acest context pentru prima dată în roman ocupînd un loc important în argumentarea unei interpretări în acest sens.

3) *yo [...] el primero que gozo el fruto de sus escritos enteramente como deseaba*.

Nouă intruziune a vocii auctoriale, care completează informația anterioară adăugîndu-i o confirmare a faptului că rezultatul procesului de codare a fost cel preconizat. Presupoziția citatului este cea explicitată în 2) (romanul este rezultatul unui proces complex de codare conștient realizat), iar implicația este aceea că textul finit corespunde modelului inițial.

4) Poziția întregului fragment ca pasaj final al romanului trădează un narator conștient de faptul că decodarea unui text literar presupune o reinterpretare a drumului progresiv parcurs în acest scop de către receptor în lumina finalului sintagmatic al textului. Astfel încît postulăm că prima etapă a decodării realizate de un receptor ideal — prevenit de mărcile semnalate la punctele 1) — 3) — va fi aceea de a căuta în contextul romanului noi puncte de sprijin pe care să reconstruiască, parcurgînd (paradigmatic) în sens invers drumul emițătorului, modelul abstract care stă la baza textului.

Următoarea indicație oferită de metalimbaj referitoare de această dată la rezultatele codării este cea pe care o găsim în titlul capitolului 54 (partea a doua), „Que trata de cosas tocantes a este historia y no la otra alguna”⁵ și se interpretează în sensul existenței unei singure povestiri — omogene și unitare — în interiorul cărții (din moment ce este exclusă în mod explicit posibilitatea ca elemente aparținînd oricăruia dintre planurile romanului să se refere la altceva decît la substanța acestui roman însuși.

² Numai pentru mine s-a născut Don Quijote și eu pentru el, el a știut să lucreze iar eu să scriu, amîndoi existăm într-unul singur [...] iar eu voi rămîne înclintat și îngîmfat de a fi fost primul care am gustat din roadele propriilor scrieri exact în sensul în care doream (t.n.).

³ Termenul desemnează elementul cu acest nume aparținînd componentului modal al textului.

⁴ Se va încerca ulterior o justificare a preferinței acordate de traducere verbului „a lucra”.

⁵ Care se referă la lucruri privitoare la această povestire și nu la vreo altă (t. n.)

Următoarele fragmente la care ne-am oprit reprezintă două trepte succesive pe o posibilă axă progresivă a indicațiilor cu privire la necesitatea unei decodări coerente realizată în mod consecvent de către receptor. Le oferim fără comentarii suplimentare (deoarece sublinierile — care ne aparțin — nu ne par o îndreptățire suficientă la acest titlu), mesajul lor fiind, în lumina celor menționate, destul de transparent.

(1) *Capitolul XXVIII* „Despre unele lucruri pe care, spune Benen-jeli că le va afla cine le va citi, dacă le citește cu luare aminte”⁶ (t.o.).

(2) „O scriu și eu, fără să mai spun nici că e mincinoasă, nici că e adevărată. Tu, cititorule, dacă ești deștept, judecă așa cum ți se pare, că eu, la urma urmei, nici nu sint dator, și nici nu-mi stă în putință să spun mai mult” (partea a doua, capitolul LX) (t.o.).

Pe marginea celui de-al doilea fragment două precizări sint totuși necesare. Prima privește presupuziția disjunctivelor negative din ultima frază :

— *nici nu sint dator (să spun mai mult)* — este construită pe presupuziția că procesul de codare s-a încheiat, iar rezultatul său oferă toate elementele în vederea unei decodări adecvate ;

— *nici nu-mi stă în putință să spun mai mult* — continuă presupuziția propoziției anterioare, adăugind-o pe aceea că un item informațional în plus ar anula codarea pe care a realizat-o emițătorul, ceea ce e o indicație suplimentară a faptului că — în plan paradigmatic — procesul codării a atins ultimul stadiu.

Cea de-a doua observație pe care o anunțăm vine în sprijinul renunțării anterioare cu privire la faptul că citatele se situează pe trepte diferite ale unei axe virtuale de ordonare a mărcilor care ne preocupă — afirmație pe care o justificăm prin aceea că lectorul ideal este desemnat în primul caz la modul indirect : printr-un pronume relativ cu verbul la persoana a treia, în timp ce în al doilea caz el este etichetat ca atare și adresat la vocativ.

Secvența la care ne vom opri în continuare reprezintă un caz limită, deoarece prima frază care o compune conține, ca și cele citate la începutul acestei secțiuni, indicații referitoare la prezența unei componente voliționale pe parcursul procesului de codare, în timp ce cea de-a doua cuprinde — la nivelul presupuzițiilor și implicațiilor propozițiilor ce o compun — un inventar al agenților antrenati în procesul de comunicare. Lipsa unei ierarhii rigide care să ordoneze această enumerare e o marcă a relațiilor complexe în care intră acești agenți :

„Pe drept cuvint toți aceia care se desfată cu istorii ca acestea ar trebui să se arate recunoscători lui Cide Hamete, povestitorul ei cel dintii, pentru osirdia ce a avut-o de a ne povesti totul din fir-a păr, fără să fie un lucrșor măcar, oricât de mărunț, pe care să nu-l scoată la lumină și să nu-l deslusească. Zugrăvește nălucirile minții [lui Don Quijote], răspunde întrebărilor nerostite [ale lui Don Quijote și ale receptorului], lămurește îndoielile [receptorului], dezleagă nodul greutăților [„lumii romanului”, ale lui Don Quijote și ale receptorului] mulțumește, mă rog, până la cel din urmă grăunte, chiar și setea cea mai nețărmită de cunoaștere [a receptorului] (partea a doua) (t.o.).

⁶ În cazurile în care s-a preferat traducerea oficială, am considerat înmulțirea reproducerea textului spaniol.

Secțiunea cea mai importantă a procesului de comunicare pe care îl constituie romanul lui Cervantes și receptarea acestuia este, din punctul de vedere care ne interesează, secțiunea *en abyme*, al cărei emițător și receptor — respectiv „lumea romanului” și Don Quijote — constituie simultan agentul și instrumentul unui proces de comunicare, în funcție de perspectiva pe care o adoptă în acel moment naratorul și / sau lectorul (care sînt și ei scindăți în funcție de rolul care predomină într-unul din momentele lecturii).

Sînt simptomatice în acest sens comentariile metalingvistice ale receptorului—Don Quijote privitoare la decodarea romanului. Se schițează astfel existența unui sistem încă mai complicat de cutii chinezești, din moment ce decodarea de către cititor a romanului (în centrul căruia se află un proces de comunicare cu doi agenți — „lumea romanului” și Don Quijote) est încadrată la rîndul ei de către o decodare (a romanului) realizată de Don Quijote (receptor de gradul III, ceea ce presupune și un narator cu rolul de emițător de gradul III). Există, desigur, și un narator-emițător de gradul IV (o anumită ipostază a lui Miguel de Cervantes) și un lector-receptor de gradul IV (cititorul ideal al romanului) — singurii doi agenți la nivelul cărora procesul de comunicare se realizează în întregime.

Pentru a justifica această ultimă afirmație și pentru a le exemplifica pe celelalte reproducem mai jos cîteva comentarii ale receptorului de gradul III — Don Quijote — pe marginea părții I a romanului :

„Acum văd și eu că povestitorul n-a fost cituși de puțin un înțelept, ci vreun flecar nepriecut, care pe bijbiite și fără nici o socoteală s-a așternut să scrie ce-o ieși să iasă [...] povestirea mea care o să aibă nevoie de tălmăcire pentru a fi înțeleasă” (partea a doua, capitolul III) (t.o.).

Am operat scindarea citatului pe criteriul realizării (partea a doua) sau nerealizării (partea întii) unei decodări adecvate a mesajului de către receptorul în discuție.

„Zavistia unui vrăjitor hain și-o fi virit coada ; toate lucrurile făcute să-mi aducă bucurie sînt preschimbate și prefăcute de el în înfățișări deosebite ale lor ; de aceea tare mă tem că în acea istorisire a isprăvilor mele, despre care se spune că ar trece din mină în mină, dacă povestitorul s-a nimerit cumva să fie vreun învățat vrăjmaș de al meu o fi pus întrînsa unele lucruri în locul altora [...], petrecînd astfel pe socoteala mea prin povestirea altor fapte decît acelea ce se cuvin la înșiruirea unei istorii adevărate” (partea a doua, capitolul VIII) (t.o.).

Despărțirea citatului a avut la bază același criteriu, cu deosebirea că eșecul unei decodări adecvate apare în partea a doua, iar succesul ei, și totodată o informație metalingvistică cu privire la codarea naratorului — emițător de gradul III, oferită receptorului de gradul IV, informație datorită căreia receptorul de gradul III — Don Quijote — joacă și rolul de emițător de gradul III (rol pe care-l împarte cu naratorul), apare în partea întii (remarcile de mai sus se aplică, bineînțeles parțial, și la citatul anterior).

Aceeași situație se prezintă și în fragmentul următor, cu diferența că, în lumina celor menționate, referentul este dublu :

„Dumnezeu să-i dea de rost că *toată lumea asta* e alcătuită din urzeli și din gînduri potrivnice unul altuia” (partea a doua, capitolul IV) (t.o.)

Sintagma subliniată poate sta pentru „lumea romanului”, Don Quijote fiind ca urmare receptor de gradul întâi; sau pentru roman ca produs finit, în care caz clasăm fragmentul în paradigma celor anterioare.

2. În cele ce urmează vom concentra totuși cele patru cutii chinezești într-un proces unitar de comunicare în care romanul lui Cervantes va fi o succesiune de semne care compun mesajul ce trebuie transmis; rolul de emițător va reveni deocamdată naratorului, iar prin receptor vom înțelege lectorul ideal, nu în sens de cititor mediu, ci de cercetător. Menționăm că, prin prisma rezultatelor obținute în secțiunile următoare, vom reveni în final la procesul de codare (și cu deosebire la cel de gradul I, care le guvernează pe toate celelalte, reprezentând nucleul romanului).

Problema care ne preocupă în continuare este aceea de a întreprinde o descriere a elementelor modelului anunțat la începutul acestei comunicări, ca și a relațiilor dintre ele. Specificăm că punctul de referință în raport cu care se structurează elementele modelului este *povestirea*, categorie a cărei existență o postulăm ca atare și prin care înțelegem succesiunea lineară — în structura de suprafață — a evenimentelor relatate în roman. Anunțăm că toate celelalte trei elemente ale modelului sînt *categorii ale limbajului poetic specific* care construiește acest roman, descrierii fiecăruia dintre ele în ordine progresivă, în funcție de complexitatea lor, fiindu-i afectată cite una din secțiunile următoare.

3. *Metapovestirea*. Am inclus în categoria de *metapovestire* acele instanțe ale limbajului care subordonează *povestirea* și a căror analiză oferă informații asupra tehnicii după care se realizează aceasta în decursul romanului. Primul exemplu pe care l-am ales spre ilustrare sînt cele două ocurențe ale episodului care se referă la argatul biciuit „eliberat” de către Don Quijote, episod consumat în partea întâi a romanului.

Semnificativă în sensul celor anunțate este inexistența, din perspectiva lui Don Quijote în calitate de receptor (de gradul întâi), a unei legături în structura profundă între cele două părți ale acestui episod. Trăgînd cortina primului act, Don Quijote părăsește scena convins că a făcut o faptă bună, părere pînă în acel moment justificată, dar pe care ar trebui să și-o modifice în actul al doilea. Totuși, atunci cînd victima îl reîntilnește povestindu-i ce s-a întimplat „în culise” (adică în absența „eroului”) între cele două acte, din punctul de vedere al receptării realizate de Don Quijote, nu se produce nici o mutație. El nu operează o reinterpretare prin feed-back a actului întâi și deci și a celui următor; cele două episoade care pentru cititor se suprapun într-un tot unitar purtător de semnificație, constituie pentru receptorul — Don Quijote două piese diferite, legătura dintre care se realizează numai într-un plan superficial, prin reiterarea personajelor, astfel încît, din această perspectivă, elementul care ar fi trebuit să ofere o cheie în vederea decodării constituie de fapt o conotație ambiguizantă. Această din urmă afirmație se transformă în contrariul ei în cazul în care se referă la receptorul-lector.

O situație mai complexă în aceeași ordine de idei se întilnește în „episodul păpușilor” din partea a doua (capitolul XXVI). La nivelul *povestirii*, episodul demască mecanismul conform căruia sînt construite romanele cavalezești — afirmație pe care nu mai considerăm necesar să

o explicită. Complicația intervine însă la nivelul *discursului* (vezi secțiunea 5.). Prin însăși apartenența la acest episod (între limitele acelei categorii de limbaj care este *metapovestirea*) a unui item aparținând *discursului* — sintagma *la tilerera morisma* — se schițează de asemenea aici o descriere a mecanismului de construire a romanului *Don Quijote* — așa cum se va vedea în secțiunile 5, 6, 7. Conchidem, din trecerea în revistă a celor două episoade, că *povestirea* este numai un pretext pentru prezența în roman a *metapovestirii*, așa cum va fi și pentru prezența celor două categorii ale limbajului superioare acesteia. La rîndul ei *metapovestirea* constituie un pretext pentru ea însăși, dar mai ales un pretext pentru construirea *discursului*, ceea ce arată superioritatea ierarhică a acestui din urmă element. Totuși faptul că este o rațiune de existență pentru ea însăși conferă *metapovestirii* o relativă independență (și totodată statutul de categorie a limbajului), subordonarea ei de către *discurs* — categoria superioară a limbajului — fiind mai mică decît dependența *povestirii* (subordonată, cum am spus, și *metapovestirii*) de *discurs*.

4. *Metadiscursul* este o categorie intermediară a limbajului, care face legătura între *discurs* și *povestire*, explicitîndu-l pe primul în termenii celei de-a doua și tinzînd adesea să ridice *povestirea* la rangul de *discurs*.

Concluzia evidentă care se desprinde din această încercare de descriere a *metadiscursului* privește lipsa de independență a acestui element, fapt demonstrat de fragmentele cu care vom ilustra această categorie a limbajului :

„Estando en estas razones, asomaron por el camino dos frailes de la Orden de San Benito sobre dos dromaderos que no eran mas pequeñas las dos mulas en que venian”⁷ (partea întâi, capitolul VIII).

„... y todo esto lo recibirá en paciencia, a truco de no romper las cintas de la celada. Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó sonó su sillbato de canas cuatro o cinco veces, con la cual acabó de confirmar Don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servian con música, y que el abadejo eran truchas [...] y con esto daba por bien empleada su salida”⁸ (IV).

Sudarea *metadiscursului* în text este atît de puternică încît este aproape o imposibilitate separarea strictă a acestuia de *povestire*. Cele două secvențe pe care le vom cita în continuare reprezintă două trepte succesive de concretizare a mecanismului de transformare a *povestirii* în *discurs* prin intermediul *metadiscursului* :

⁷ Pe cînd își treceau ei vremea cu asemenea vorbe, numai iată că se arată pe drum doi călugări din tagma Sfîntului Benedict, călărînd două cămile, căci cu adevărat cămile păreau cel doi ditamal catrilii pe care li încălecaseră (t. o.).

⁸ El primea răbdător toate astea mai curînd decît să rupă panglica colfului. Cu asta se îndeletniceau ei cînd la han sosit din întîmplare un jugănar [...], și cum ajunsese, prinse să zică din trîșcă, de patru-cinci ori în șir, lucru care sîrșii prin a-l încredința pe Don Quijote că se afla în cine știe ce falmos castel și că-l aduseseră la cîină și muzicanți, că morunul sîrat era păstrăv pescult atunci [...] și cu asta socotea că nu dăduse greș atunci cînd luase hotărîrea de a porni la drum (t.o.).

„La del alba sería cuando Don Quijote salió de la venta, tan contento, tan gallardo, tan alborozado, por verse ya armado caballero que *el gozo le reventaba por las cinchas del caballo*”⁹ (partea întâi, capitolul III).

Se observă că fragmentul reprezintă o instanță singulară deoarece *povestirea* e un pretext pentru *discurs*, care nu are de această dată corespondent în plan referențial.

„Con esto cobró, a su parecer, tanto animo, que si le acometieron todos los arrieros del mundo no volviera el pie atrás”¹⁰. (partea întâi, capitolul IV). Această secvență scurtă prezintă avantajul de a ilustra mai clar materializarea mecanismului pe care l-am anunțat (și care este o etapă a mecanismului general ce activează modelul romanului). Este, în plus, o secvență de maximă ambiguitate pentru lector, pentru că itemul aparținând *discursului* — *los arrieros* — atinge acest statut datorită sintagmei metadiscursive *a su parecer*, sintagmă din cauza căreia întreaga secvență aparține atât *povestirii* (pentru că Don Quijote realizează decodarea mesajului în sens referențial [si le acometieron todos los que a su parecer eran arrieros]) cit și categoriei *discursului* (caz în care sintagma *a su parecer* ar determina întreaga secvență, cu excepția lexemului *arrieros* care, redată strict din punctul de vedere al unui „narrator naiv” (categorie parodiată și mascată în roman de referirile la Cide Hamete Benengeli) ar indica perspectiva — referențială — a „lumii romanului”. Itemurile aparținând *metadiscursului* și *discursului* sint intercalate în povestire într-un mod cu totul special în fragmentul de mai jos :

„... mirando a todas partes por ver si descubriría algun castillo o alguna majada de pastores donde recojerse y adonde pudiese remediar su mucha necesidad, vió, no lejos del camino, una venta [...]”.

Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman „del partido” [...] y, como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leido, luego que vió la venta se la representó que era castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadizo y honda cava con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan.

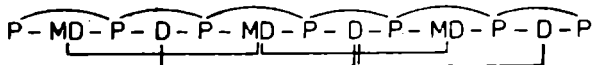
Fuese llegando a la venta, (que a él le parecía castillo) y, a poco trecho della, detuvo las riendas de Rocinante, esperando que algún enamo se pusiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo. Pero, como vio que se tardaban y que Rocinante se daba prisa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta, y vió a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas, que delante de la puerta del castillo se estaban solazando. En este sucedió acaso que un porquero, que andaba recogiendo de unos rastrojos una monada de puercos [...] tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recojen, y, al instante se le representó Don Quijote lo que deseaba, que era que algún enamo hacía señal de su venida, y, así, con extraño contento llegó a la venta y a las damas,

⁹ Se crăpa de zluă cînd Don Quijote plecă de la han, volos nevole mare, mulțumit cum nu se mai poate și pînă într-atîta de tulburat că se vedea armat cavalier, încît fericirea îi da ghes să gonească în galop, cit o țineau pe mirloagă chîngile.

¹⁰ La aceste vorbe se simți prinziind atîta inimă, că dacă ar fi fost să-î încolțescă toți cîrăușii din lume, și tot n-ar fi dat înapoi nici c-o palmă (t. o.).

las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado [...] se iban a entrar en la venta [...] ¹¹. (partea întâi, capitolul II).

Unitățile *discursului* vor fi analizate în secțiunile următoare, motiv pentru care am și reprodus acum citatul aproape în întregime, ca, de altfel, și pentru a urmări curioasa simetrie apărută în succesiunea elementelor modelului, a căror diagramă o oferim neînsoțită de comentarii (deoarece acestea ne par superflue).



Ultima secvență din șirul celor aparținând *metadiscursului* analizate sau doar oferite spre ilustrare în prezenta secțiune pune la rîndul ei o problemă deosebită :

„No se curó el arriere destas razones (y fuera mejor *que se curará*, porque fuera curarse en salud” ¹². (partea întâi, capitolul III).

Verbul *curarse* este folosit în sens figurat în prima sa ocurență : este la modul indicativ și denotă o acțiune referențială. În al doilea caz asistăm la întrebuițarea sa în sens neutru, iar modul la care apare este subiectivul imperfect. A treia apariție a verbului este în sens propriu ; verbul este la infinitiv și exprimă o posibilitate referențială neindeplinită.

Se observă deci că scăderea gradului de concretețe al acțiunii referențiale este exprimată prin intermediul modurilor verbale, iar trecerea de la realitate la posibilitate se indică, după cum e și firesc, printr-o săgeată în sens invers (dinspre întrebuițarea verbului la figurat spre sensul său propriu).

Pe măsură ce categoriile limbajului (cu statut de elemente ale modelului care generează romanul) ocupă paliere superioare într-o posibilă clasificare axiologică, independența lor, după cum am văzut, scade, iar complexitatea, în creștere, se manifestă în toate planurile. Astfel, așa cum se va vedea a fi și cazul *discursului*, există în roman situații ce pot fi cali-

¹¹ „... uitîndu-se el în toate părțile ca să vadă dacă nu cumva descoperă vreun castel, sau vreo colbă de păstori măcar, unde să-și întîndă mădulele ostenite și unde să-și poată afla leac foamei și nevoiței, văzu, nu departe, de drum [...], un han, [...]. Din întîmplare, la poartă stăteau două tîneri, din cele cunoscute sub numele de femei de stradă [...], și, cum aventurile-nostre tot ce-i trecea prin cap, tot ce vedea sau își închipuia l se părea alcătuit sau săvîrșit în felul celor citite, de îndată ce văzu hanul își făcu singur năluca închipuindu-și-l castel cu patru turnuri și cu coperișurile de argint strălucitor, căruia nu-l lipsește nici puntea ce se ridică și se lasă, nici hrubele cu taințe, nici toate cuvenitele acareturi cu care asemenea castele sînt zugrăvite de obicei [...]. Se apropie de han (care lui l se părea castel) și cînd fu la cîțiva pași de el trase de dirlogi și-l opri pe Rocinante, așteptînd să se lvească vreun pîtic între creneluri și să dea semnal din surlă crîncinînd că se apropia de castel un cavaler. Dar, cînd văzu că surla se lasă așteptată și că Rocinante ardea de nerăbdare să ajungă la grajd se dădu mai înspre poarta hanului, unde le zări pe cele două tîneri dezmațate, care lui l se părară două încîntătoare domnițe sau două jupînițe gingașe leșite în poarta castelului ca să se desfete. Întîmplarea fu ca tocmai atunci un porcar, care umbla să-și adune de prin miriști o turmă de porci [...], suflă din corn, semnal la care dobitoacele se adună, și pe loc Don Quijote își închipui ceea ce dorea, anume că se lvide un pîtic care să dea de veste că sosea el. Așa că, nemîștînd pe ce lume se află de fericire, se apropie de han și de femei, care, văzînd că vine spre ele un om înarmat așa cum era el [...], dădeau să între, înfricoșate, în curtea hanului” (t. o.).

¹² Pe cărașu nici capul nu-l duru de vorbele lui (dar mai bine le-ar fi luat în seamă ca să nu-l doară capul după aceea (t. o.).

ificate drept *revers* al categoriei lingvistice numite aici metadiscurs. Exemplul cel mai la îndemână ne pare a fi episodul în care, ca reacție la fabulația lui Sancho cu privire la „vrăjirea” Dulcineei, Don Quijote vede realitatea referențială (fapt care de asemenea nu necesită comentarii).

Metadiscursul apare așadar ca un element al modelului construit pe baza *povestirii* și în strinsă dependență de unitatea palierului superior — *discursul*.

Mai complex decît *metapovestirea* (care ocupă un palier axiologic inferior și are o relativă independență) aceasta și *metadiscursul* nu apar niciodată în *praesentia* și nu stabilesc nici un fel de legătură.

În secțiunea 8 vom indica palierul comunicării la care operează fiecare dintre elementele modelului. Se va observa atunci că *metadiscursul* și *metapovestirea* își împart sfera de acțiune între palierul II și III, unde domină alternativ.

5. Discursul este elementul superior al modelului, categoria lingvistică spre care tind și care le subordonează pe toate celelalte. Itemurile aparținînd *discursului* sînt singurele unități ale modelului care au statut semiotic, fiind de aceea punctele cheie pornind de la care și prin intermediul cărora se realizează comunicarea mesajului în *Don Quijote*.

Discursul este locul de interferență a două lumi posibile — este acel plan al romanului în care referențialitatea „lumii romanului” și lumea imaginară a lui Don Quijote — care coexistă paralel — se suprapun, din simbioza lor rezultînd unitățile care aparțin acestei categorii lingvistice, unități care construiesc în text un limbaj secund. Intervine însă în *Don Quijote* un fenomen special, în sensul că limbajul de conotare supralimineză textul în aceeași măsură în care îl sublimineză. Aceasta înseamnă că un palier al limbajului de conotare este construit, conform teoriei clasice a lui Hjelmslev-Barthes, prin apariția unui plan secund al conținutului a cărui expresie o vor constitui planul expresiei și planul conținutului semnului de bază; în timp ce celălalt palier va fi ocupat de un plan terț al conținutului, care va avea drept plan al expresiei tot expresia și conținutul semnului de referință.

Cele două metasemiotice astfel construite (care împărtășesc același plan al expresiei) își suprapun planurile de conotare ale conținutului, înfățișarea diagramatică a semnului astfel apărut fiind aceea a unui sul, și anume :

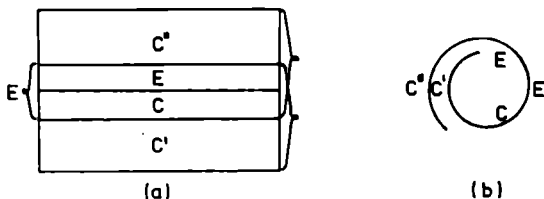


Fig. 1

Semnul nou creat este diferit de cel care i-a servit drept pretext și care constituie pentru el acum doar planul expresiei, în timp ce fiecare dintre metasemioticele constituite în modul arătat corespunde câte

uneia dintre lumile romanului. Astfel, lumea referențială în raport cu care se construiește C' și a cărei expresie continuă să o reprezinte, își pierde prin însuși acest proces statutul de pură expresie a unui conținut al unei metasemiotici, ea devenind drept reacție o metasemiotică secundă al cărui plan al conținutului (C'') e reprezentat de o proiecție a expresiei comune a celor două metasemiotici, în timp ce planul expresiei semnului creat prin suprapunerea metasemioticii' cu metasemiotica'' îl reprezintă expresia lingvistică denotativă a celor două conținuturi conotative (C' și C'').

În calitate de element al modelului, *discursul* se subimparte în două categorii: *discurs analitic* și *discurs sintetic* (după cum sulul este „desfășurat” sau „înfășurat”) (Vezi fig. 1).

Exemplificarea acestor categorii se găsește în următoarele două secțiuni.

6. *Discursul analitic* corespunde, după cum s-a mai spus, imaginii plane a semnului pe care-l crează unitățile ce aparțin acestei categorii.

Înainte de a trece la exemplificarea acestor unități e necesară precizarea unui fenomen important care are loc în ceea ce le privește și anume faptul că „desfășurarea” sulului este împinsă pînă la extrem. Aceasta înseamnă că, atunci cînd cei doi agenți participanți la procesul de comunicare („lumea romanului” pe post de emițător și Don Quijote pe post de receptor) încearcă să realizeze efectiv comunicarea, semnul a cărui descriere am întreprins-o în secțiunea anterioară este scindat în două semne care au planul expresiei identic (plan care reprezintă la rîndul său un semn — fiind deci purtător al unei expresii și al unui conținut), în timp ce planurile conținutului diferă, fiind opuse unul altuia, pentru că fiecare este rezultanta specifică a „lumii” care funcționează pentru agentul respectiv (vezi fig. 2).

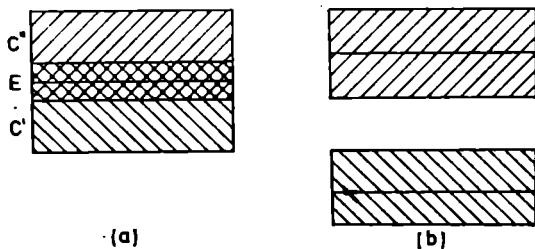


Fig. 2

Rezultă de aici o altă caracteristică importantă a modelului, aceea că planul expresiei și planul conținutului care constituie expresia pentru C' și C'' sînt interschimbabile.

Rezultă de asemenea motivul pentru care comunicarea nu poate fi realizată în roman, nici unul dintre agenții implicați în acest proces neputînd depăși perspectiva propriului său semn, deci putînd cu atît mai puțin (din moment ce nu are conștiința faptului că semnul său reprezintă o latură a unui semn mai complex, iar „lumea” sa e o sublumă a unei „lumi” superioare) realiza simbioza semnului pe care îl folosește cu semnul

folosit de celălalt agent realizând astfel măcar prima etapă a comunicării (pentru îndeplinirea integrală a procesului de comunicare fiind necesară în plus acțiunea de „înfășurare a sulului”, așa cum se va vedea în cazul *discursului sintetic*).

Enumerăm mai jos câteva din instanțele în care se manifestă *discursul analitic*. Coloana din stnga cuprinde conținutul C' al metasemioticii construite de „lumea romanului”, în timp ce cea din dreapta include conținutul C'' al metasemioticii care funcționează pentru Don Quijote. Această precizare odată făcută reproducem cele două coloane fără explicații suplimentare.

Femei de stradă — domnițe

Hangiu — alcaide

Han — castel, fortăreață

Jugănar — trubadur

Plugar — marchiz de Mantua

Negustori — cavaleri, bandiți

Turme de oi — armate

Lighean de bărbierit — coiful lui Mambrino

Vin roșu — singe

Decodarea *discursului analitic* pe care o realizează receptorul-lector are loc numai de la dreapta la stnga, ceea ce implică o acțiune consecventă a mecanismului acționind modelul textului (din moment ce modelul însuși, nu poate fi — așa cum s-a arătat în secțiunile 1—2 — recompus decât tot numai realizând o decodare progresivă de la dreapta spre stnga).

Ca și *metadiscursul*, în calitate de unitate de nivel superior a modelului, *discursul analitic* beneficiază de o instanță pe care o vom califica drept *revers al discursului analitic*.

E vorba de episodul înfățișat în capitolul XXIX al părții a doua, în care morarii îi numesc pe Don Quijote și pe Sancho Panza „diavoli blestemați”. Motivul pentru care clasăm astfel acest episod este evident : cele două părți ale „sulului semiotic desfășurat” sînt dispuse de această dată în ordine inversă, imaginea lor diagramatică fiind cea din fig. 3 (inversul fig. 2).

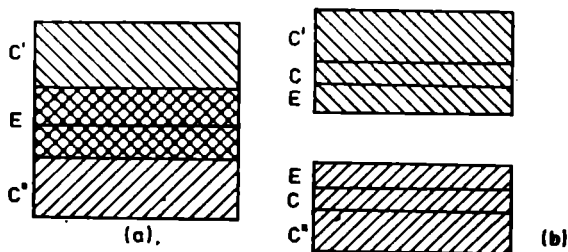


Fig. 3

Pentru ca teoria pe care încercăm să o construim să fie unitară postulăm necesitatea prezenței explicite în roman a unor itemuri aparținând *discursului analitic*, a căror diagramă să fie cea din fig. 2a. Acest tip de semne reprezintă o treaptă intermediară între *discursul analitic* și cel *sintetic*; receptarea lor nu mai necesită din partea lectorului operația de re-

unificare a celor două metasemiotici (pentru a recompune, ca în cazurile precedente, semnul inițial, care a căpătat și totodată a creat astfel noi semnificații). De aici rezultă cu necesitate două caracteristici ale acestei categorii intermediare de semn :

Prima este de natură axiologică și vizează lipsa lor de complexitate, singura justificare a prezenței în text a semnelor de un asemenea tip fiind faptul că ele îndeplinesc rolul de etalon, de punct fix în raport cu care își construiesc semnele aparținând *discursului* analitic, pe de o parte, și cele aparținând *discursului sintetic*, pe de altă parte. Tot în raport cu ele are loc decodarea realizată de receptorul-lector. Astfel încît, atît datorită funcției pe care o îndeplinesc cit și a transparenței care derivă din aceasta, ne pare a se impune concluzia unei similitudini de rol și de statut în roman între *semnele intermediare* de care ne ocupăm de *povestire* (— apropiere care, la rîndul ei, conduce la ideea semnalării unei tehnici de *mise-en-abyeme* care acționează la nivelul modelului semiotic al romanului).

A doua caracteristică se află conținută implicit în remarcile de mai sus. Ea privește faptul că corespondențele din structura de suprafață alese să ilustreze practic aceste unități ale modelului nu pot fi redată (din motivele enunțate) decît din punctul de vedere al naratorului romanului (fapt care constituie în același timp un argument în plus în favoarea transparenței lor).

Reproducem în încheierea secțiunii de față un singur asemenea exemplu, mulțumindu-ne să amintim drept unic comentariu faptul că specificul semnului constă în a aduce în *praesentia* cele două conotații construite de C' și C'', ale căror metasemiotici generatoare își au la rîndul lor originea într-un singur referent (semnul lingvistic de la care se pornește, semn care, în urma procesului descris mai sus, devine irecognoscibil altfel decît ca referent abstract). Exemplul la care ne-am oprit aparține capitolului XIV din partea întâi :

„Don Quijote [...] sprijinindu-se în prăjina care-i ținea loc de lance [...] (t.o.).

7. Descrierea *discursului sintetic* — cea mai complexă subunitate din cadrul categoriei lingvistice a *discursului* — a fost întreprinsă în cadrul secțiunii 5, fig. 1b prezentînd diagrama semnelor care aparțin acestuia.

Decodarea acestui tip de semne este realizată tot de către receptorul-lector, a cărui sarcină va consta în parcurgerea a două etape complementare, dintre care prima presupune o operație de descompunere a semnului în cele două laturi ale sale, iar a doua, desigur, în recompunerea semnului. Prima dintre aceste etape implică de asemenea stabilirea punctului de vedere din care sînt redată cele două laturi ale semnului, operație care va avea drept rezultat stabilirea referentului corespunzător fiecărei laturi.

Pentru început vom proceda, ca și în cazurile precedente, la enumerarea exemplelor ilustrative¹³, care vor fi ulterior însoțite de comentarii explicative :

1. todo lo que *semejantes* castillos se pintan

¹³ Reproducem exemplele în context minimal, întrucît majoritatea aparțin unor fragmente deja citate.

2. y con las dos ya dichas doncellas
3. [Capitulo] que trata de cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto
4. de la cerdosa aventura que lo aconteció a Don Quijote
5. la titerera morisma
6. advertido y medroso, et castellano
7. yo quedaré satisfecho y ufano
8. dar señal {la trompeta
 {el cuerno

Adăugăm că, așa cum e ușor de observat, nu toate exemplele sînt de același tip. Exemplele 1—2, 3—4, 6—7 fac parte din cite o categorie comună, iar 5 și 8 sînt singulare.

Pe linia celor mai sus menționate considerăm că cea mai bună explicare a microsecvențelor pe care le-am citat este traducerea (sau, dacă aceasta ridică dificultăți prea mari, parafrizarea lor), adăugînd, acolo unde va fi cazul, citeva specificări suplimentare. Procedăm deci în oele ce urmează la traducerea fragmentelor, deoarece din caracterizarea generală a *discursului* credem a fi ieșit faptul că importanța primordială a acestui element al modelului constă tocmai în suprapunerea a două semnificații distincte, a căror coexistență este permisă de context. Repetăm că acceptarea simultaneității a două metasemiotici de către tiparul textului face insignifiantă referențialitatea lineară a „lumii romanului”, care încetează să existe ca atare, fiind dedublăată printr-un proces de proiectare a ei înseși în calitate de conținut a uneia din metasemiotici.

1. „cu care sînt înfățișate *asemenea* castele” (t.n.) — secvență pe care, datorită itemului subliniat, o decodăm ca referindu-se :

- a) la castelele asemănătoare celor imaginate de Don Quijote, sau
- b) la castelele asemănătoare aceluia han.

Diferența (pe care am încercat să o marcăm în variantele propuse) dintre cele două lecturi este aceea că în primul caz semnificația se construiește acordîndu-se prioritate conotației realizate pe suportul lumii imaginare a lui Don Quijote, în timp ce cea de-a doua lectură prevede primatul referențialității operante pentru „lumea romanului”).

Adăugăm că receptorul-lector de gradul IV este singurul receptor a cărui perspectivă este suficient de largă încît să îi permită perceperea simultană a celor două semne (cf. fig. 4), iar superioritatea receptorului

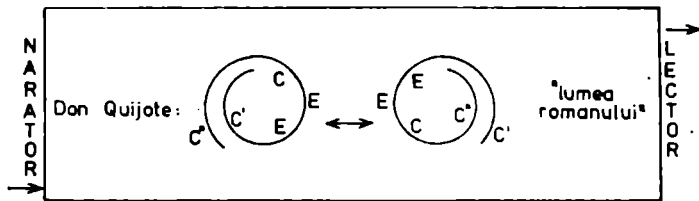


Fig. 4

de gradul II—Don Quijote asupra receptorului de gradul I—Don Quijote, pentru care semnul receptat posedă doar conținutul creat de metasemiotica pe care o generează punctul propriu de vedere (E—C—C'') constă în faptul că, în această calitate, eroul are perspectiva completă

a semnului care funcționează din punctul său de vedere (E—C—C'—C') și conștiința faptului că receptorul-lector de gradul II realizează o receptare incompletă (de unde și utilitatea structurală, în contextul general al romanului, a părții a doua și a comentariilor metalingvistice la care ne-am referit la început).

Metoda de construire și de receptare a ambiguității fiind identică, nu vom insista asupra celui de al doilea caz, mulțumindu-ne să redăm cele două parafraze. Astfel sintagma :

2. „cele două *sus-numite domnițe*” (t.n.) — va fi citită ca : a) cele care ar fi putut trece și drept domnițe (din orice punct de vedere, deci din punctul de vedere al naratorului), b) cele care voia Don Quijote să fie domnițe.

3. [Capitol] care se ocupă de lucruri mai curind adevărate decât *secrete/ingenioase* (t.n.).

Avind în vedere mai ales faptul că citatul reprezintă titlul unui capitol, interpretarea acestei secvențe trebuie sprijinită pe substanța semantică a paginilor care îi urmează.

Afirmația că itemul *discreto* aparține *discursului* se justifică astfel în contextul capitolului, unde fiecare dintre cele două sensuri pe care le-am redat formează câte o microizotopie, fiind, în plus, fiecare redat alternativ atit din perspectiva naratorului cit și a lui Don Quijote.

4. „despre aventura *porcească* pe care a avut-o Don Quijote (t.o.). Lexemul *cerdossa* (porcească) este folosit în contextul de față atit în sens propriu cit și figurat (unul dintre motivele pentru care am și plasat secvența în seria itemurilor *discursului*). Ambele utilizări ale termenului se justifică în *povestirea* cuprinsă în capitolul al cărui titlu îl constituie microsecvența citată. Prima parte a capitolului — invazia porcilor — justifică clasarea semnului lingvistic în ambele registre stilistice, în timp ce a doua parte — atentatul mascaților asupra personajelor principale — motivează folosirea termenului la figurat. Amintim, ca o dovadă a coerenței interne a modelului și a consecvenței cu care acționează mecanismul, faptul că am semnalat o tehnică similară în secțiunea 4 — în raporturile dintre *meta-discurs* și *povestire*.

5. *păgînătatea de păpuși* (t.o.) este elementul *discursului* a cărui prezență intercalată în interiorul unei secvențe lungi aparținând *meta-povestirii* (fapt menționat în secțiunea 3) redimensionează un întreg palier al modelului și pune în lumină o fațetă a acțiunii mecanismului a cărui prezență la baza modelului am postulat-o ca absolut necesară pentru ca modelul să funcționeze. Operativitatea mecanismului constă în primul rînd în concretizarea unor relații între elemente.

6. *prevenitor și fricos* (t.n.) Asistăm, în cazul de față (și, parțial, în următorul), la o acțiune inversată a mecanismului semnalat referitor la exemplul 3, în sensul că de această dată e vorba de suprapunerea în spațiul fragmentului care urmează (cuvîntarea hangiului) a semnelor acestor doi termeni. După această precizare nu credem că trebuie să insistăm asupra faptului că, deși secante în zona periferică, sferile semantice ale celor două lexeme sînt în esență diferite, simbioza lor realizîndu-se în fragmentul ce redă cuvîntarea hangiului — fragment care va avea astfel statutul de text. Pentru acest „text” termenii *advertido y medroso* joacă rolul de nucleu semantic.

7. *încîntat și îngîmfat* (t.n.) Un comentariu al prezentului item trebuie să aibă la bază două remarci. Prima se referă la tehnica de construire a semnului pe care îl compun adverbele citate — care este asemănătoare celei semnalate la exemplul 6. Cea de-a doua vizează faptul că apropierea sferelor semantice ale celor doi termeni este mai mare decît în cazul precedent, motiv pentru care am și introdus în traducerea noastră o aliterație inexistentă în textul original și care are rolul de a atenua contrastul dintre ei. Deoarece în secțiunea 1 ne-am referit la contextul maximal al acestui item (context reprezentat de paragraful final din care am și citat) și la rolul acestuia în roman, considerăm inutil să o mai facem acum.

8. *a da semnal* (din trompetă)
(din corn[ul care cheamă porcii])

Folosirea aceluiași predicat pentru a desemna o acțiune al cărei subiect e reprezentat alternativ de două lexeme, fiecare jucînd rolul de referent tipic al „lumii” în care este inclus, determină o relație de echivalență între „lumea romanului” și lumea imaginară a eroului, rezultat spre care tind și la care ajung și restul itemurilor aparținînd *discursului*.

Reversul discursului sintetic, a cărei prezență necesară o postulam într-una din secțiunile precedente, își găsește expresia semantică (tot intercalat în povestire — de care este extrem de greu de separat) în episodul înfățișat în capitolul LXII al părții a doua. Ne referim la faptul că, în timpul plimbării prin Barcelona, lui Don Quijote — agent de gradul II — i se pune o etichetă de către „lumea romanului”, care apare în această unică instanță în postura de receptor de gradul III, egal din toate punctele de vedere lui Don Quijote în aceeași calitate. Pretenția la acest statut ne pare pe deplin justificată, intrucît rolul jucat aici de către „lumea romanului” este foarte complex. Primul fapt demn de menționat este acela că agentul cu acest nume se scindează în două: pe de o parte Don Antonio Morena, ca emițător, iar pe de altă parte trecătorii care citesc eticheta și decodează mesajul — în calitate de receptor; Don Quijote, aflîndu-se în ipostaza singulară de a deveni, datorită acestui procedeu, un semn de tipul celor care aparțin *discursului* (vezi figura 5). Acest semn — personajul și eticheta lui — reprezintă mesajul la a cărui comunicare asistăm prin lipirea etichetei și citirea acesteia. (Evident că această circumstanță complică mult inventarul nivelelor și al agenților comunicării, care va fi efectuat în secțiunea următoare, drept care atunci vom face abstracție de ea. Așa încît specificăm acum că al treilea nivel al procesului de comunicare are două laturi:

E :	R :	E :	R :
Narrator ↔ Don Quijote	„lumea romanului” ↔ „lumea romanului” ₁	mesaj : Don Quijote + roman + receptorul romanului	mesaj : Don Quijote + roman + receptorul romanului
(a)		(b)	

Relațiile dintre (a) și (b) sint, așa cum s-a spus, foarte strînse, fiind vorba de fapt de două fațete ale aceluiași palier paradigmatic al procesului. Interrelaționarea lor prevede ca fiecare, într-un anumit moment sintag-

matic abstract postulat de desfășurare a procesului să o subordoneze — incluzind-o — pe cealaltă.

8. Prezenta secțiune este dedicată unei analize mai detaliate a procesului de compunere, descompunere și recompunere a romanului *Don Quijote* pe baza modelului descris pînă acum și unui inventar al agenților implicați în acest proces.

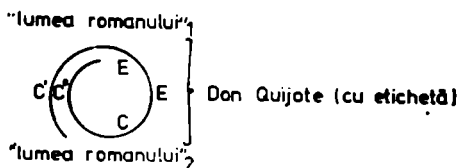


Fig. 5

Ne ocupăm pentru început de modul în care se realizează procesul de comunicare la primul său palier (unde, după cum s-a mai spus, mesajul codat de către „lumea romanului” este receptat de către Don Quijote).

Trecînd în revistă modelul romanului *Don Quijote* pe care l-am schițat pînă acum trebuie remarcată coordonata principală pe care se realizează codarea de către personajul central.

Ea se referă la o nouă descompunere a semnelor care se inscriu în cadrul *discursului analitic*. Această afirmație este determinată de faptul că Don Quijote nu percepe semnul (a cărui descriere am realizat-o cu ajutorul metasemioticii în secțiunea 5) ci realizează acest semn prin proiectarea pe semnul inițial a conținutului C' , aparținînd lumii sale imaginare. De aceea, ceea ce percepe eroul este o caracteristică a obiectelor și a relațiilor în care intră acestea, care e atît de esențială și de generală încît devine abstractă. Codarea și decodarea în acest roman făcîndu-se programatic prin intermediul limbajului, vom explicita deci această etapă a procesului de decodare spunînd că Don Quijote surprinde acea caracteristică traductibilă prin denumirea cea mai generică a obiectelor și relațiilor; de exemplu:

- clădire
- proprietar
- femei
- instrumente muzicale
- agentul care cîntă la instrumente etc.

Aceasta presupune că personajul rupe caracteristica generală a obiectului (caracteristică care reprezintă ceea ce am numit expresia și conținutul semnului de bază) de conținutul C'' creat de metasemiotică” a „lumii romanului”. Aceasta fiind singura acțiune întreprinsă de personaj, e ușor de înțeles acum de ce s-a preferat verbul „a lucra” în traducerea întreprinsă anterior (secțiunea 1) drept predicat caracteristic lui Don Quijote. Astfel ajunge receptorul Don Quijote să scindeze semnul transmis de „lumea romanului” și eliminînd conținutul conotativ C'' , care nu există pentru el, să proiecteze pe expresia și conținutul generic rămas — care constituie baza comună a celor două metasemiotici — propriul său conținut C' , descris de metasemiotică, conținut care, la rîndul său, nu există din

punctul de vedere al emițătorului. Astfel încât, ceea ce se comunică de fapt pe parcursul întregii cărți (la nivelul primului palier al procesului) sint expresia și conținutul semnului de bază, motiv pentru care e și impropriu să afirmăm că are loc un proces de comunicare propriu-zis între „lumea romanului” și Don Quijote la acest nivel. Procesul de comunicare real care se petrece aici e cel care îl are drept agent pe Don Quijote în calitate

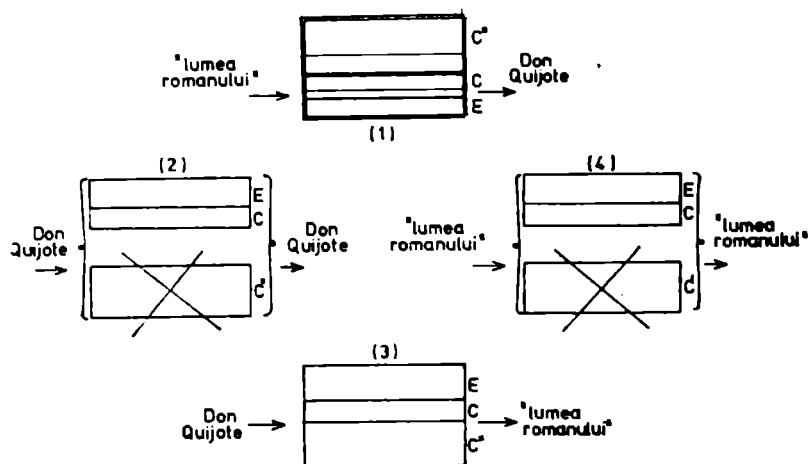


Fig. 6

de receptor al propriei sale codări (ceea ce antrenează o reacție similară din partea „lumii romanului”, obligată să-și primească înapoi mesajul respins și să-i servească fără voie drept receptor) (vezi fig. 6, care indică de asemenea posibilitatea de continuare la infinit a procesului).

Am ales pentru exemplificarea practică a acestui mecanism și a sectorului modelului pe care-l activează mai întâi conversația Don Quijote-Sancho din capitolul XI al părții a doua, din care cităm :

„ — Stăpîne pe măgarul meu l-a luat dracul.

— Ce drac ?

— Al cu bășicile [saltimbancul], răspuse Sancho.

— Ți-l scot eu înapoi, răspuse Don Quijote, să știu de bine că s-ar ascunde cu el în cele mai adinci și întunecoase tainițe ale iadului”.

O instanță similară apare în atît de des citatul capitol III al părții întii în dialogul Don Quijote — hangiu, pe marginea lexemelor *truchuela* ([= morun] propus de hangiu) — *trucha* ([= păstrăv], decodat de Don Quijote), complexitatea și în același timp posibilitatea de a exista a procesului fiind marcată și determinată de asemănarea fonetică a lexemelor. Decodarea discursului (redat la modul indirect de către narator) hangiuului în cursul aceluiași capitol antrenează același proces, deoarece vorbitorul folosește (într-un context semantic și referențial diferit) aceiași termeni de care se folosise anterior și receptorul său (cavaleri, isprăvi, vitejie, castel etc.). Modificarea contextului lingvistic rămîne însă neobservată de către

Don Quijote, care realizează decodarea conform mecanismului descris mai sus.

În continuarea acestei secțiuni considerăm că e momentul să completăm afirmațiile oferite sub formă de postulate în secțiunea 1 și reluate în secțiunea 7, printr-o reinventariere a nivelelor procesului de comunicare realizat în și prin roman și a agenților acestui proces. (Cifrele romane ale tabelului sînt comune pentru gradul agentului și nivelul procesului).

Tabelul nr. 1

Agent:	Emitător	Receptor
I	„Lumea romanului”	Don Quijote
II	Narator	Lector
III	Narator	Don Quijote
IV	Narator	Lector

Semnalăm corespondența dintre numărul de elemente ale modelului și numărul de paliere ale procesului de comunicare. Vom relua deci tabelul indicînd în coloana pe care o introducem palierul la care operează fiecare dintre categoriile de limbaj analizate

Tabelul nr. 2

E	R	Elementul modelului pe baza căruia se constituie mesajul
Lumea romanului	Don Quijote	Povestire
Narator	Lector	Metapovestire/ Metadiscurș
Narator	Don Quijote	
Narator	Lector	Discurs

Specificăm că personajul Sancho Panza se integrează acestui model în calitate de variabilă. Această afirmație se bazează pe faptul că majoritatea replicilor sale sînt proverbe, adresate pe rînd fiecăruia dintre receptorii primelor trei nivele, caz în care rolul personajului va fi cel de emitător de grad corespunzător. În situația în care proverbele lui Sancho Panza se adresează „lumii romanului” sau naratorului (în primele sale două ipostaze), personajul devine receptor de gradul respectiv, a cărui reacție la mesaj este de ordin lingvistic, în conformitate cu esența procesului de comunicare în acest roman.

Precizăm de asemenea că în structura lineară a romanului ierarhia se transformă într-un raport de dominanță momentană — fiecare dintre

elementele modelului putându-le subordona, la un moment dat, pe celelalte, în funcție de perspectiva adoptată.

Concluziile care decurg din examinarea tabelului nr. 1 sînt următoarele :

A. În plan sintagmatic agenții din prima coloană au statut egal cu cei din a doua coloană.

— Don Quijote este egal, în prima ipostază, „lumii romanului” și, în a doua, naratorului.

— Lectorul este de fiecare dată egal naratorului.

B. În plan paradigmatic agenții cu număr de grad superior îi subordonează pe cei cu număr inferior, deci, cu necesitate și pe corespondenții din coloana complementară ai acestora din urmă.

— Naratorul este superior lui Don Quijote (în ambele sale ipostaze), lectorului (în calitate de receptor de gradul II) și „lumii romanului”.

— Lectorul e superior lui Don Quijote, lui însuși și „lumii romanului”.

— Don Quijote are statut superior unei anumite ipostaze a lectorului, precum și „lumii romanului”.

C. Din punct de vedere statistic agenții cu număr mai mare de prezențe în tabel sînt superiori celor cu număr mai mic. Agenții prezenți de același număr de ori au statut egal.

— Naratorul este superior lui Don Quijote, lectorului și „lumii romanului”.

— Don Quijote și lectorul au statut egal și sînt superiori „lumii romanului”.

Concluzii generale :

Egalitatea de statut a grupurilor de agenți apare în tabel o singură dată (oricum s-ar face citirea acestuia), superioritatea naratorului asupra fiecăruia dintre ceilalți trei agenți participanți la procesul de comunicare apare marcată de două ori — de unde deducem faptul că dominația naratorului asupra celorlalți agenți este mai importantă în realizarea procesului comunicării decît egalitatea unora dintre agenți, care apare marcată a doua oară numai în sensul de dependență egală față de narator.

Superioritatea lectorului asupra „lumii romanului” apare și ea de două ori marcată, ea și cea a lui Don Quijote asupra aceluiași agent, situație de asemenea mai importantă pentru realizarea procesului de comunicare decît superioritatea lectorului asupra lui Don Quijote sau a lui Don Quijote asupra lectorului, ambele marcate o singură dată. Acest fapt întărește și el egalitatea în structura profundă a mesajului între Don Quijote și lector, și dependența ambilor de narator, supremația acestuia din urmă fiind marcată în acest mod indirect pentru a treia oară. Toate aceste remarci justifică de asemenea statutul de protagonist al lui Don Quijote.

9. S-a observat din descrierea modelului semiotic al romanului *Don Quijote* pe care am propus-o în paginile anterioare, faptul că, în realitate, acesta are două laturi :

A. *latura narativă*, ale cărei elemente sînt : *povestirea, metapovestirea, metadiscursul și discursul*; și

B. *Latura semiotică propriu-zisă*, care ouprinde etapele, palierele și agenții implicați în procesul de comunicare care are la bază transmiterea și receptarea mesajului prin intermediul *categoriilor de limbaj* descrise de *latura narativă a modelului* și, cu deosebire, prin intermediul *discursului* (cu toate subunitățile sale). Acesta este singurul element al modelului care, așa cum s-a mai spus, are statut semiotic, realizând astfel, atât teoretic cât și practic, legătura indisolubilă dintre cele două laturi, a căror analiză — corelația lor fiind extrem de strinsă — nu a putut fi întreprinsă strict separat, deși s-a avut în vedere acest deziderat pe parcursul acumulării succesive a materialului.

În încheierea tuturor considerațiilor (ale căror concluzii parțiale sau globale, împrăștiate pe parcursul expunerii, nu considerăm necesar să le reluăm), o remarcă ne pare imperios necesară, și anume aceea că, citit prin prisma acestui model, *Don Quijote* nu e un roman de acțiune, ci un roman *de limbaj*, toți factorii antrenați în procesul de comunicare (atât elementele interioare ale modelului, a căror sudare este din această pricină foarte strinsă, cât și semnul —, laturile căruia au fost, din același motiv, greu de separat teoretic, — și emiterea și receptarea sa) fiind de natură lingvistică. Din această perspectivă considerăm că judecata axiologică determinată de o astfel de analiză a romanului este aceea că *Don Quijote* reușește în acest mod să distrugă referențialitatea literală pe care a creat-o și prin care ființează romanul, creind o a doua referențialitate, cea a semnelor *discursului sintetic*.

Acest procedeu, care creează un efect similar celui asigurat în muzică de folosirea tehnicii contrapunctului, e de natură se determine atât modernitatea romanului lui Cervantes cât și o realizare de prim ordin a literaturii în general.

TOWARDS UNCOVERING THE DEEP STRUCTURE OF BENJY'S NARRATIVE IN FAULKNER'S NOVEL "THE SOUND AND THE FURY"

MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU

Many critics have tried to grapple with the puzzling formlessness of Faulkner's novel, either by looking for hidden patterns or structures, or, to the contrary, by adducing arguments to prove that, what we are inclined to take as merely superficial incoherence, essentially pertains to Faulkner's deep-seated vision of the world¹. Arthur Kinney² suggests that "Faulkner's formlessness serves the one purpose of finding « form »", that meaning in Faulkner's works derives from the tension between the reader's wish for form and the seamlessness and indeterminacy of the text. Maybe the closest approximation of the way in which his fictional world appears to the reader, at least on first-hand reading, is given by one of Faulkner's characters, Charles Bon, in "Absalom, Absalom!": it is a "jigsaw puzzle picture, the integers of it waiting, almost lurking, just beyond his reach, inextricable, jumbled, and unrecognizable, yet on the point of falling into pattern, which would reveal to him, all at once, like a flash of lightning, the meaning of his whole life".

Faulkner's characters are almost invariably bound to fail in their quest for meaning. While sharing much of the heroes' bewilderment, the reader is nevertheless meant to be more successful in this quest. In reconstructing, that is in fusing together what seemed to be discrete pieces of a disjointed world, along lines which Faulkner has almost imperceptibly intimated to him, the reader is to have the revelation of the pieces falling into a pattern. Thus form is meant to eventually emerge in the constitutive consciousness of the reader; the Joycean epiphany, as the revelation of the essence of the world as a wholeness, has been transferred from the protagonist of the novel to the reader.

However, it should be added that this theory on the generation of meaning in Faulkner's novels does not explain away the indeterminacy and ambiguity essential to the Faulknerian structure, and which oblige the reader to relativize the meaning he has so painstakingly acquired. The reader is to admit that his solution is only one among other equally possible interpretations. One could argue that at the core of Faulkner's style as vision lies the idea of the coexistence of several similar or contradictory, possible alternatives.

¹ W. J. Slatoff, *W. Faulkner. The Quest for Failure*. Cornell University Press, 1960.

² A. Kinney, *Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision*.



Benjy's narrative in the novel "The Sound and the Fury" is one of the most quoted passages of "surface-structure" incoherence.

A possible approach to the determination of its underlying coherence would be to look upon the text as a sequence of worlds, whose relevant relations to each other can be uncovered at the level of "deep-structure".

In employing the term "world" we depend heavily on the definition of "possible worlds" provided by modal logics, namely the (possible) world is a partial description of a (possible) state of affairs or course of events; the (possible) worlds function within a larger system, called a "modal set".

Benjy's narrative can be considered as the modal set Ω , which in its turn is part of a larger system W of the fictional world of the novel as a whole. The modal set Ω includes two types of worlds: (A) and (B) worlds; the first type (A) refers to events or state of affairs placed in the "present", i.e. at the time of narration, April 7 1928. The worlds of the latter type (B) are located in the past, i.e. previous to the above date. Therefore, Benjy's narrative can be represented in form of the following logical expression:

$$A_{1-19}, B_{1-24} \in \Omega \in W.$$

The distinction between the worlds of different types is formally marked by the author himself, who consistently changes the type of letters as the narrative moves from one world to another. The graphic division of the text into discrete passages allows for an easy classification and numeration of worlds according to the above-mentioned formula.

At surface-structure level the passage from one type of world to another can be accounted for in psychological terms, as has become traditional with the criticism dealing with stream-of-consciousness novels. An object or a fact, or, as it is more frequently the case with Faulkner, the linguistic description in the mind of the perceiver, of an object or fact in the real world, triggers off memories of the past. The memories are presented most objectively and dramatically as samples of past life, or to put it in our terminology, they are presented as (B) worlds of the past. It is worth noting that Benjy's consciousness has but little altered the objective content of these memories.

Perhaps it would not be far-fetched to compare Benjy's narrative to an unusual montage, in which shots of present and past moments have been juxtaposed. The techniques and devices of a camera-man seem to be better suited to Benjy, who is inarticulate, than the methods of a traditional narrator. The perspective adopted in taking various shots, the resulting cinematic effects, are expressive of Benjy's attitudes and emotional states (take for example the disrupted, confused world where no physical law seems to hold any longer and which is suggestive of Benjy's almost paroxysmic suffering); the structure of the montage, on the other hand, conveys the meaning of his story.

Some time descriptions of objects or facts in a given (B) world, can further trigger off the actualization of another (B) world, the passage from one world to the other being extremely smooth. For example, in (B₅),

which refers to Caddy's wedding, Benjy gets too drunk to be able to stand on his own feet and has to be carried by Versh and Quentin; "I went with them, up the bright hill". The next sentence in the text sounds like the logical follow-up of the previous action: "At the top of the hill, Versh put me down". The two events, however, are well removed in time and belong to different worlds. The latter event is included in world (B_4) describing the afternoon which the Compson brothers spent by the branch, on the day of Damuddy's funeral, early in their childhood. The passage from one world to the other relies on the identity of place and participants, who are performing similar gestures, i.e. are enacting similar roles. The two worlds seem to merge into one another.

The identity of place and participants calls for more elaboration. The terms denoting the place (the hill) and the participants (Versh, I, the narrator) involved in the two actions, have one intension and two extensions in different worlds. The narrator seems to have traced the necessary "world-lines" (i.e. the lines connecting identical individuals across different worlds) between the extensions of the respective terms, thus assuring the reader that they refer to unique, well-identified individuals (Versh, I — the narrator) or objects (the hill). World-lines are not-always easy to recover in Benjy's narrative, and considerable confusion can be caused by such terms as "Quentin", which seem to have several different extensions in the various worlds:

Quentin₁ = Caddy's elder brother in (B_4) is of school-age;

Quentin₂ = the person who hits T.P. in (B_5) is called "master Quentin" by Versh and T.P.;

Quentin₃ = the baby in (B_3);

Quentin₄ = a dead person in (B_3), note that two different persons appear under the same term, in the same world (B_3);

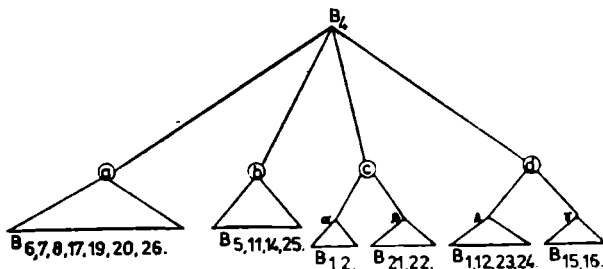
Quentin₅ = a young lady living with the Compsons, also referred to as Mrs. Compson's niece, appears in many (A) worlds and runs away by the window in (A_{19}).

It is left to the reader to trace the respective "world-lines" and establish the identity of the various individuals mentioned in the text. The reader cannot obtain all the necessary information from Benjy's narrative and therefore he is not in a position to perform this identification work until later in the novel, after having gone through Quentin's and Jason's narrative.

Not only individuals are characterized by a high degree of indeterminacy, but so are all the (B) worlds in Benjy's narrative. Whereas the (A) worlds make up a well specified chronological sequence: they extend over the duration of one day (cf. J. Joyce and V. Woolf), which is specified as a definite temporal locus: April 8, 1929, they are located within this sequence by means of overt markers, such as lunch and dinner time, the (B) worlds are not ordered by any objective, external principles, they follow impulses and emotions. As Sartre put it: "the order of the past is the order of the heart". Furthermore, no association with an external definite temporal locus is made, temporal references are exclusively internal, i.e. one event is determined in relation to another event. The reader, however, lacks the knowledge necessary to locate the event functioning as

term of reference, and is consequently altogether mystified. The gap between the presuppositions held by the narrator on the one hand and by the reader on the other, makes communication between them difficult. As it is the case with information identifying individuals, it is only after having read the whole novel that the reader is able to recover the missing information and to fully understand the meaning of previous episodes. The aim the technique employed by Faulkner and which has been labelled "the method of withheld meaning", is to keep form unfinished, suspended in discrete parts, unknown, until the dropping into place of the last stone in the puzzle.

Upon a retrospective view, the reader can detect an interesting pattern which the (B) worlds form both in interaction with and independently of the (A) worlds. The pattern can be represented in the form of a tree, similar to the representations of linguistic structures.



B_4 = label : *Damuddy's death*

a — theme : *unnatural events in the Compson family* (the change of Benjy's name, Caddy's separation from her daughter, the curse on the family)

b = theme : *Caddy's corruption*
(her use of perfume, the flirt with Charles, the first sexual experience her wedding)

c = theme : *corruption in the family* : α — Uncle Maury's affair
 β — Mother's permanent sickness

d = theme : *Benjy's tragedy* : Δ — comfort and equilibrium in Caddy's presence

γ = Benjy waiting for Caddy to come back

The world (B_4) was first placed at the head of the tree on quantitative and formal grounds : in comparison with the other worlds, it is allotted the largest space in the text, it includes twelve passages which are spread all over the narrative. Furthermore, (B_4) intersects almost all the other worlds of the past and quite a few of the (A) worlds. As a result of this distribution in the text, (B_4) can be said to range over the entire text.

In the above representation, (B_4) has been assigned the label "Damuddy's death", which refers to the most significant event in this world. The labels given to the other worlds are not particularly relevant to the

present analysis, what seemed to be more significant was the semantic relations that could be established between the themes around which the other worlds are grouped and the meaning encapsulated in the label of (B_4). It is not difficult to place the themes pinpointed in the above representation into a picture of decay, confusion, corruption and suffering caused by the loss of the beloved one. On the other hand, the essence of this picture seems to be contained in the symbolic significance of "Damuddy's death" in (B_4). Not until the worlds occurring in the branches of the tree are viewed within the context of death and decay circumscribed by (B_4), do they acquire full relevance in the text. In the same vein, the apparently trifling incidents in (B_4) are placed in proper perspective and are capable of engendering symbolic significance only on condition that (B_4) be accorded the superior status of head of the tree. Consequently, the points of juncture between (B_4) and the various worlds it intersects, mark a process of transfer of connotations and of semantic enrichment.

In the interaction between immediate experience in the present (the (A) worlds) and the memory of the past (the (B) worlds), the latter seems to furnish possible alternatives to the present.³ The complex and ambiguous relationship between past and present, indicating both gap and fusion and which has been extensively dealt with by Faulkner's critics, could also be explained in terms of the logical relation of alternative-ness⁴. Take for example the worlds (B_4) and (A_{10}), juxtaposed at the end of Benjy's narrative. (A_{10}) describes Quentin II's elopement by the window. In a passage in (B_4), Caddy, confronted with the possibility of being punished for having got her dress wet, says the following sentence: "I don't care. I'll run away... I'll run away and never come back". The proposition "run away (Caddy)", contained in the above sentence, describes a possible course of events that may take place in the future, in other words, it describes a possible world to the actual world (B_4). As a sentence uttered in (B_4), the proposition can be expressed as follows:

if $Mp \in B_4 \in \Omega$

then there is in Ω at least one alternative world (A) to (B_4), such that $p \in A$.

In the above formula, M is the marker of possibility and p stands for "run away (Caddy)". Granted the substitutability of Caddy and Quentin II (the latter is Caddy's daughter and can be individuated against the same pattern of behaviour as her mother), we can state that (A_{10}) is the alternative world (A) to (B_4) such that $p \in A_{10}$; that is Quentin's running away is the materialization of the possibility expressed in (B_4). Consequently (B_4) and (A_{10}) are alternative possible worlds.

Further inferences on the relation between the worlds juxtaposed can be drawn by taking into account the special function (B_4) discharges as well as the position of the two worlds at the extremes of the temporal span covered by the narrative. In this context, the event in (B_4)

³ Sartre considered that in "The Sound and the Fury", "the past is the unconscious mind of the present". See his article in: Hoffman, F. (ed.) "W. Faulkner. Three Decades of Criticism, Michigan, 1960.

⁴ For more detailed information on alternative-ness and alternative possible worlds see: J. Hintikka *Models for Modalities. Selected Articles*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1966.

are not only symbolic of the decline of the Compson family, but they also mark the beginning of the process of decay. In Benjy's vision the completion of this process is reached with Quentin II's elopement. Therefore, by raising the relation of alternativeness of the above worlds to the level of the meaning of the entire narrative, we discover that the end of the narrative is contained in its beginning, in the form of a possibility.

The function discharged by (B₄) of foreshadowing the future development of the narrative can also be explained in terms of a well established technique in modern fiction, called "la mise en abime". It is a fact that in Faulkner's novels every passage correlates to other passages in the same chapter or in other parts of the respective work; moreover, every chapter contains in itself the whole book, in a way analogous with a synecdoche. Consequently, it would not be erroneous to consider (B₄) the "mise en abime" not only of Benjy's narrative, but of the entire novel as well. Many of the major themes, motifs and confrontations in the novel occur in an embryonic form in (B₄). To trace their development throughout the four narratives would mean to uncover the semantic deep-structure of the entire novel and to demonstrate its internal coherence. Such an undertaking, however, would go beyond the scope of the present analysis.

PENTRU O RETORICĂ A LIMBAJULUI POETIC : METAFORA

CĂLIN MIHĂILESCU

0. Acest articol reprezintă prima parte a unei încercări mai ample, aceea de a construi o retorică pornind din perspectiva unității celei mai largi -- textul. Rindurile de mai jos rezumă opiniile retoricilor existente în ceea ce privește metafora și nu trebuie să ne așteptăm ca aceste rinduri să reprezinte o teorie, ci doar respingerea unor teorii.

0.1. Pornind de la dihotomia saussureană dintre 'langue' și 'parole' științele moderne ale limbajului (mai ales stilistica și poetica) disting serii de intermediari între sistemul limbii și procesele vorbirii, numite fie subcoduri (Hjemslev), fie stiluri funcționale, fie limbaje (I. Coteanu). Vom utiliza termenul de limbaj al limbii naturale ($L \in LN$), concept ce semnifică folosirea limbii într-un context pragmatic sistematizat. Vor exista astfel, pentru majoritatea LN, un limbaj politic, unul științific... și unul poetic. Orice 'parole' este manifestare a unui $L \in LN$). Limbajul poetic (LP) se diferențiază de celelalte L în primul rind prin faptul că funcția centrală îndeplinită de textele construite pe baza lui este cea de a crea lumi imaginare. În al doilea rind, LP nu cunoaște tabuuri lingvistice precum celelalte L, în sensul că prezintă cea mai mare permisivitate în selecționarea termenilor existenți în LN.

LP nu poate beneficia de un dicționar, pentru motive clar înfățișate mai jos (dicționarul LP ar fi antologia tuturor textelor literare scrise/transmise oral), dar poate beneficia de o gramatică, și credem că această gramatică este necesară. La construirea acestei gramatici trebuie să participe atât poetica modernă, cit și retorica și stilistica (v. § 0.5).

Pentru a construi o asemenea gramatică, demersul va trebui să fie mult mai larg, el fiind corelat cu un demers semantic și cu unul pragmatic.

Conceptul fundamental corelativ unui astfel de mod de a concepe gramatica LP este cel de 'text'.

0.2. Definițiile date conceptului de 'text'(T) se pot împărți în două categorii foarte generale : prima consideră textul ca pe un concept empiric.

Una din definițiile cele mai simple este cea a lui Halliday & Hasan : „Textul este orice pasaj, vorbit sau scris, de orice lungime, care formează un întreg semnificant”.

Cea de-a doua categorie consideră textul ca pe o noțiune teoretică și definiția cea mai acceptabilă este cea a lui van Dijk (1977, p. 3.):

„Textul este un construct teoretic subîntinzînd ceea ce în mod uzual este numit discurs”.

Optăm pentru această din urmă definiție și, ca atare, vom considera discursul ca o manifestare empirică, reală.

Textul (T) și discursul (D) stau într-o poziție analogă cu cea existentă între structura de adincime și cea de suprafață din gramatica generativ-transformațională.

0.3. Textul este acel concept central al comunicării care, din punctul de vedere al descrierii fenomenelor reale, nu coexistă cu fraza sau cu propoziția. Aceste două concepte reprezintă decupaje lingvistice ale comunicării care, idealizînd contextul, idealizează relațiile lingvistice.

Pentru teoria textului, o definiție ca „textul este un șir de fraze ordonate” este doar o definiție-auxiliară și nu una definitivă. Cu acest titlu vom păstra noțiunile lingvistice, adăugîndu-le termenii de contexte:

(i) contexte lingvistice

(ii) contexte non-lingvistice, compuse din elemente pragmatice (psihologice, sociologice, ideologice)

(iii) intertextualități, care reprezintă o categorie de contexte aparte, la intersecția (i) și (ii).

TP este pus sub semnul unui context pragmatic specific, manifestat, în primul rînd, prin atitudinea autorului față de discursul său. Dacă pentru majoritatea textelor denotative, atitudinea principală este cea de simplă asertare, pentru TP putem spune că orice DP este precedat, în mod tacit de o formulă ca „Eu (autorul) (mă) imaginez (pe mine într-o) lume în care... DP”.

O astfel de formulă necesită explicarea termenului de ‘a imagina’.

0.4. Sint TP acele construcții abstracte ce subîntind DP care au drept cod LP.

0.5. În funcție de aceste observații, putem face următoarele rectificări terminologice, care echivalează cu o sistematizare:

0.5.1. Poetica este știința legilor generale ale LP. Este posibilă cite o poetică pentru fiecare $L \in LN$, după cum este posibilă și o poetică generală a unui L sau poetici parțiale ale aceluși L.

0.5.2. Retorica este știința ce studiază ansamblul regulilor de formare a unui D într-un L dat.

0.5.3. Stilistica este știința ce se ocupă cu descrierea și interpretarea stilurilor (stil = mod particular și definit de acțiune cu regulile retorice).

0.6. Putem privi retorica relativ la poetică și stilistica relativ la retorică în mod analog, și anume incluse ca subclase în clasele lor supraordonate. Dar putem să le privim și ca pe niște discipline relativ autonome. Acest lucru nu este, însă, decît o opțiune terminologică și nu una de esență, pentru că este evident că cele trei discipline sînt interdepen-

dente într-un grad foarte înalt. Poetica este disciplina cu domeniul cel mai abstract, în timp ce domeniul stilisticii este cel mai concret (discursurile ca atare). A introduce cele trei discipline ale poeziei într-o disciplină mai generală ca semiotica sau teoria textului este iarăși o opțiune de formă.

0.7. În această schematizare nu intră noțiunile de critică, istorie și teorie literară. Acestea formează o serie terminologică independentă dar care corespunde trihotomiei noastre astfel: critica și istoria literară corespund diverselor stilistici (ale unui D, ale unui set de D, ale D unui autor, unei epoci, curent, etc.), în timp ce teoria literară este analogă poeziei și retoricii. Fiind mai puțin formalizată, seria 'critică, istorie, teorie literară' nu ne interesează și, ca atare, nu va intra în discuția ce urmează.

1.0. Întrucât retorica definește regulile de producere a D, metafora va aparține retoricii, căci ea este (într-o definiție de lucru) un procedeu, deci manifestarea „tehnică” a unei reguli. Metafora nu poate aparține poeziei (care ar putea studia, cel mult, un principiu metaforic al LP) și nici stilisticii (care studiază funcționarea metaforelor — definite de retorică — în D particulare.

1.1. Vom analiza direcțiile principale către care s-au orientat definițiile date de retoricienii metaforei.

Istoria retoricii a cunoscut un hiatus de mai bine de un secol (1827, ultima lucrare a lui Fontanier, și 1936, *Filosofia retoricii* a lui I. A. Richards), hiatus impus de caracteristicile esteticilor acestui secol.

Retorica franceză clasică devenise normativă, ea impunând modele de a scrie DP, ceea ce este contrar aspirațiilor către originalitate a unor doctrine ca romantismul, simbolismul, avangarda etc.

În timp ce vechile retorici franceze (René Bary, Bernard Lamy, Domairon, Dumarsais, Fontanier) deveniseră retorici restrinse (G. Genette) la studierea doar a figurilor LP, Richards propune o viziune asemănătoare celei a antichității clasice. Pentru el, retorica este „un studiu al neînțelegerii (în comunicare, *n.n.*) și al remediilor sale” (Richards, 1936, p. 23).

Pentru Chaïm Perelman, retorica va fi o teorie a D argumentative, de orice fel ar fi acestea. Această definiție foarte largă ni se pare extrem de adecvată proiectului general pe care și-l propun științele contemporane ale limbajului, și anume acela de a elucida statutul specific al L și al tipurilor de D sau T.

1.2. Metafora este definită în funcție de amplitudinea pe care o are retorica respectivă, adică de mărimea domeniului faptelor pe care le ia în considerare.

Există trei direcții fundamentale în care se încadrează teoriile metaforei, astfel:

1.2.1. Teoriile „substituționiste”.

Acestea sînt cel mai pregnant reprezentate de Aristotel, Quintilian și Fontanier.

1.2.1.1. (Aristotel, *Poetica*, 1457, b).

„Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie după un raport de analogie”.

Exemplele pe care le dă Aristotel sînt următoarele :

(i) gen-specie : „iată, corabia mea stă pe loc”, deoarece ‘a fi ancorat’ e unul din felurile de a sta.

(ii) specie-gen : „Ulise a săvîrșit mii de fapte frumoase”, căci ‘mii’ înseamnă și ‘multe’.

(iii) specie-specie : „secătuiindu-i viața cu sabia lui de bronz” sau „tăind cu bronzul nepieritor...” (aici se înțelege tăind apa cu o cupă de bronz) „fiindcă aici a secătui” înseamnă „a tăia” și „a tăia” înseamnă „a secătui”; și amîndouă au înțelesul de a lua ceva

(iv) prin raport de analogie (termenul al doilea stă față de primul cum stă al patrulea față de al treilea ; astfel poetul va putea întrebuința pe al doilea în loc de al patrulea și pe al patrulea în loc de al doilea); între ‘cupă’ și ‘Dionysos’ este același raport ca între ‘scut’ și ‘Ares’; poetul va spune deci despre cupă că e ‘scutul lui Dionysos’ și despre scut că e ‘cupa lui Ares’.

1.2.1.2. (Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII, 6, 1—19).

„Tropul este mutarea iscusită a unui cuvînt sau a unei expresii din înțelesul său propriu în alt înțeles (...) în general, metafora este o asemănare prescurtată. Deosebirea constă în faptul că în asemănare se face comparația cu obiectul pe care voim să-l exprimăm, pe cînd metafora constă în punerea termenului de comparație în locul numelui lucrului însuși. Fac o comparație cînd spun despre un om că s-a purtat ca un leu ; e o metaforă cînd zic despre un om : „E un leu”.

1.2.1.3. (Pierre Fontanier, 1977, p. 78—79).

„Tropii prin asemănare constau în a prezenta o idee sub semnul altei idei mai izbitoare sau mai cunoscute, care dealtfel nu se leagă de prima decît printr-o anumită conformitate sau analogie. Ca gen, tipul acesta de tropi se reduce (sic) la unul singur, *metafora* (...)”.

Pentru Fontanier, categoriile susceptibile de a fi întrebuințate metaforic, ca figură, sînt substantivul, adjectivul, participiul, verbul și, mult mai rar, adverbul.

1.2.1.4. Teoriile substituționiste au fost considerate ca valabile pînă în secolul nostru. Ele nu au putut fi contrazise cu argumente din cauza slabei dezvoltări a disciplinelor limbajului, a lingvisticii mai ales.

Aceste teorii idealizează contextul de apariție a figurii, ceea ce înseamnă că principiul sintagmatic este redus la minimum iar existența textului nu este necesară.

Observăm apoi că exemplele alese de Aristotel nu sînt propriu-zis metafore (din punctul de vedere modern), ci metafore „impietrite” sau simboluri culturale, deja ratificate de uzul lingvistic. Pentru astfel de termeni, reprezentarea semantică nu pune marile probleme de ambiguitate pe care le găsim în cazul metaforei propriu-zise.

Este evident că în fața unei metafore ca (1) (...) seară răzvrătită (...) teoriile substituționiste rămîn neputincioase.

1.2.2. Teoriile „modificării semantice”

Cea mai cunoscută dintre acestea este cea expusă de *Retorica generală* a Grupului μ (în continuare „Dubois & al. ”).

Beneficiind de rezultatele obținute de lingvistica și poetica modernă, această teorie reprezintă, dacă nu o „schimbare de paradigmă” epistemologică, cel puțin un progres de care trebuie să ținem seama.

Definiția acestei teorii asupra metaforei este „...metafora nu e propriu-zis o substituire de sens, ci o modificare a conținutului semantic al unui termen” (Dubois & al., 1974, p. 155).

În terminologia acestei retorici, figurile sint numite metabole (concept ce denotă „orice schimbare a unui aspect oarecare al limbajului”, *op. cit.*, p. 27), metafora fiind „repartizată” în compartimentul metasemelor), adică al vechilor „figuri de sens”.

Metasememele sint simple (sinecdoca) și complexe (metafora și metonimia), care sint construite prin aplicarea consecutivă a două sinecdoce diferite.

Teoria semantică pe care o dezvoltă „*Retorica generală* conține două moduri de analiză a cuvintelor :

(i) un tip semantic : pentru acest tip de compoziție, cuvintul ‘copac’ subîntinde subclasele logice ‘mesteacăn’, ‘fag’, ‘frasin’ etc.

(ii) un tip referențial : pentru care ‘copac’ este compus din ‘rădăcină’, ‘tulpină (trunchi)’, ‘frunze’ etc.

Raporturile dintre termeni (cuvinte) pot fi de particularizare (P) sau de generalizare (G). Combinind cele două criterii, vor exista patru tipuri de sinecdoce posibile.

Iată schema generală a procesului de formare a metaforelor prin aplicarea a două sinecdoce (*op. cit.*, p. 160) :

Schema generală	D	(I)	A
Slg. G + Sln. P Tip Σ (met. posibilă)	mesteacăn	flexibil	fată
Sln. G + Sln. P. Tip Π (met. imposibilă)	mână	om	cap
Sln. P + Sln. G. Tip Σ (met. imposibilă)	verde	mesteacăn	flexibil
Sln. P + Sln. G Tip Π (met. posibilă)	corable	plină	văduvă

Observații : modurile ϵ și π sint aleatorii în raport cu o dihotomie universală cum ar fi cea carnapiană dintre intensiune și extensiune logică.

(ii) Retorica aceasta idealizează, în linia tradițională orice tip de context. Or, este evident că semantica nu poate fi decit în mod fals o lexicologie; va trebui să vorbim de o semantico-sintaxă asociată pragmaticii.

Din observațiile (i) și (ii) rezultă că teoria semantică subiacentă acestei retorici nu satisface nici cerințele unei semantici pure (cf. Carnap), întrucit operează cu o dihotomie non-universală, nici pe cel ale unei semantici descriptive, întrucit nu există cuvinte singure, în mod natural.

Din punctul nostru de vedere, unitatea minimală și structurată a semanticii este sintagma (și predicția cu un singur argument); cuvintele nu au o structură semantică internă, ci doar o ierarhie informală de seme.

Reducind semantica la lexicologie, retoricienii de la Liège anulează necesitatea textului ca mediu de existență a metaforei, deși recunoscuseră teoretic această necesitate. Din mai multe puncte de vedere, această teorie dovedește mari inconveniențe în ceea ce privește acordul dintre propozițiile teoretice și aplicarea lor practică.

„Din punct de vedere formal, metafora e o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificanți și nonidentitatea a doi semnificați corespunzători (...) Această sfidare a rațiunii lingvistice provoacă la cititor un demers de reducere, prin care va căuta să valideze identitatea (...) Reducerea metaforică se încheie atunci când cititorul a descoperit cel de-al treilea termen, virtual, punte de legătură între cei doi” (Dubois & al., pp. 155–156).

Acestei afirmații care încearcă să introducă un factor pragmatic în procesul metaforic i se pot aduce două obiecții.

În primul rînd că între un termen și un termen presupus găsierea termenului (semului) comun este o etapă intermediară și nu un punct final, ceea ce este cu totul în firea lucrurilor; iar în al doilea rînd, dacă acceptăm corespondența dintre termeni, schema comunicării va fi:

termen propriu → termen figurat (autorul)

termen figurat → termen propriu (lectorul).

Acest proces, interpretat cu termenii numitei teorii ar falsifica adevăratele experiențe poetice. Dacă însă vom înlocui termenii folosiți, adică sens figurat = reprezentare semantică primă și sens propriu = reprezentare semantică secundă, schema se apropie de realitatea producerii și receptării expresiilor deviante, cum este și metafora. Această a doua observație s-ar referi deci doar la o confuzie terminologică și nu la o chestiune de fond.

1.2.2.1. „Axioma semului comun”, după cum am putea numi acest fel de a demonstra tipul de construire și interpretare a metaforei este justificată, în retorica de la Liège, de conceptul de ‘grad zero’.

Într-o definiție intuitivă, gradul zero ar aparține „acelui discurs pentru care „o pisică este o pisică” (*op. cit.*, p. 44), discurs caracterizat prin univocitate, „reduc la semele sale esențiale, adică la semele pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată semnificația generală a discursului” (p. 45). Gradul zero este fixat în afara limbajului.

Această concepție, care definește LP strict prin caracteristicile altor $L \in LN$ o putem numi „logocentristă” și ea este, dacă nu ostilă, cel puțin dăunătoare poeziei.

„Axiomei semului comun” i se poate astfel dovedi incapacitatea explicativă. Să considerăm exemplele:

(1) Am găsit cheia problemei

(2) M-am lovit de piciorul mesei

În exemplul (1) 'cheie' este un termen sinonim cu 'soluție', pentru orice vorbitor al limbii române, expresiile

(1) Am găsit cheia problemei

și

1'). Am găsit soluția problemei, fiind sinonime.

Să admitem că, din punct de vedere istoric, primul termen asociat celui de 'problemă' a fost 'soluție' și că abia mai târziu 'cheie' a fost utilizată cu această valoare.

Observăm însă că între 'cheie' și 'soluție' nu există nici un sem comun, deși ele participă la un același cimp semantic în care 'a rezolva' și 'a deschide' coexistă, ele putând fi echivalate prin propoziții ca :

(1a) Pentru a rezolva o problemă avem nevoie de o soluție

(1b) Pentru a deschide o ușă avem nevoie de o cheie

(1c) După cum 'cheie' stă în raport cu 'a deschide', tot astfel 'soluție' stă în raport cu 'a rezolva' (ceea ce este similar celui de-al patrulea tip, analogic, din teoria aristotelică).

Observăm că analogia este suficientă pentru a se efectua un transfer metaforic, dar pentru ca analogia să poată fi ratificată de uz (ca în cazul metaforelor „împietrite”), ea trebuie interpretată ca sinonimie. Conceptul de 'sem comun' se dovedește inoperant în cazul metaforelor, fie ele și improprii; el trebuie înlocuit cu cel de 'cimp semantic' sau 'domeniu de transfer' (cf. 'ground' din terminologia lui I. A. Richards).

În exemplul (2) avem de-a face cu o „metaforă” asemănătoare celei de la (1), numai că 'picior', în contextul [— — — — masă] nu are nici un sinonim în (cel puțin) limba română actuală.

Să presupunem că, într-o fază mai îndepărtată a evoluției limbii române a existat un termen „propriu” care denumea acest obiect, termen pe care îl notăm cu 'x'.

Condițiile pentru care 'picior' a fost echivalat cu 'x' sint reprezentate de propozițiile :

(2a) Unele ființe au picioare

(2b) Masele au 'x'

(2c) Atit 'picioarele', cit și 'x' sint părți ale unei întreg, îndeplinesc unele funcții asemănătoare (ex : susținere etc.) și au o formă asemănătoare.

(2d) Deci avem motive pentru a echivala termenii 'picior' și 'x'. Faptul că termenul 'x' a dispărut din limbă (dacă el a existat) nu ne interesează. Putem foarte bine să ne imaginăm că limba nu ar avea, pentru situația înfățișată la (1), decit termenul 'cheie'. Importantă nu este prezența unui termen analog (deci încă metaforic) sau sinonim (deci metaforă lingvistică sau „împietrită”), ci capacitatea (vorbitorului unei limbi (i) de a crea astfel de relații metaforice relative doar la *reprezentări semantice slab susținute formal* și nu la cuvinte preexistente în limbă. Vom vedea că acest principiu este fundamental pentru a explica acea capacitate a TP de a crea lumi imaginare.

1.2.3. Cea de-a treia direcție în care se grupează definițiile metaforei poate fi numită a „teoriilor contextualiste”, sau „retorica pragmatică”.

Direcția e compusă, de o parte, de cercetările inițiate de Richards și continuate de cercetători ca M. Black, Monroe Beardsley, Paul Ricoeur), pe de cealaltă, de cercetările moderne, ale ultimelor două decenii, din dome-

niul gramaticii transformationale (Chomsky, J. Katz, U. Weinreich, Baumgärtner, van Dijk) și al pragmaticii (J. L. Austin, H. P. Grice, Ted Cohen).

1.2.3.1. Perspectiva generativ-transformațională dă naștere unei gramatici a LN și nu numai a unora dintre $L \in LN$. (termenii de 'gramatică' și teorie semantică sint aici tacit asociați).

Ca atare, o asemenea gramatică va trebui să explice structurile tuturor enunțurilor și nu numai ale unora dintre ele.

Definiția aceasta empirică nu pune nici o problemă pînă în momentul în care înregistrăm exemple ca :

(3) Piroșii carulează elatic

(4) Cine n-au trecutului văzută-i fără poate ;

în timp ce (3) conține indici sintactici, dar termenii lexicali nu aparțin limbii române, (4) conține cuvinte „bine formate” dar nu respectă relațiile sintactice.

Ca atare, (3) și (4) nu vor putea fi calificate drept „enunțuri”, deci gramatica nu se va ocupa de ele.

Chomsky consideră că gramatica se ocupă doar cu „propozițiile bine formate, cele deviate neintrînd în zona de interes a gramaticii” și fiind calificate, în bloc, cu termenul de „expresii deviate”.

În aceeași linie se situează și cercetările unor Ziff sau Katz. Această procedură este, evident, de nuanță neopozitivistă carnapienă. Spre deosebire de aceștia, Uriel Weinreich (1966, p. 471) afirmă că „o teorie semantică este de interes marginal dacă e incapabilă să se ocupe de uzurile poetice ale limbii și, mai general, de devierea interpretabilă”.

Astfel încît Weinreich va propune o gramatică din care expresiile deviate interpretabile să facă parte în mod direct.

Deci această gramatică generează enunțuri interpretabile, ceea ce reprezintă o categorie mult mai largă decît așa-numitele enunțuri bine formate din teoria chomskyană. Un termen central al teoriei sale este cel de, de 'lectură ad-hoc'. Dacă unui calculator îi dăm expresia :

(5) O casă roșie apare de două ori, trăsătura [+ timp] a lui 'a avea loc' e atribuită lui 'casă' și atunci calculatorul va citi ad-hoc pe 'casă' ca pe componentul unui eveniment, de exemplu 'perceperea unei case'.

Pentru Weinreich, în interpretarea unei astfel de expresii are loc un transfer al *trăsăturii dominante* (s.n.)

„Trăsăturile inerente funcționează ca grad al unui domeniu asupra căruia trăsăturile de transfer efectuează o variație” (*op. cit.*, p. 462).

Teoria lui Weinreich reprezintă un important salt înainte în aprecierea faptelor de limbaj în complexitatea lor, deși, la un punct, este o teorie informală (Weinreich menționează o regulă de construcție a expresiilor deviate interpretabile, dar nu o definește).

Cea mai completă lucrare referitoare la metaforă, văzută din perspectivă lingvistică, modernă a dat-o Samuel Levin (1977).

Calitățile teoriei sale sint următoarele :

- a) considerarea metaforei în funcție de cele trei contexte (v. §0.3.)
- b) metafora e descrisă în interiorul unui domeniu formalizat cum este gramatica generativ-transformațională.
- c) regulile de construire și interpretare a metaforei sint specificate și formalizate.

Levin exprimă astfel cele șase moduri teoretice posibile de interpretare a unei expresii deviante ca :

(6) piatra moare

"(...) trăsătura de transfer (fie selecționată, fie inerentă) va fi adăugată reprezentării semantice a itemului în care ea este trecută (=ad-jonctie), ori ea va deplasa o trăsătură din această reprezentare (=deplasa-re)" (Levin, 1977, p. 40)

sint următoarele :

Adjonctie

(i) $N \rightarrow V$; lectură disjunctivă (adică semele centrale de contrast se află în stare de disjuncție logică [+uman]V [+mineral]; interpretarea este „ceva (un obiect fizic) moare”

(ii) $N \rightarrow V$; lectură conjunctivă (relația dintre trăsături este : [+uman] & [+mineral] interpretare „Ceva (un obiect fizic) personificat moare”

(iii) $N \leftarrow V$; lectură disjunctivă; interpretare „Piatra incetează de

a {fi
exista

(iv) $N \leftarrow V$; lectură conjunctivă; interpretare „Piatra moare” (unde ‘a muri’ este predicabil și pentru ființe și pentru minerale)

Deplasare

(v) $N \rightarrow V$; interpretare „Un individ prost (un cap pătrat, bită) moare”.

(vi) $N \leftarrow V$; interpretare „Piatra se dezintegrează”.

Totuși cele șase tipuri ale lui Levin nu sint singurele teoretic posibile lor mai adăugându-li-se unul, astfel :

(VII) $N \neq V$; interpretare „un obiect care \neq piatră, dar are cu acesta o relație strinsă, face o acțiune care \neq a muri, dar are cu acesta o relație strinsă”.

Tipul al șaptelea se bazează pe două propoziții ca

(6') Pietrele nu mor

(6'') Obiectele care mor nu sint pietre

Tipul al șaptelea este valabil doar dacă admitem un principiu al „cooperării semantice” a termenilor dintr-o unitate sintactică. Acest din urmă tip ni se pare cel fundamental pentru funcționarea (producerea/receptarea) metaforelor propriu-zise (cel puțin ale poeziei moderne, dacă nu ale întregii istorii a poeziei).

Pentru a explica aceste propoziții, vom face apel la cealaltă direcție a „teoriilor contextualiste”, direcția inițială de Richards.

1.2.3.2. În studiul său asupra metaforei, M. Black a introdus conceptele de ‘focar’ (focus) și ‘cadru’ (frame), care semnifică „acel punct al textului în care se concentrează atenția, el fiind punct de informație semantică mai mare (focarul), cadrul reprezentînd contextul imediat al focarului, context ce aduce o informație semantică mai puțin importantă decît focarul.

Levin nepunînd în discuție un al șaptelea tip nu ține seama de un fenomen extrem de important pentru expresiile deviante și anume feedback-ul. În cazul acestor expresii, stereotipiile dinamice își pierd preponderența de „motor psihic” al comunicării, întrucît sint expresii ce implică o prezență masivă a funcției metalingvistice (în sens jakobsonian).

Într-un șir ordonat ca <piatra, moare >, apariția celui de-al doilea termen, care nu respectă normele uzului cotidian al limbii, retrimite la primul termen, deci 'moare' → 'piatra'. Restructurarea termenului 'piatra' implică reluarea relației, dar invers direcționate, deci 'piatra₂' → 'moare', care devine 'moare₂'.

În acest sens putem vorbi de o natură homeostatică a LP.

Întrucit cei doi termeni ai unei sintagme ca (6) sint, în mod succesiv, start și țintă ale unui feed-back, putem spune că ei ocupă în mod succesiv pozițiile de focar/cadru. Acesta este un aspect din cele mai tari ale caracterului dinamic al TP.

Firește, contextele mai largi pot dirija interpretarea semantică, astfel încât să fim obligați să citim conform unuia din cele șase moduri expuse de Levin.

Într-un exemplu ca :

(7) Dacă oamenii mor, atunci și piatra moare termenul 'a muri' se schimbă mai puțin decît 'piatra', care devine termen deviant.

În mod real însă, datorită impactului structurii semantice, nu vom găsi niciodată vreo realizare a unuia din tipurile (i) — (vi). Ca atare, le vom considera pe acestea ca tipuri teoretice auxiliare, pentru a exemplifica mai detaliat diversele (în plan concret) realizări ale tipului (vii).

Ricoeur a enunțat un principiu care ar trebui să fie central oricărei retorici moderne a (cel puțin) LP, și anume „(...) numai enunțul este mediul contextual unde are loc transpoziția de sens” (Ricoeur, 1975, p. 87).

Pentru acest nivel al discuției este suficient să spunem că *metafora e acea „figură”, ce are drept suport lingvistic o sintagmă sau o predicăție simplă (i.e. cu un singur argument) și în care termenii își schimbă valoarea unul sub influența celuilalt.*

2.0. Pentru a defini în mod unitar acele fragmente lingvistice care pot suferi un transfer metaforic vom apela la teoria expusă de Em. Vasiliu (1980), mai precis spus, la un fragment al ei. În această viziune, predicățiile și relațiile dintre termeni se rescriu ca priorități ale acelor termeni.

Să considerăm exemplele :

(8) Ion este om

(9) Ion aleargă

(10) Ion îl bate pe Anton

Logica tradițională consideră un exemplu ca (8) drept o atribuire de proprietate (i.e. 'Ion are proprietatea de a fi om') sau o incluziune într-o clasă logică (i.e. 'Individul Ion face parte din clasa 'om'), dar consideră exemple ca (9) și (10) de domeniul predicăției sau (10) al relației.

Pentru simplificarea lucrurilor, profesorul Vasiliu propune rescrierea lui (9) ca 'Ion are proprietatea de a alerga' și a lui (10) ca 'Ion are proprietățile de a bate și de a-l bate pe Anton'.

Dacă vom nota cu 'I' pe Ion, cu 'a' proprietatea de la (8), cu 'b', pe cea de la (9), cu 'c' pe 'a bate' și cu 'd' pe 'Anton' din exemplul (10), atunci transcrierile logice pentru cele trei propoziții vor fi :

(8') a_(I)

(9') b_(I)

(10') c, d_(I)

Din aceste sugestii putem trage concluzii profitabile atât pentru definirea sintactică a metaforei, cât și pentru definirea sa semantică.

Să considerăm exemplele :

- (11) casă de cărămidă
- (12) casă de fum
- (13) omul mănincă
- (14) omul boncăluiește
- (15) omul mănincă mere
- (16) omul mănincă algoritmi
- (17) omul boncăluiește algoritmi

Exemplele (11) și (12) sînt sintactic similare exemplului (8), exemplele (13) și (14), lui (9), iar (15), (16) și (17), lui (10). Structurile sintactice ale exemplelor (11)–(14) nu permit decît o singură atribuire de proprietate, în timp ce (15)–(17), o dublă atribuire.

Ca atare, mai ales, ex. (17) poate fi interpretat în sensul unei duble devieri semantice, deși nici lui (16) nu-i putem nega cu totul o asemenea calitate.

Dacă fragmentăm ex. (17) în două părți, vom obține o predicție simplă.

‘omul boncăluiește’

și o structură ternară ‘boncăluiește algoritmi’ (ternară deoarece e presupus, în structura de adîncime, un agent al acelei acțiuni).

De aici rezultă două chestiuni :

(i) la nivele superioare microstructurii metafora poate intra într-un lanț de metafore, deci nu diversele nivele macrostructurale sînt mediile sintactice în care putem defini strict metafora și

(ii) exceptînd cazul verbelor impersonale, orice determinant adăugat verbului reprezintă semnul unei unități superioare microstructurii. Observații în linia celei de la (ii) se mai pot face, dar nu ne interesează deocamdată decît o circumscriere relativă a metaforei. Observații asupra sintaxei se pot face într-un alt domeniu al retoricii, și anume cel al figurilor existente în macrostructuri.

Pentru a conchide, vom spune că metafora apare în microstructuri, dar și în macrostructuri, aici putînd însă să formeze ‘lanțuri de metafore’.

Microstructurile se definesc semantic ca ‘acele propoziții de atribuire a unei singure proprietăți’ și sintactic ca ‘sintagma’ sau ‘structura GN GV’ pentru care :

GN → N sau substituit al acestuia

GV → V sau substituit al acestuia

Excepția, spuneam, o constituie verbele impersonale (de ex. ‘a ploua’), pentru care se admite structura

$GV \rightarrow V_{(impers)} Ob$ (de orice fel) sau Circumstanțial,

2.1. Teoria semantică cea mai favorabilă pentru descrierea metaforei este aceea a „luminilor posibile”.

Pentru a distinge în mod explicit între două expresii precum cele de mai jos, conceptele semanticii luminilor posibile sînt indispensabile.

(18) Oamenii sînt muritori

(19) Dragonii sînt muritori

O lume posibilă este o stare logică care nu admite propoziții contradictorii. Dacă vom folosi simbolurile sistemului semantic S_1 din (Carnap, 1972, p. 45)

\sim = negația

$\&$ = conjuncția

\vee = disjuncția

$\&$ și simbolul

\in = apartenența ;

dacă vom nota cu 'A' expresia de la (18) și cu 'B' pe cea de la (19), ținînd seama de faptul că simbolul ' w_1 ' reprezintă o lume posibilă, iar ' w_1 ' o altă lume posibilă și că : $w_1 \in W$ (adică la domeniul lumilor discursului), vom scrie.

(i) $(A \vee \sim A, w_1) = \text{adevărat}$, ceea ce implică

(ii) $(A \& \sim A, w_1) = \text{fals}$

(iii) dacă $(\sim A, w_1) = \text{adevărat}$, atunci

(iv) $(A, w_1) = \text{fals}$; deci expresia (A) nu e adevărată pentru lumea w_1 și nu are loc în ea.

Cunoștințele noastre despre lume ne permit să afirmăm că pentru lumea reală este adevărată (A) și, deci, că $(\sim A)$ este falsă.

Însă putem imagina o lume w_1 în care $(\sim A)$ să fie adevărată și A falsă, și putem numi această lume paradis sau oricum altfel.

(v) $(A, w_1) = \text{adevărată}$

(vi) $(\sim A, w_1) = \text{adevărată}$

Expresia de la (19) pune probleme mai complexe, intrucit nu există dragoni în mod real, ci ei sînt ființe imaginate. Unei asemenea expresii Russell îi conferă valoarea de fals, dar logicieni ca Frege, Carnap sau Strawson o consideră nici adevărată, nici falsă, intrucit a aserta ceva despre un obiect inexistent în mod real e un act nesupus judecății de adevăr. Indiferent însă de valoarea semantică a termenilor, conectorii logici își mențin semnificația pentru orice lume posibilă, astfel încît expresiile (B) și $(\sim B)$ nu vor putea figura în aceeași lume posibilă.

Pentru orice expresie bine formată (în sens logic) sînt valabile propozițiile (i)–(vi).

Conform definiției de la § 0.1, funcția principală a TP este aceea de a crea lumi imaginare. Pe de altă parte, termenii lumii reale nu se imaginează, ei există. Deci nu putem imagina decît termeni inexistenți, iar expresiile formate cu acești termeni nu sînt verificabile (în termeni aristotelici – principiul verosimilității artei).

Raporturile dintre lumile imaginare și cea reală sînt de alternativitate, dar nu de tranzitivitate, reflexivitate sau simetrie (E. Ionescu, 1980, p. 664).

În această perspectivă „LP este limbajul care conține cel puțin o expresie care presupune existența a două lumi diferite (...) care nu sînt diferențiate în mod explicit” (L. Niculescu, 1979, p. 501).

Analiza prin semantica lumilor posibile este operantă pînă la un anumit nivel al TP, nivel de la care distincțiile logice își pierd capacitatea de explicare.

Metaforele propriu-zise (care aparțin tipului al șaptelea) conțin un raport a cel puțin două lumi posibile, în timp ce tipurile (i)–(vi), dacă există în mod real, pot să aibă relații cu o singură lume — cea reală.

Așa s-ar putea explica existența metaforelor slabe (catacreze).

Pentru a opera în mod mai rafinat la domeniul metaforelor și al TP, teoria semantică a lumilor posibile poate fi îmbogățită cu seturi de cuantificatori și cu elementele unei logici polivalente, cunoscut fiind caracterul „fuzzy” al acestor texte.

2.2. Numim canonice acele expresii ale limbii care nu sînt deviate.

Valoarea canonică sau deviantă a unei expresii este o chestiune de pragmatică, întrucît agenții sînt cei care pe baza unei competențe native, suplimentate cu seturi de cunoștințe referențiale, le acordă valoare. Vom defini metafora ca formă a relației necanonice dintre termenii unei (cel puțin) microstructuri integrate în context, formă impusă de un agent pe baza competenței sale.

3.0. Pentru a circumscrie mai exact metafora, ea trebuie considerată în raport cu celelalte metasemene (tropi, figuri de sens). Acestei categorii îi aparțin, în mod tradițional, pe lângă metaforă, metonimia, sinecdoca, comparația și oximoronul.

3.1. Metonimia „este schimbarea unui cuvînt prin altul cu condiția ca cele două cuvinte să denumească obiecte (lucruri etc.) între care există sau se poate imagina o corespondență calitativă” (L.R.C., 1975, p. 41).
Expresii ca

(20) ... brațe de zăpadă ...

(21) ... luna-și picură argintul ...

sînt considerate de (Săndulescu & al., 1976, p. 267) drept metonimii.

3.2. „Sinecdoca este tot o schimbare de nume între obiecte, dar numai dacă unul dintre ele se cuprinde într-un fel oarecare în celălalt (...), ea este deci bazată pe o relație cantitativă” (L.R.C., p. 47).

Exemple de sinecdocă pot fi expresiile :

(22) ... l-a lovit în piept cu fierul ...

(23) ... a venit turcul cu oaste mare ...

3.3. „Oximoronul este figura (...) ce constă în combinarea a două noțiuni în aparență incompatibile” (Săndulescu & al., p. 313).

(24) ... soare negru ...

(25) ... vijelia era molcomă ...

3.4. „Comparația este o figură (...) care constă în relevarea raportului de asemănare dintre două obiecte, persoane sau acțiuni” (Săndulescu & al., p. 89)

(26) ... ochii tăi ca lacul ...

(27) ... trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri ...

3.5. Conform acestor definiții pe care le considerăm „de lucru” este evident că domeniul metasememelor este tratat informal (teoria Dubois & al., deși încerca să fie formală, pornea de la premise false) și că regulile de corespondență dintre figuri nu sînt explicite.

Astfel de „reguli” au fost formulate în diverse retorici și ele se reduc la :

(i) metafora este o comparație fără termen de comparat (o afirmație ce urmează strîns definițiile lui Quintilian)

(ii) sinecdoca este o metonimie mai restrictivă

(iii) oximoronul e o metaforă dusă la limită.

Caracterul „eseistic” al acestor reguli nu ne împiedică să vedem „lupta fără șanse” pe care o retorică ce nu se sprijină pe o teorie „tare” a limbii o duce pentru a explica relațiile dintre expresiile deviate.

Vom încerca să ordonăm metasememele în funcție de două criterii, astfel :

3.5.1. Criteriul ambiguității ordonează metasememele în funcție de posibilitățile interpretative adecvate ce se asociază unei expresii. Din acest punct de vedere, sinecdoca este cel mai puțin ambiguă (întrucît trimiterea se face la o singură reprezentare semantică și numai în cazuri excepționale la mai multe.)

Oximoronul este metasememul cu maximă ambiguitate, el punînd în discuție nu numai starea obiectului reprezentării semantice, ci însăși existența sa în reprezentare.

Datorită faptului că metonimia implică o relație existentă între obiectele lumii reale, ea este mai puțin ambiguă decît metafora, care implică relații imaginare și creează deci lumi imaginare. Eșalonate în funcție de acest criteriu, metasememele sînt :

+	[ambiguitate]	—
oximoron / metaforă / metonimie / sinecdocă		

Observație : În termenii lui J. Katz, ‘metaforă’ corespunde expresiilor anormale, în timp ce ‘oximoron’ — celor contradictorii.

Pe baza criteriului ambiguității se poate explica și existența teoriilor substituționiste; acestea vor să neutralizeze potențialul semantic pe care metafora îl are prin ‘canonicizarea’ uneia dintre posibilele sale reprezentări semantice, adică reluînd procesul natural de „împietrire” a metaforelor.

La nivelul principiilor sale, teza substituționistă își găsește rădăcinile surprinzător de departe, în teoria platoniciană a artei ca reflectare de gradul al doilea (al Ideilor). Ceea ce vrea să spună că reprezentările expresiilor canonice sînt stările de lucruri ale lumii (cf. Wittgenstein) și reprezentările expresiilor deviate sînt expresiile canonice.

Aici se poate discuta în ce măsură poezia este un limbaj sau altceva.

Poezia este oricum un limbaj în spatele căruia nu avem încă argumente teoretice să afirmăm că există încercarea unui alt mod de gîndire,

care nu folosește limbajul decît pentru a-l distruge. O asemenea ipoteză tulburătoare, la care putem adera sau nu, a fost rostită mai demult, dar justificarea sa teoretică pare încă îndepărtată.

Teoriile substituționaliste, prin accentul pe care îl pun pe corespondența dintre lumi sînt în mod fundamental logocentriste. Pentru elon-tensiunile semantice sînt făcute pentru a fi reduse la „concretul logic”. Or, poezia modernă, inventatoare de lumi foarte îndepărtate, merită o soartă (retorică) mai bună.

3.5.2. Situația comparației este particulară și într-o așa măsură incît ea nu poate ocupa un loc între metasememe.

În primul rînd, ea contrazice argumentul formal al microstructurii ca mediu principal de apariție a metasememelor.

O expresie ca (26) are structura de adîncime bipropozițională de exemplu [ochii tăi sînt (albaștri limpezi...)] precum [lacul este albastru...]

Această concluzie ne obligă să afirmăm că și situația formală a metonimiilor și sinecodelor este discutabilă, însă nu pare un argument suficient de tare pentru a le exclude din domeniul metasememelor.

Totuși, ceea ce consideram la început a fi doar o diferență semantică între, pe de o parte, metaforă și oximoron, care creează lumi imaginare și, pe de alta, metonimie și sinecocă (figuri ce nu au această capacitate) se dovedește a fi și o diferență sintactică.

În măsura în care nu creează referenți imaginari, metonimiile și sinecodele au o structură de adîncime bipropozițională (considerați exemplele (20)–(23), iar în măsura în care creează astfel de referenți, ele au o structură de adîncime unipropozițională.

Al doilea argument pentru care comparația nu poate figura între metasememe este unul semantic și anume caracterul „metatextual” pe care ea îl posedă. Comparația este o conectare a două expresii care sînt enunțate din puncte diferite de vedere, astfel încît comparatul este ‘explicatum’ iar ‘comparantul’ – ‘explicans’.

Comparația este, dealtfel, o „figură” extrem de interesantă, a cărei explicare ar putea aduce avantaje serioase retoricii, întrucît comparația este prototip de „figură pragmatică”.

3.5.3. Cel de-al doilea criteriu pe care îl utilizăm pentru a discrimina metasememele este cel al „permisivității asocierii sintagmatice”.

Metafora este expresia cea mai permisivă, întrucît reprezintă o formă a relației necanonice. În ordine vor figura metonimia, sinecoca și oximoronul, acesta din urmă fiind supus restricțiilor celor mai severe.

+ [permisivitate a asocierii] –
metafora / metonimia / sinecoca / oximoronul.

Lucrul cel mai interesant este poziția în care se află oximoronul în această schemă. Ni se pare simptomatic pentru limitele logice ale gin-

dirii, fie ea desfășurată într-un TP. De asemenea el este un semn al faptului că TP nu este cel mai permisiv dintre toate textele, ci dimpotrivă (păstrăm deocamdată această afirmație fără a-i face demonstrația).

4.0. Figură și configurație

Metafora acționează la nivelul microstructurii semantice, dar ea poate fi „proiectată” la nivelele superioare prin figuri aparținând altor structuri, modificându-și propria reprezentare semantică și modificând-o pe cea a altor expresii. Deci acțiunea propriu-zisă a metaforei se poate observa doar în contextul stilisticii. Ca atare, vom propune o scurtă analiză de text, în care urmărim modul în care metafora își schimbă valoarea. Pentru aceasta folosim un text foarte scurt (*Mare sudică* din volumul *Poeme într-un vers* de Ion Pillat):

(28) MARE SUDICĂ

Pe mări de micșunele ning pescărușii fulgi
expresiile deviate ce apar aici sînt următoarele:

(i) mări de micșunele

(ii) ning pescărușii

(iii) ning fulgi

Reprezentarea semantică pe care o obținem din (i) este ‘o mare-cîmp de flori-valuri albastre-galbene’.

Expresiile (ii) și (iii) sînt fragmentate în mod arbitrar, întrucît relațiile dintre termeni impun prezența lor doar în comun. Ceea ce reținem totuși din această fragmentare este personalizarea verbului ‘a ninge’ (dacă îl interpretăm pe ‘pescăruș’ ca subiect) și atribuirea unui obiect direct (fulgi) neobișnuit verbului ‘a ninge’.

Relația dintre aceste expresii este destul de neclară dacă nu aducem în discuție structura sintactică și prozodică a acestui D.

Din punct de vedere prozodic, avem de-a face cu un vers de treisprezece silabe împărțit în două emistihuri; în primul structura este iambică în cel de-al doilea avem de-a face cu o structură ternară ($\acute{}/- - \acute{}/\acute{}$).

Vocalele sub accent sînt (ă, e/ i, u, u) ceea ce poate reprezenta un indiciu al „impresiei sonore”.

În acest context, expresia din primul emistih, care are valoare sintactică de circumstanțial este, prozodic, mai regulată și lasă o impresie de ‘deschis’, iar în relație cu semnificația termenilor metaforei, impresia de ‘luminos’.

Cel de-al doilea emistih este contradictoriu din acest punct de vedere.

Toți cei trei termeni au în compoziția lor trăsătura [+ alb], dar vocalele accentuate sînt închise.

Sînt suficiente mărci pentru a observa statutul opus pe care îl au cele două emistihuri.

Mai mult, ‘pe mări de micșunele’ denotază fie staticul, fie o mișcare orizontală, o unduire, în timp ce ‘ning pescărușii fulgi’ — mișcare verticală, plutire.

Cele două părți sint ireductibile una la cealaltă, ele trimit la lumi cu caractere diferite, care se află într-o tensiune greu de numit, o lume a ființelor, contradictorie și fatală, și o lume a vegetalului, calmă și necontradictorie.

Punind în relație aceste observații cu structura titlului, vedem că acesta are un aspect izomorf textului propriu-zis, aspectul prozodic. Titlul participă astfel direct la text, cele două metafore opuse fiind conținute de acest titlu, printr-un semn analog.

Marea sudică ar fi deci un loc „mai mare decit marea”, saptiu tensionat și imposibil de tradus în cuvinte.

1. Din cele de mai sus rezultă că DP își orientează astfel potențialul semantic incit, de la un anumit moment, interpretarea să nu fie mai verbalizabilă. Figurile contractează relații specifice în cadrul unei configurații, termen ce semnifică ‘sintaxa reprezentărilor semantice pe care un lector o produce, relativ la un DP dat’.

Deși informal, conceptul de configurație este util pentru a desemna finalul textului în profunzime”.

5.0. Adunind toate datele de mai sus, vom defini metafora ca pe forma relației necanonice dintre termenii unei microstructuri integrate în context, formă la crearea căreia participă un autor și un lector cu scopul de a-și crea reprezentarea unor obiecte imaginare sau, o versiune mai scurtă a acestei definiții :

Microstrucura creatoare de obiecte imaginare

(această definiție este neechivocă doar dacă vom considera oximoronul drept caz particular de metaforă).

5.1. Rezolvarea problemelor lăsate aici în suspensie (ca ‘limita maximă la care poate apărea o metaforă’, ‘proiectarea principiului metaforic la nivelele macrostructurale’, ‘solidaritatea structurilor TP’, ‘convergența procedeelelor PP’ etc.) nu se poate face în cadrul unei discuții restrinse la metaforă, ci în cadrul larg al unei retorici a LP.

5.2. O retorică adecvată, „contextualistă” (neparadigmatică) a LP e posibilă doar prin rezultatele aduse de variatele stilistici ale LP.

5.3. O retorică a LP este eficace doar prin existența unei poetici formalizate a LP. Cele trei discipline sint interdependente și rezultate cu adevărat esențiale sint de așteptat doar de la acțiunea lor comună, ceea ce este, poate, un proiect utopic, dar întrutotul de dorit.

BIBLIOGRAFIE

- Renato Barilli, *Poetică și retorică*, Ed. Unlvers, București, 1975.
 Teun A. van Dijk, *Text and Context: Exploration in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977.
 Rudolf Carnap, *Semnificație și necesitate*, Ed. Dacla, Cluj, 1972.
 Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Unlvers, București, 1977.
 Gérard Genette, *La Rhétorique restreinte*, în „Communications”, 16/1970, p. 158—171; *Figuri*, Ed. Unlvers, București, 1978.

Grupul μ *Retorica generală*, Ed. Univers, București, 1974.

Emil Ionescu, „*On the Semantics of the Sentences of Imagination*”, in R.R.L., an. XXV, 6/1980, p. 658–670.

Samuel Levin, *The Semantics of Metaphor*, The John Hopkins U. P., Baltimore and London, 1977.

L.C.R. = Ion Coteanu & Angela Bldu-Vrinceanu, *Limba română contemporană*, volumul II, Ed. didactică și pedagogică, București, 1975.

Laurențiu Niculescu, „*Elemente ale unui metalimbaj al limbajului poetic*”, in S.C.L., an. XXX, 5/1979, p. 483–506.

I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford U. P., 1936.

Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, 1975.

Al. Săndulescu al., *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1976.

Emanuel Vasiliu, *Curs de semantică logică ținut la Facultatea de limba și literatura română în toamna anului 1980*.

Uriel Weinreich, *Explorations in Semantic Theory*, in *Current Trends in Linguistics*, vol. III, *Theoretical Foundations*, T. A. Sebeok (ed.), The Hague, Mouton, 1966.

CONTRIBUȚIA TEORIEI RETORICE LA O SISTEMATICĂ A TIPURILOR DE DISCURS

MONICA SPIRIDON

Credem că nu riscăm o generalizare pripită dacă observăm că, în ultimele decenii, interesul — de sorginte romantică — al cercetării pentru tot ce este unic, ireductibil, *discontinuu și deviant* în fenomenul literar s-a atenuat considerabil, și că o subtilă dialectică a cunoașterii în domeniul umanist a împins pe nesimțite în prim plan o nouă arie problematică, radical diferită de prima. Este vorba de formele de *integrare* a literaturii cu ansamblul celorlalte practici umane, culturale și sociale și, în mod special, de marile sisteme generice cărora li se subordonează — sau, mai exact, la intersecția cărora se constituie — spațiul literar.

Corolarul acestei schimbări de perspectivă este o sensibilă deschidere interdisciplinară a științelor tradiționale ale literaturii către lingvistică, sociologie, antropologie culturală, ca și readucerea în actualitate a unor străvechi discipline „de confluență”, cum ar fi, de exemplu, retorica. Contribuția teoriei retorice se dovedește deosebit de fructuoasă în special în elucidarea raporturilor generice care leagă literatura de *discurs*¹.

Ne vom ocupa, în cele ce urmează, de abordarea literaturii în spațiul generic al discursului, precum și de aportul teoriei retorice, în accepția sa modernă, la surmontarea dificultăților pe care un astfel de studiu le presupune.

Perspectiva generică este o ipostază a interesului față de dimensiunea pe care o putem numi *de continuitate* a literaturii în raport cu ceea ce nu este literatură în sfera social culturală. Această continuitate îmbracă practic forma unei treceri gradate între stadii, de tip spectral, dominate de doi antipozi literarul, și pre-literarul sau, în cazul nostru particular, literatura și discursul nonliterar.

Discuțiile referitoare la determinarea generică a literaturii sînt polarizate de interesul față de trei categorii mai importante și anume: *mod*,

¹ O contribuție notabilă la impunerea discursului ca o categorie generică a literaturii a adus T. Todorov care în ultimul deceniu s-a ocupat sistematic de această problemă. Avem în vedere mai ales *La notion de littérature*, în Kristeva, Millner, Ruwet (eds.), *Langue discours, société*, Paris, Ed. du Seuil, 1975; *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 și mai ales ultima sa luare de poziție, cea mai elastică dintre toate, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978. Todorov renunță aici la distincția sa între genurile teoretice sau ideale și genurile istorice atestate, înclinînd să se integreze direcțiile care vede în gen o categorie empirică, istorică și exclusiv literară, describită ca un fascicul de trăsături relativ eterogene.

gen, și *tip de discurs*. În ciuda impresionantei afluențe de bibliografie în acest interesant domeniu, lucrurile sînt departe de a fi clare.

Statutul teoretic al noțiunilor de gen, de mod și tip de discurs este fluctuant, ca și relațiile dintre ele; există cercetători care operează cu toate cele trei noțiuni dar le folosesc în accepții foarte diferite (ce este mod pentru unul este gen pentru celălalt — N. Frye, G. Genette — ș.a. m. d.); cercetători care operează exclusiv cu noțiunea de mod pentru a se referi, după caz, sau numai la gen — R. Scholes — sau și la mod și la gen — D. Hayman —; în fine, cercetători care operează exclusiv cu conceptul de gen, folosindu-l ca pe un panaceu universal — W. Kayser, E. Staiger, K. Hamburger — sau încercînd eventual să introducă o subîmpărțire în genuri teoretice sau „tipuri ideale” și genuri istorice sau empiric atestate — K. Viător. T. Todorov.

Statutul tipului de discurs este direct dependent de litigiul distincției între gen și mod. Raport care — așa cum a observat G. Genette în cea mai recentă și mai completă sinteză asupra problemei pe care o cunoaștem noi² — marchează de fapt disocierea între ceea ce este *istoric* și respectiv *transistoric* în determinarea generică a literaturii.

Există determinări generice interioare spațiului literar — ansambluri formale intraliterare — proprii, între formele discursive, numai literaturii; după cum există și determinante generice comune literaturii și tuturor formelor de discurs, apriorice și „date” în raport cu literatura. Dintre cele trei categorii enumerate, *modul* ne apare desigur ca avînd un grad mai mare de cuprindere în raport cu planul discursului, și respectiv, un grad mic de specificitate în raport cu literatura. Categoria modului, observa Genette — în cartea citată, — este cea mai universală, fiind fondată pe elementul transistoric și translingvistic, pragmatic, al situației de comunicare.

Există o tendință frecventă de a se pune semnul echivalenței între universalitatea și gradul înalt de generalitate al determinărilor de mod, pe de o parte, și așa-numitul lor statut „natural”, care scapă determinării culturale, pe de alta. Opoziția istoric/transistoric este suprapusă peste opoziția natură/cultură, practic absorbită de aceasta din urmă. Anumite determinări generice ale literaturii ar fi „naturale”, pe cîtă vreme celelalte ar fi culturale și convenționale. Confuzia aceasta este susținută și alimentată și de precizările făcute de Goethe³ cu privire la raporturile dintre genurile comune sau speciile poeziei (*Dichtarten*) și genurile majore sau modurile poetice (*Dichtweisen*), acestea din urmă fiind interpretate de Goethe drept forme naturale fundamentale (die drei echte *Naturformen*).

Situîndu-se în directă și programatică descendență goetheană, o serie de poeticieni din spațiul cultural german — mai ales W. Kayser⁴, Emil Staiger⁵, K. Viător⁶ — vîd în categoriile modale de epic — liric — dramatic, de sorginte aristotelico-platonică, atitudini formante funda-

² G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, verslune îmbunătățită și substanțial completată a studiului *Genre, type, mode*, publicat în „Poétique”, 32, 1977.

³ Cf. K. Viător, *L'histoire des genres littéraires*, „Poétique”, 32, 1977, p. 491.

⁴ *Opera literară*, București, Ed. Univers, 1979.

⁵ *Grundbegriffe der Poetik*, 1950.

⁶ *Probleme der literarischen Gattungsgeschichte*, 1931, tr. fr. cit. supra., 1977.

mentale, neconvenționale, un fel de genuri *naturale* — moduri de trăire, tipuri de viziune asupra lumii, sau funcții esențiale ale limbii — sustrăgându-se prin aceasta determinării sociale și culturale.

În realitate, în calitatea lor de forme *a priori* ale expresiei literare, modurile nu sînt naturale, adică aculturale, întrucît sînt generate de situația de comunicare, element pragmatic și prin urmare convențional și instituționalizat. La nici un nivel generic al literaturii naturalul nu este pur, ci implică un coeficient variabil de convențional. Tocmai de aici decurge și posibilitatea studierii determinantelor generice ale literaturii cu uneltele retoricii, disciplină interesată de raporturile discursului cu constrîngerile convenționale care îi reglementează funcționarea.

Modurile pot fi privite drept constante — în sensul pe care Basil Munteano îl conferea acestui termen⁷ — transitorice în raport cu literatura, problema determinărilor modale ale literaturii fiind una preliterară, discursivă și, mai ales, retorică.

Punctul de plecare al repartiției modale a discursului îl reprezintă terenul solid, ferm, al situației de comunicare. Mărcile lingvistice ale acestei situații sînt de găsit pe axa deictică locutor-auditor, exprimînd atitudinea celor doi parteneri în raport cu informația transmisă.

Probabil că cel mai important efect al examinării categoriei *mod* într-o optică pragmatică este de găsit în eforturile de discreditare a falsului idol aristotelico-platonic al opoziției *mimesis-diegesis*, unul dintre pilonii *triadei* tradiționale epic-liric-dramatic. Văzînd, în termenii pragmaticei, în *mimesis* o simplă varietate a *diegesisului*, tot mai mulți cercetători pledează pentru un sistem modal *binar*.

Printre încercările interesante în acest domeniu se remarcă lucrarea cercetătoarei germane Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*⁸ care, alegînd drept criteriu al diferențierii expresiei sursa procesului de enunțare, vede în *liric* și, respectiv, *ficțional*, cele două ramuri ale binomului modal.

Totuși contribuția fundamentală la definirea componentelor de bază ale sistemului modal aparține, în spațiul cultural francofon, lui Emile Benveniste⁹ iar în cel germanic lui Harald Weinrich¹⁰. I-am face o mare nedreptate lui Benveniste dacă n-am admite că precizările sale asupra celor două sisteme verbale — cel al *discursului* și cel al *poeziei* — reprezintă sursa inspiratoare a cercetărilor atît de fructuoase ale lui Weinrich. Poziția locutorului în situația de comunicare — constată Benveniste — determină în limbaj un sistem de determinante numit *deixis*, care comportă deopotrivă coordonate *personale-temporale* și *spațiale*. În această triadă, rolul organizator și dominant revine categoriei de persoană — factorul fundamental de polarizare a discursurilor umane în două grupe modale pe care le vom numi — folosind terminologia lui Weinrich, care ni se pare mai

⁷ B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, Didier, 1967, pp. 160—171.

⁸ Stuttgart, 1957.

⁹ *Système de l'histoire et système du „discours“*, în P. Guiraud, P. Kuenz, *La stylistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1970.

¹⁰ *Tempus*, Stuttgart, 1961, tr. fr. *Le temps. Le récit et le commentaire*. Paris, Ed. du Seuil, 1973.

clară — *comentariul* și *povestirea*. Comentariul se desfășoară sub semnul axei personale, a relației directe de comunicare între interlocutori, pe cind povestirea evoluează în zodia nonpersoanei, dominate de pronumele *el*.

La rindul său, Genette¹¹, pornind tot de la Benveniste, propune o diviziune proprie a modurilor discursive, axată pe bipartiția între *expresia directă* (*discurs* la Benveniste, *comentariu* la Weinrich) și *expresia mediată* de reprezentare (povestire la Benveniste și Weinrich).

Se înțelege că, în calitate de atitudini locutive ideal-tipice, modurile discursive nu trebuie suprapuse integral peste anumite tipuri constituite de discurs sau peste genurile literare atestate — în care determinările modale nu sînt niciodată de găsit în stare pură.

Dincolo de „frontiera” modalului, depășim teritoriul transistoricului pentru a intra pe domeniul formelor empiric existente și socialmente codificate ale discursului.

Virtualitățile modale se realizează în funcție de context, determinării lor adăugîndu-li-se și alte specificări, de ordin tematic sau formal, la rindul lor socialmente și culturalicește prescrise. Fiecare epocă își codifică propriile forme de activitate discursivă în funcție de filosofia și morala sa, de instituțiile sale sociale și culturale, de dezvoltarea științei sau de diversificarea activităților sale practice. Astfel se poate ca discursul didactic să-și păstreze perenitatea de la Confucius sau de la Hesiod încoace, pînă la varianta sa literară care este romanul cu teză, pe cind discursul magic, cel apologetic, descrierea laudativă sau discursul oratoric să fi ieșit din scenă odată cu practicile cărora li se integrează. Tot așa se explică și originea relativ recentă a discursului birocratic, a celui științific sau jurnalistic etc.

Cercetării i se deschid în față două alternative. Pe de o parte, cea a studiului diacronic, limitat însă la cite un singur tip de discurs. De exemplu, apariția și metamorfozele discursului epistolar, cu urmărirea complexului de factori extradiscursivi, contextuali, ce reglează această dinamică.

Pe de alta, calea studiului sincronie a componentelor unui sistem discursiv, într-un anumit moment istoric, sau, și mai interesant, pe un anumit palier al istoriei literare. Se pune astfel sub lupă o felie transversală din continuumul discursiv, din culturalul verbalizat de pe un anumit nivel al dezvoltării culturale.

Cu toată covârșitoarea importanță pe care o au pentru înțelegerea mecanismelor esențiale ale literaturii, și în ultimă instanță a însăși esenței sale, asemenea studii au o origine relativ recentă. Aduse în prim plan de formalistii ruși, sistemele discursive sincronice nu au fost nici în prezent recuperate și valorificate de retorică, cercetarea lor făcîndu-se încă sistematic, reprezentînd un produs secundar al studiilor de poetică, de stilistică sau de sociologie literară.

Retorica este aptă să surprindă atît articularea practicilor discursive, existente într-un moment istoric, pe cele nediscursive, sesizînd legătura dintre ele, cît și diferențierea continuă a faptului literar pe fundalul compact al discursivității.

În anii '20, formalistii ruși semnalau calitatea diferențială a faptului literar, scoțînd discuția asupra literarității de pe terenul esențialismului

¹¹ *Frontiere ale povestirii*, în *Figuri*, Ed. Univers, 1978.

ontologic, și transferindu-l într-o sferă *funcțională*¹². Statutul literar al unui tip de discurs, observă Iuri Tinianov într-un articol-program¹³, este o calitate de relație, o trăsătură comparativă care presupune raportarea sa la alte elemente, fie ale seriei literare, fie ale uneia din seriile extraliterare. Marea lecție a formalistilor, sfidată de sociologia vulgară ulterioară, a fost ideea că raportarea literaturii la seriile sociale se face numai prin intermediul *aspectului verbal* al vieții sociale, și fără a se eluda seriosul tampon mediator reprezentat de seria literară (de sistemul literar) însăși. Exact ce ignorează de pildă structuralismul genetic, în încercarea sa de a pune direct în relație teatrul racinian cu ideologia unui grup, transgresind elementul-ecluză reprezentat de discursul dramatic al epocii respective¹⁴.

Moștenirea formalistă este readusă în actualitate de cercetătorul sovietic Mihail Bahtin¹⁵, în ale cărui cărți despre Dostoievski și Rabelais își are sursele teoria actuală a *intertextualității*¹⁵. Conceptul de intertextualitate implică postulatul că orice enunț este o permutare de enunțuri anterioare preexistente, permutare grație căreia fenomenele sociale capătă o formă verbalizată, fapt care permite punerea în relație a societății cu literatura. Reluată din această nouă perspectivă, observă Pierre Zima (într-un studiu consacrat contribuțiilor de factură formalistă la clarificarea relației social-literare), relația directă stabilită de Lukacs între Werther și ideologia burgheză ar putea fi formulată ca relație a discursului goethecan românesc cu contextul intertextual al epocii, mai ales cu discursul epistolar din cea de-a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, discurs raportabil la ideologia unei clase dominante¹⁷.

Eșecurile cercetătorilor de tot felul în a găsi o formulă adecvată de raportare a socialului, a extraliterarului la literar se explică și prin ignorarea *medierei operate de retoric între social și literar*. Relația între discursul literar și practicile sociale trece prin releul mediator reprezentat de raportul ideologic-retorică¹⁸; primul termen reprezentând un aspect al socioculturalului iar cel de-al doilea fiind planul discursului uman al deja verbalizatului.

Ideologia se impune ca o condiție importantă a formulării, genezei și producerii unui tip de discurs și a unui spațiu discursiv în ansamblul său. Rolul mediator al retoricului între social și literar nu se limitează însă la

¹² Cf. *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.

¹³ Cf. *De l'évolution littéraire*, în *op. cit. supra*, pp. 120--140; și de asemenea I. Tinianov, R. Jakobson, *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, *ibidem*, pp. 138--140.

¹⁴ Vezi Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.

¹⁵ Cf. *Probleme ale poeziei lui Dostoievski*, Ed. Univers, 1970 și *François Rabelais și cultura populară în Evul mediu și în Renaștere*, București, Ed. Univers, 1974.

¹⁶ Cf. în special contribuția Juliette Kristeva din *Séméiotikè*. Ed. du Seuil, Paris, 1969 și *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Mouton, The Hague, Paris, 1976.

¹⁷ *De la structure textuelle à la structure sociale*, „Revue d'esthétique”, 2, 1976, pp. 186--221.

¹⁸ Cf. „Littérature”, 12, 1973, nr. spec. *Codes littéraires et codes sociaux*, mai ales F. Galliard, *Code(s) littéraire(s) et idéologies*; M. Zérafra, *La poétique de l'écriture*, „Revue d'esthétique”, 4, 1971, p. 397 și J. Kristeva, *Le texte du roman*, pp. 11--34: „L'idéologie d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissant saits la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible), en un tout (le texte) de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social”. Autoarea conchide că ideologia nu este un dat exterior, un reziduu aformal al retoricii, afirmând că aceasta nu apare doar în urma unui demers interpretativ exterior care ar explica drept ideologic ceea ce este mai întâi o formă lingvistică independentă.

acela de releu al ideologiei. Există încă numeroase alte constrîngerî și condiționări care vin dinspre social și își pun amprenta pe procesele generatoare ale expresiei. Este vorba despre determinări legate de condițiile formulării și receptării unui discurs¹⁹, înscrise ca atare, consemnate prin mijloace verbale, în enunț. Să ne gîndim, de pildă, la discursuri ca cel *juridic* sau *epistolar*, întrutotul adaptate la nivel tematic și formal instituției sociale a corespondenței sau ceremonialului judiciar. Se pot cita apoi discursul *magic* sau cel *politic* care fuzionează sincretic cu două practici cu un înalt grad de codificare și de ritualizare; sau discursurile *științifice* și *filosofice*, ce-și selectează foarte sever auditoriul. Locul desfășurării comunicării este un factor decisiv în cazul discursurilor *liturgice* sau *administrative*, iar forma materială, suportul prezentării, în cazul celui *jurnalistic*.

Natura indicilor prin care discursul trimite la aceste condiții poate să fie deopotrivă tematică — vezi discursurile științifice, filozofice — ca și formală²⁰. Admițînd că factorii modali sînt de natură pragmatică, iar cei tematici și formali pot fi priviți ca semantici și verbali, avem aici cele trei categorii de nivele conform cărora, după Morris, poate fi descris orice enunț al limbii²¹.

Un tip de discurs se definește din această perspectivă ca o *combinatorie* de trăsături atît transitorice (modale) cit și istoric determinate. De unde posibilitatea varierii la infinit a combinațiilor și varietatea tipurilor de discurs istoricește atestate.

Pe acest fundal discursiv complex și cu o dinamică imprevizibilă, care se oferă ca domeniu predilect de studiu al retoricii, se desenează sinuosul proces de literarizare a anumitor discursuri, prin codificarea lor de către instituția Literaturii, procesul trecerii de la *Retic* la *Literar*²². Nivelul retoric, al tipurilor de discurs, constituie o virtualitate în raport cu care literatura *actualizează*.

Una dintre contribuțiile decisive la punerea în ecuație a acestui raport revine cercetătorului german André Jolles, a cărui lucrare de referință *Einfache Formen*, multă vreme trecută cu vederea, revine în actualitate mai ales prin difuzarea sa recentă din spațiul francophon²³. Dialectica trecerii de la discursiv la literar este prinsă de Jolles în ecuația formă simplă (formă actualizată) formă savantă. Formele discursive simple, care constituie substratul potențial al literaturii, ar fi discursul mitic, memorabilul, discursul legendar, discursul epic, discursul sentențios, gesta, ghicitoarea și cazul juridic. Examinînd îndeaproape sistemul lui Jolles observăm că formele sale simple sînt un fel de arhetipuri discursive, sau eventual de supratipuri, pe care exegeții tirzii s-au întrecut în a le distribui și clasa conform unei combinatorii de trăsături *pragmatice* (cum ar fi atitudinile interogativă pentru mit și caz, sau indicativă pentru gesta și memorabil) și *tematice* (idealism în cazul mitului, legendei sau povestirii; realism pentru gestă, ghicitoare și locuțiune)²⁴.

¹⁹ Cf. Duchet, *Texte, métaltexte, idéologie*, „Littérature”, 12, 1973.

²⁰ *Ibidem*, p. 8.

²¹ Cf. Pentru dezvoltarea acestei ipoteze și T. Todorov, *Les genres du discours*, Scull, 1978 pp. 46—50.

²² P. Kuenz, *L'enjeu des rhétoriques*, „Littérature”, 18, 1975, pp. 3—16.

²³ A. Jolles, *Formes simples*, Scull, 1972.

²⁴ Vezi încercarea lui A. Schlossig cu ocazia ediției din 1956, Hall Niemeyer, Verlag, ed. fr. *Introduction*, p. 8.

Dincolo de arbitrariul unor asemenea criterii de clasare, trebuie reținute clarificările pertinente referitoare la mecanismele de trecere a formelor simple, întâi în forme actualizate derivate — de exemplu locuțiunea (sau discursul sentențios, am spune noi mai degrabă), în proverb, dicton, maximă, sentință, apoftegmă — și apoi în formele savante (sau literare). Forma savantă a cazului — sau a discursului juridic — este de pildă reprezentată, pentru Jolles, de nuvelă. Să reținem că elementele minimale, cu pornire de la care se articulează o formă simplă, sint o „atitudine mentală” (interogația, în cazul mitului, imitarea în cazul legendei) și un element formal corespunzător, pe care Jolles îl numește inițial gest verbal, precizând ulterior că are în vedere microelemente tematice cum ar fi motivele („Unități ale evenimentului care au fost deja captate de limbă”, în chiar termenii lui Jolles²⁵). Actualizarea formei simple presupune o serie de constrângeri formale suplimentare. Trecerea formei simple în forme savante este în esență un proces de *fixare* definitivă, deci de canonizare și instituționalizare, perceptibil în mod frapant mai ales în plan formal.

Studiul lui Jolles rămâne în primul rînd o contribuție esențială pe tărîmul abstracțiunii, lucrarea sa neavînd ca obiectiv studiul concret al constituirii istorice a unei forme savante anume.

Drumul schițat de formalisti, invers față de cel al lui Jolles, pornește de la opera unor scriitori ca Gogol, de pildă, spre un context social extradiscursiv, trecînd prin procesul *transformării* unor structuri discursive neliterare — discursul epistolar, jurnalistic, foiletonul etc. Pe aceeași linie, Mihail Bahtin caută relația dintre discursul rabelaisian sau dostoevskian, pe de o parte, și o serie de discursuri legate de carnaval, ca dialogul socratic sau satira menipee, pe de alta. Valorificîndu-l declarat pe Bahtin, Julia Kristeva a studiat edificarea discursului românesc prin transformarea unor discursuri neliterare, cum ar fi citatul sau descrierea laudativă.

Am enumerat toate aceste tentative de a sesiza în diferite formule trecerea nonliterarului în literar, în sfera discursivității, cu un scop precis. Apare încă de la formalisti — care vorbesc de constituirea unui sistem discursiv literar, seria literară, — dar mai ales la Bahtin și la Kristeva, necesitatea de a se introduce în discuție și conceptul de *gen literar*. Trecerea de la retoric la opera individuală se face numai prin ecluza genurilor literare.

Genul — categorie literară referitoare la o clasă sau la un tip de discurs, cu existență empirică, istoricește atestată, — are la bază o combinatorie de trăsături, de sesență modală, tematică și formală.

Acceptarea unui tip de discurs ca gen literar este un fenomen contractual și condiționat sociologic, care nu poate fi explicat în termeni deductivi, ipotetici, ci numai într-o viziune inductivă și istorică. Funcția de a răspunde întrebării *de ce?* revine istoriei literare și sociologiei literare. Rămîne să vedem cui îi incumbă răspunsul la întrebarea *cum?*

Pentru numeroșii cercetători chestiunea ar fi de resortul poeziei generale, știință generală deductivă a formelor discursului literar. A acelei poeziei pe care Todorov și alții o văd ca pe o disciplină a virtualităților formale ale literaturii, nu drept studiu al structurilor sale deja realizate

²⁵ *Op. cit.*, p. 42.

Dacă admitem acest lucru, atunci admitem că genurile literare pot varia la infinit, prin asocierea practic nelimitată a trăsăturilor modale existente cu n trăsături tematice și formale posibile. Consecințele practice ale acestui postulat sint perfect ilustrate de dificultățile lui N. Frye, spre exemplu, în a da o sistematică coerentă a genurilor posibile²⁶. Însuși Todorov, care avansase în *Introducerea la literatura fantastică* distincția între genurile teoretice și cele empirice, renunță, în *Les genres du discours*, la prima categorie.

Operația de tipologizare pe baza căreia s-ar putea stabili sistemul genurilor, aflat în uz și oficializat pe un anumit palier al istoriei literare, nu poate fi decit inductivă și taxinomică. Genul fiind o combinatorie de factori de cele mai diverse substanțe (semantici, pragmatici, verbali), aria de selectare a criteriilor este foarte mare. Se înțelege că variază și gradul de generalitate al criteriilor, de unde posibilitatea identificării atit de *subgenuri* sau *specii*, cit și, respectiv, de *supragenuri*, *arhigenuri*, sau poli ai genurilor. Ierarhia nivelelor care mediază trecerea între fiecare text individual și masa infinită a discursurilor, pe de o parte, și între același text și *Literatură*, pe de alta, este extrem de complexă. La una din extremități ea se ramifică într-o rețea foarte întinsă de genuri „mici” sau specii, prin intermediul căreia se menține comunicarea subterană cu masa discursivă a intertextualității, cu practica discursivă a unei epoci, considerată în ansamblul său. La cealaltă, genurile se pot grupa treptat, pentru a se ajunge la ansambluri din ce în ce mai mari, la sisteme generice, care tind să concureze însăși instituția Literaturii. Este, spre exemplu, cazul așa-numitului arhigen al genurilor numite ficționale.

La nivelul trecerii de la retoric la discursurile literare lucrurile s-au clarificat principal, știindu-se actualmente că este vorba de o operație sociologic condiționată, de norme prin critică, prin școală, prin presa literară, prin ideologia unor școli sau curente, prin constituirea unui meta-discurs specializat, cum ar fi de exemplu prefețele-program, manifestele de școală etc. La cealaltă extremitate, a trecerii de la discursul individual la *Literatură*, lucrurile sint însă departe de a fi simple. În dorința lor de a realiza nivele polarizante tot mai înalte pe scara genurilor, cercetătorii intră în eriză de terminologie, fiind siliți să numească *mod* tot ce depășește un anumit nivel de generalitate. Ia naștere, în acest fel, un derutant sistem de moduri *sui generis*.

Examinind criteriile manifestate în citeva dintre polarizările mai cunoscute, observăm că ele pot fi global taxate de tematice. Sursa lor, planul în care operează decupajele, este de găsit la nivelul imaginarului uman colectiv. De aici și impresia că ar fi vorba de categorii transistorice, deci modale. De cele mai multe ori se recurge chiar la categorii estetice, cum sint acelea de comic, tragic, fantastic, satiric, ironic ș.a.m.d., care sint ipostaziate în criterii de cristalizare a unor arhigenuri, uitindu-se că genurile sint categorii intrinsece spațiului literar și proprii *numai lui*, strins legate de cuvint, material specific literaturii.

Vom exemplifica cu trei dintre cele mai cunoscute studii privind polarizarea genurilor, prin identificarea unor constante tematice, antropologice.

²⁶ N. Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1972.

care depășesc de cele mai multe ori spațiul literar. Cele trei nume la care ne referim sînt N. Frye, R. Scholes și M. Bahtin²⁷.

Le-am ales pe aceste trei și din alte motive decît popularitatea de care se bucură. Ni s-a părut că, luate în ansamblu, ele reprezintă un triptic care prezintă, în forme terminologice aparent diferite, aceeași idee: și anume că genurile se ordonează întotdeauna conform unui spectru dominat de cei doi antipozi care sînt *registru grav* și cel *ironic*. Este în fond aceeași tipologie cu dominanță bipolară care transpare la Bahtin, atunci cînd vorbește de tipul *serios* și de cel *ilar* (carnavalul sau dialogicul identificat și descris de el fiind tocmai o formă insolită, ba chiar subversivă, de combinare a celor două registre contrastante, combinare proprie numai epocilor de șoc și de mutații culturale); dar și la un comentator al său recent care pledează pentru registrul romantic în opoziție cu cel al farsei²⁸. Aceleași idei i se subordonează analiza trecerii între *mitic* și *ironic* la Northrop Frye, sau între *romantic* și *satiric* la Robert Scholes. De reținut că ambii traversează această gamă tipologică (într-un model tabular cu două intrări) de o serie de noi distincții, referitoare la raportul personajului cu lumea experienței.

Asemenea polarizări sînt utile, cu rezerva că ele nu trebuie luate drept ceea ce nu sînt. Pe de o parte, drept moduri, iar pe de alta, drept genuri istorice, cum se întîmplă la T. Todorov²⁹ sau la Sorin Alexandrescu³⁰, ambii încercînd să pună bazele unei tipologii în care discursul realist și cel fantastic să reprezinte cei doi antipozi. Că este vorba de simple categorii literare, ce pot eventual servi unei polarizări speculative a genurilor literare, dar fără a fi erijate în genuri, o dovedește și eșecul încercării de a se găsi notele distinctive, formale și tematice, ale așa-zisului *discurs realist*. Genurile sînt, s-a dovedit odată în plus cu această ocazie, conglomerate solidare în care constrîngerile modale sînt strîns legate și dependente de cele tematice și formale. Nu vom incheia acest capitol înainte de a aminti că recent se conturează premisele extinderii competenței retoricii în domeniul tipologiei discursive pe măsură ce ipoteza posibilității de a se descrie un gen ca un act *ilocuționar* complex cîștigă tot mai mult teren. Impulsul unor asemenea cercetări este de găsit în precizările lui Wittgenstein asupra tipologiei funcționale a limbii, precizări reluate și dezvoltate, cu aplicare la studiul discursului, de către reprezentanții filozofiei analitice engleze, în special J. L. Austin, J. Searle și P. L. Strawson.

Se subliniază mai ales caracterul *contractual* al genului, care se bazează pe o serie de presupuziții, acceptate deopotrivă de către creator cit și de către receptorii săi.

Asemenea cercetări valorifică în special progresele recente ale pragmaticii lingvistice, interesate de comunicarea lingvistică în dimensiunea sa modală de act concret, cu un efect direct sesizabil. Avem în vedere

²⁷ N. Frye, *Anatomia criticii*, ed. cit supra; Mihail Bahtin, *Probleme ale poeziei lui Dostoievski și François Rabelais și cultura populară în Evul mediu și în Renaștere*, ed. cit. supra; R. Scholes, *Les modes de la fiction*, „Poétique”, 32, 1977.

²⁸ David Hayman, *Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes*, „Poétique”, 13, 1977, pp. 76–95.

²⁹ *Introduction à la littérature fantastique și Les genres du discours*, cit. supra.

³⁰ *Le discours étrange*, în Cl. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse Université, Paris, 1973.

studiile consacrate în ultima vreme discursului autobiografic ³¹, la baza căruia se găsește un contract de tip special, în uz într-o perioadă istoricește limitată. Criteriile de identificare a unui gen literar, observă unanim exegeții autobiografiei, nu ne spun ce trebuie să fie construcția unui text, ci în primul rînd cum trebuie considerat acel text, și ce forță trebuie să aibă pentru noi ³². Valoarea unui discurs ca gen literar este reflexul direct al unor distincții convenționale — de exemplu, în cazul autobiografiei, cele între prima persoană idealizată și eul autobiografic individual, între factual-empiric și spiritual, sau între obiectiv și subiectiv, între subiectiv-transcendental și subiectiv-anecdotic etc. — care privesc contextul, identitatea autorului și tehnica prezentării, condiții supuse schimbării diacronice ³³.

La concluzii analoge se ajunge și în cazul studierii, din aceeași perspectivă, a genului didactic — reprezentat de parabolă, fabulă și romanul cu teză — probant fiind aici în primul rînd efectul de lectură ³⁴.

Nu putem intra în detalii care depășesc obiectul general al discuției noastre, și anume competența și oportunitatea teoriei retorice în elaborarea unei atît de necesare sistematice a tipurilor de discurs. Ne limităm să insistăm în încheiere asupra prețioasei contribuții a străvechei *ars dicendi rediviva* în depășirea fetișului unicității și al misticii creației individuale. Prin elucidarea și disecarea competență a determinării generice și supra-individuale a literaturii, retorica este un arhitect destoinic al punților care înscriu literatura în continuumul practicii și experienței umane.

³¹ Cf. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, „Poétique”, 14, 1973, studiu dezvoltat ulterior într-un volum special; teza de doctorat a Elisabetel Bruss, *Autobiography; The Changing Structure of a Literary Act*, Univ. of Michigan, 1972, sintetizată în *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, „Poétique”, 17, 1974, pp. 14–27.

³² E. Bruss, *loc. cit.*, p. 16.

³³ *Ibidem*, pp. 21–26.

³⁴ Susan Suleiman, *Pour une poétique du roman à thèse*, „Critique”, 1974, și *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, „Poétique”, 32, 1977.

ANTITEZE TEORETICO-METODOLOGICE ÎN CERCETAREA TEXTULUI LITERAR

RADU BAGDASAR

Viața culturală contemporană exhibă uneori fenomene greu de încadrat în sfera firescului, a căror explicație stă, se pare, în înseși contradicțiile spiralei dezvoltării. Așa s-ar putea interpreta, eventual, cantonarea la periferia schimbului major de idei literar-estetice din ultimele decenii a operei lui Pius Servien și, cu restricțiile în timp necesare, a școlii post festum pe care ideile sale au generat-o prin deceniul al șaptelea în spațiul culturii românești. Este adevărat că ideologia lui Servien se definește printr-un vizionarism devansator care o desprinde de solul paradigmatelor epistemologice ale științei literare, dar aceasta nu trebuie să constituie un motiv de refuz explicit sau ignorare, ci mai degrabă invers, în ordinea psihologiei omului de cultură modern avid de insolit și paradox, de aplecare atentă și comprehensivă asupra operei celui pe care Valéry însuși îl considera, în peisajul cultural al anilor '30, „un caz”. Destinul lui în epocă nu constituie însă, din păcate, o excepție. Rudolf Carnap observa îngrijorătoare extensio a acestui simptom de patologia culturii: „Am descoperit că majoritatea oamenilor de știință și filosofilor acceptă să discute o afirmație nouă numai în cazul în care este formulată într-un cadru conceptual obișnuit; pentru cei mai mulți însă pare extrem de dificilă chiar luarea în considerare și discutarea concepțiilor noi”¹. Or, ideția contemporană, prin ritmul ei de primenire, de restructurare și reconsiderare a conținuturilor, cere în mod imperativ noi patternuri de receptare (abandonarea inhibițiilor de adaptare la nou, lărgirea conului de interes informațional și în zonele inter- și meta-disciplinare etc.). Acestea au început să-și facă simțită salutară prezență chiar în sectoarele cele mai conservatoare ale culturii, constituind-se într-una din condițiile hotărâtoare ale dinamismului ei contemporan.

Concepțiile lui Servien și Michael Riffaterre, ale cărui idei se întilnesc în mare măsură cu cele ale emulului său mai virstnic, dublate de o tentă aplicativă la literatură mai acuzată, au fost punctele de sprijin ale primei structuri metodologice pe care o vom prezenta. Ei par a fi printre puținii care, în contrast cu orientările analitico-scientiste și chiar critica de gust, se plasează în planul ontologic real al literaturii: conștiința receptorului în relaționalitatea ei cu textul literar. Chiar dacă în actul critic nu este întotdeauna posibil și comod să se procedeze prin cercetări de estetică

¹ Apud V. E. Mașek, *Cușnt înainte la Marshall McLuhan, Galazia Gutenberg*, Editura politică, București, 1975, p. 16.

experimentală, așa cum o cere metoda postulată, ea rămâne totuși singura căreia, ni se pare, i se poate acorda deplină legitimitate filosofică și științifică. Licențele în raport cu ea se admit în măsura în care se poate vorbi de obiectivitate și spirit științific în psihologie, știința subiectivității însăși, adică în măsura în care pe mulțimea infinit nuanțată a receptărilor se disting fascicule de dominante (corespunzătoare anumitor perioade de timp și secțiuni socio-culturale ale colectivității) care pot fi puse în relație cu stimuli determinați din planul obiectului. În măsura în care cunoaștem sau putem afla reacțiile subiective ale unui arhilector la structura de stimuli, se poate porni și din planul obiectiv, textual, încercându-se determinarea interpretărilor subiective pe care aceasta le induce. Așa se susține teoretic modul de abordare din segmentul al doilea al lucrării, care pleacă de la realități ale „textului” (se va vedea în ce sens) și nu de la testarea lui pe grupuri de subiecți. *Este vorba, prin urmare, de două metode în antiteză, ambele apte a revela universul semantic al operei : una care are ca punct de plecare planul receptorului, cealaltă planul opus, al emițătorului. Prima, în măsura în care respectă o serie de condiții ale testării mulțimilor structurate, surprinde fenomenul în întreaga sa complexitate, cealaltă, mizând pe existența unui nucleu de relații univoce între anumite configurații ale „textului” și interpretări date, realizează corect sensurile generale ale operei.* Finalizările ei sînt valide, și acest lucru este esențial pentru valoarea relevantă și limitele metodei, numai în măsura în care evită acele nivele și segmente ale textului în legătură cu care pot apărea ambiguități în interpretarea datelor obiectuale. Diferența între metodologia psihocritică și cea obiectual critică, așa cum sînt ele conturate aici, rezidă prin urmare în faptul că prima are o valabilitate generală în planul obiectului și oferă maximum de finalizări, în ipoteza respectării condițiilor statistice de aplicare, în vreme ce secunda oferă rezultate concludente numai pe o anumită fișie a obiectului, restricțiile la acest nivel implicînd restrîngerii (tipologice) ale sferei interpretărilor, în special la nivelul microscopic al substanței textului (limbajul).

Din alt unghi de vedere, o notă specială se impune relativ la statutul limbajului artistic în contextul întregii culturi. Deși principalul său domeniu de obiectivare rămîne literatura, fenomene de limbaj poetic apar din ce în ce mai frecvent și în domenii care nu au, cel puțin aparent, nimic în comun cu aceasta : matematica, medicina, biologia etc., deci la polul opus poeziei — științele. Explicația pare a rezida în înseși caracteristicile nivelului de dezvoltare la care acestea au ajuns. Decartezianizarea gîndirii științifice, renunțarea la linearitatea, ordinea, cuantificarea, mecanicismul care au impregnat-o timp de secole, intră în conflict cu propria ei proiecție lingvistică — formele codificate ale limbajului științific. Cu alte cuvinte, apare o contradicție între gîndirea specializată, cu un dinamism superior, și metalimbajul, care prin ea se obiectivează, mai inert, excedat în permanență de explozia ideatică. Decalajul este alimentat în special de creșterea ponderii factorului intuitiv în economia gîndirii „exacte”. Metodele euristice de tot felul : brainstormingul, idea engineering, colective notebook, sinectica etc. ocupă un loc tot mai important în cercetare și chiar în producție. Prin aceasta gîndirea științifică se apropie de gîndirea artistică, afirmația fiind valabilă și pentru obiectivările lor lingvistice. O interesantă paralelă între capacitatea limbajului științific de a se converti în limbaj artistic și capacitatea inversă a acestuia din urmă, de a

funcționa cu succes în slujba gândirii științifice, a fost schițată de profesorul S. Marcus în capitolul dedicat lui Dan Barbilian din volumul de eseuri publicat sub titlul „Din gândirea matematică românească”². Iată, prin urmare, că problematica limbajului poetic tinde să depășească perimetrul preocupărilor legitime ale teoriei literare, devenind o dimensiune a întregii culturi. Iar cum conștientizarea și dirijarea tuturor componentelor cadrului existențial și spiritual uman este una din trăsăturile caracteristice ale civilizației actuale, cercetarea limbajului poetic, a structurii, funcțiilor și generării sale capătă un nou statut. Ea tinde să devină o problemă cu implicații practice, interesind cele mai diverse sectoare ale culturii.

În acest context se re-pune problema limbajului poetic, deocamdată în formele sale tradiționale, ritualizate, din domeniul artei literare, deși există și lucrări care se ocupă de infiltrațiile sale în metalimbajele științei. În momentul de față însă, ele sînt prea sumare pentru a putea încerca cu șanse de reușită o sinteză metodologică globală.

O METODĂ PSIHOCRITICĂ DE INVESTIGARE A TEXTULUI LITERAR

Scenariul cercetării este următorul.

Considerăm un contemplator uman cantonat în domeniul limbajului poetic și un observator, de asemenea uman, aflat în domeniul limbajului științific. Pentru nici unul dintre ei nu există celălalt pol al limbajului. La cererea noastră, contemplatorul va alege obiectele artistice dintr-un ansamblu de obiecte oarecare, iar în cadrul acestora (al celor artistice) va opera unele separări, acordîndu-le atenție unora și neglijîndu-le pe celelalte, dar nefiind capabil a-și exprima criteriul alegerii decît cel mult în termenii limbajului poetic. Avem așadar, mai întîi, o macroselecție prin care arta este separată de nonartă, iar apoi, în funcție de un ansamblu de criterii „estetice” implicite, se operează tot atitea clasificări ale operelor concrete. Se poate distinge o ierarhie a nivelelor de generalitate ale acestor clasificări. Observatorul, la rîndul lui, va porni de la faptul obiectiv al discriminării mulțimii de obiecte oarecare în două clase, și al mulțimii de obiecte artistice în diverse alte submulțimi³. Este evident că fiecareia dintre aceste submulțimi îi este proprie o legătură internă L de omogenitate, în virtutea căreia contemplatorul a alăturat elementele care o alcătuiesc. Sarcina observatorului analist, care nu dispune decît de

² București, Editura Științifică și enciclopedică, 1975.

³ În metoda sa, Riffaterre disociază între reacția receptorului, considerată ca un simplu răspuns la stimulul stilistic codat într-un pasaj, și natura acestei reacții (încîntare, plăcîntală, insatisfacție). În acest fel el operează în nivelul operelor un cîvraj între planul axiologic, al judecății de valoare, și planul stilistic (stimulul stilistic). Depinde prin urmare de domeniul în care ne plasăm: cel al criticii sau cel al stilisticii, pentru a considera sau nu și natura reacțiilor lectorului. Cum aici interesul nostru se leagă de critica estetică, rămîne să observăm numai că actul critic include examenul stilistic, dar nu și invers. „Eliminarea conținutului reacțiilor lectorilor este esențială — spune Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*, Dunod, 1972, pp. 46—47) — ea protejează contra clasificărilor preconceptuate (ca cea a retoricii), permite demersului a fi transistoric, transideologic, de a include fapte a căror interpretare s-a aschimbalt uneori cu totul și a ține cont chiar de reacțiile negative; în sfîrșit, și mai ales, ea este cea care elimină subiectivitatea acestor reacții, ascită subiectivitate (aprobare, dezaprobare, interpretare ca intenție, interpretare estetică, filosofică etc.) aparținînd în mod exclusiv conținutului”.

optica limbajului științific, rezidă în găsirea unei trăsături — exprimabilă în termenii acestui din urmă limbaj — care să caracterizeze întreaga submulțime sau aproape întreaga submulțime și, în plus, să fie absentă sau aproape absentă din categoria obiectelor care nu aparțin submulțimii respective. Legătura internă L de omogenitate nu este identică cu trăsătura S , pe care o include în sensul teoriei mulțimilor. Citeva trăsături S vor aproxima însă suficient de fin trăsătura L .

Un contemplator alege, de pildă, câteva pasaje din *La nouvelle Héloïse* a lui Rousseau, afirmind că toate îi produc aceeași impresie de armonie. Explicațiile în legătură cu criteriul alegerii, pe care ni le dă contemplatorul, nu le putem însă utiliza întrucît s-a constatat că luate ca bază pentru o nouă alegere, pot duce la obținerea unei alte clase de obiecte. Aceasta înseamnă că criteriul exprimat nu este cel real, pe care rămîne să-l descoperim prin alte mijloace. În acest scop, observatorul va analiza pasaje alese de contemplator, pentru a identifica trăsătura caracteristică în mod (evasi) exclusiv fragmentelor selecționate. În cazul nostru, ea constă într-un anumit tip de structuri sonore la toate fragmentele. Într-o lucrare anterioară despre *Atala* a lui Chateaubriand, Servien obținuse, în planul limbajului științific, pentru ceea ce contemplatorului i se păruseră adevărate „culmi lirice”, o relație numerică simplă drept trăsătură S . Reciproca nu este însă valabilă. Dacă toate pasajele considerate de contemplator drept culmi lirice vor avea o structură sonoră regulată, aceasta nu înseamnă că toate pasajele cu structură sonoră regulată vor fi culmi lirice. Ceea ce i-a produs contemplatorului impresia de maxim liric nu rezidă deci numai în această trăsătură S ci, probabil, și în alte trăsături, deocamdată nedescoperite. În acest punct Servien introduce noțiunea de probabilitate, reformulînd adevărul de mai sus astfel: este probabil ca o exprimare cu structura sonoră regulată să fie poetică, în timp ce structura amorfă a alte fraze să dovedească nepoeticitatea ei. Esteticianul francez (de origină română) a fost printre foarte pușinii care au intuit, înainte de apariția lingvisticii informaționale, importanța factorului probalistic nu numai în structura obiectului artistic ca atare, dar și în receptarea lui și, implicit, în cercetarea estetică.

Identificarea unei trăsături S în mod individual reprezintă așadar numai un moment elementar al metodei. Practic, vom căuta să obținem o mulțime cît mai cuprinzătoare de astfel de trăsături, astfel încît să aproximăm cît mai fidel legătura de omogenitate L . Între trăsăturile S corespunzătoare unei anumite legături L de omogenitate vom stabili o ierarhie în funcție de frecvența lor mai mare sau mai mică în categoria obiectelor neselecționate. Cu cît o trăsătură va fi identificată la un număr mai mic de astfel de obiecte și la un număr mai mare de obiecte selecționate, cu atît va satisface mai bine condiția esențială de relevanță a trăsăturilor S (de a aparține numai și numai obiectelor submulțimii selecționate), ocupînd un loc mai important în ierarhie. Să presupunem că sîntem în faza inițială a studierii obiectelor selecționate și am descoperit prima trăsătură S , proprie aproape tuturor obiectelor submulțimii examinate. Procedăm la eliminarea din mulțimea obiectelor neselecționate a acelor care nu conțin trăsătura S . Vom reuși să excludem cea mai mare parte a acestei mulțimi. Dacă notăm cu E complementarea submulțimii obiectelor selecționate în raport cu mulțimea obiectelor artistice și cu A', A'', \dots ,

$A^{(1)}, A^{(2)}, \dots, A^{(n)}$; $\bigcup_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = E$, submulțimile lui E eliminate, respectiv, cu ajutorul trăsăturilor $S', S'', \dots, S^{(1)}, S^{(2)}, \dots, S^{(n)}$, vom putea avea pentru două trăsături oarecare $S^{(i)}$ și $S^{(j)}$ următoarele trei situații mutuale:

1. — $S^{(i)}$ elimină numai unele din obiectele eliminate de $S^{(j)}$ fără a elimina și alte obiecte, adică $A^{(i)} \subset A^{(j)}$. Se zice că $A^{(i)}$ este parte strictă a lui $A^{(j)}$. Fără îndoială, putem avea și situația $A^{(j)} \subset A^{(i)}$, dar aceasta se reduce, prin inversarea indicilor, la același caz.

2. — $S^{(i)}$ elimină aceleași obiecte ca și $S^{(j)}$ fără a elimina și alte obiecte: $A^{(i)} = A^{(j)}$. Se zice fie că $A^{(i)}$ este partea plină a lui $A^{(j)}$, fie că cele două mulțimi sînt egale.

3. — $S^{(i)}$ înlătură un ansamblu de obiecte care include unele din cele îndepărtate cu ajutorul lui $S^{(j)}$ dar nu se limitează la ele. Vom spune că avem intersecție consistentă ireductibilă la incluziune pentru a sublinia atît faptul că $(A^{(i)} - A^{(j)}) + (A^{(j)} - A^{(i)}) \neq \emptyset$ cît și condiția, valabilă de altfel pentru toate cele trei cazuri, ca $A^{(i)} \cap A^{(j)} \neq \emptyset$.

Ultimul caz este cel mai important pentru cunoașterea estetică. Cele două trăsături $S^{(i)}$ și $S^{(j)}$ vor elimina împreună mai multe elemente ale mulțimii E decît fiecare dintre ele în mod individual. Acest proces, privit în perspectiva întregii serii de trăsături $S', S'', \dots, S^{(n)}$, va duce la aproximarea cît mai fină a scopului urmărit de observator: acoperirea perfectă a submulțimii eliminate a mulțimii E de obiecte neselectate, adică, $\bigcup_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = E$ în timp ce $\bigcap_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = \mathcal{CE}$.

Fără îndoială, în această metodologie putem adopta și o cale inversă, care prezintă în plus avantajul că este mai ușor de realizat practic, și anume, căutarea tuturor trăsăturilor stilistice comune mulțimii obiectelor selectate, notată aici \mathcal{CE} , vechind în același timp ca ele să nu fie deloc sau să fie cît mai puțin prezente în mulțimea E . Dintre trăsăturile stilistice proprii mulțimii \mathcal{CE} vom reține numai o parte, în funcție de caracterul lor obiectiv (în sens lingvistic) sau individualizant subiectiv.

Oricare din variante adoptăm însă, în momentul în care vom considera că am obținut o aproximare suficient de fină a legăturii de omogenitate L printr-o mulțime de trăsături, care practic poate fi și finită, putem trece la studierea unei alte trăsături L , aparținînd fie aceluiași contemplator dar înregistrată într-un moment diferit de timp, fie unui alt contemplator. Obținem astfel o mulțime de legături interne de omogenitate: $L^{(1)}, L^{(2)}, \dots$. Presupunînd că și acestea au fost approximate fiecare prin trăsături S , vom avea o familie (probabil transfinită) de mulțimi numărabile care va aproxima la rîndul ei oricît de fin familia (transfinită) de mulțimi continue care constituie spectrul semantic al operei.

Desigur, metoda expusă poate părea foarte generală și greu aplicabilă în practică. În realitate, lucrurile nu stau astfel. Pe baza reacțiilor înregistrate ale unui contemplator inzestrat cu gust (eventual chiar criticul), pasajele selectate se pot analiza și compara cu ajutorul calculatorului într-un timp foarte scurt. Obținem astfel automat trăsăturile S , adică segmentul în aparență cel mai dificil al metodei după care cercetarea este practic terminată.

Privind lucrurile în perspectivă, după un număr suficient de mare de astfel de lucrări vom dispune de un depozit de date în memoria calculatorului constând în perechile ordonate ale produsului cartezian dintre mulțimea tipurilor de reacții estetice⁴ și familia de mulțimi alcătuite de trăsături S ale mai multor opere. Cu alte cuvinte, vom dispune de un tablou al relațiilor de o deosebită complexitate, înregistrate între planul obiectual și cel estetic al operei de artă.



Clasificările operate de contemplator nu au însă aceeași valoare revelantă. Există clasificări superficiale și clasificări profunde în funcție de valorile, exterioare sau de esență, pe care le sesizează în obiectele selectate. Ajungem astfel, așa cum am menționat deja, la necesitatea unei ierarhizări a criteriilor și clasificărilor corespunzătoare pe baza acestui metacriteriu (al profunzimii). Nivelul clasificării obiectelor poetice în romantice și clasice sau simboliste și parnasiene, de exemplu, este mai de suprafață decât cel al clasificării inițiale a obiectelor în poetice și nonpoetice. Orice clasificare în interiorul clasei romantice sau clasice este mai de suprafață decât însăși această clasificare, ș.a.m.d.. Sintetizând, se poate afirma că o clasificare este cu atât mai profundă cu cât criteriul care o generează este mai apropiat de polul L (polul limbajului poetic). O observație semnificativă legată de această aserțiune privește faptul că dacă în problema definirii noțiunilor estetice cu un grad de generalitate mai scăzut (școli, curente, stiluri artistice efective) divergențele de opinii ale teoreticienilor sînt relativ reduse, în privința conținutului noțiunilor de mare generalitate: artă, frumos, estetic, punctele de vedere diferă proporțional mai mult. Există zeci de definiții diferite pentru fiecare din aceste noțiuni. Explicația este cea oferită mai sus: noțiunile abstracte sînt mai aproape de polul L , polul transcendenței și al generalului, decât noțiunile relativ mai concrete, de tipul celor citate în prima categorie. Dar acest adevăr are o extrem de mare importanță nu numai în estetică ci în întreg cîmpul cunoașterii, concepte de tip L existînd în toate domeniile științei și în filozofie. Am atins în treacăt mai înainte această problemă. Care biolog va putea descoperi vreodată esența ultimă a vieții, sau care fizician va reuși să determine structura reală a materiei, în pofida faptului că în etapa naivă a științelor mulți au avut impresia ori credința a o fi făcut. Cunoașterea științifică își pune astăzi problema mai modestă, dar în aceeași măsură mai realistă, a apropierii treptate, asimptotice, de aceste obiecte de tip L . S-a renunțat la metodele speculative și sistemele închise pretinzînd a oferi imagini definitive și totale ale realității. Metoda întrebuintată poate cel mai frecvent în cercetarea (în general) actuală este metoda modelării. Un model care satisface anumite condiții de simplitate și putere (adecvare față de obiectul modelat) ne oferă cunoașterea unui aspect din realitatea reprezentată de acesta. Totuși, în mod paradoxal, cei mai mulți dintre teoreticienii artei recuză această optică, persistînd în tendința către descrieri totale, absolute ale obiectelor artistice. Unul din membrii grupului μ din

⁴ Domeniul trăirilor estetice are un caracter continuu, deși psihologii și esteticienii manifestă tendința naturală de a-l cuantifica, distingînd diverse tipuri de reacții estetice: plăciseală, satisfacție, iritare etc. Nu este vorba de o contradicție ci numai de dichotomia ideal/funcțional.

Belgia, J. M. Klinkenberg, remarca „blocajul epistemologic” generat de „mitul adevărului (absolut—n.n.), împiedicînd încă drumurile științelor umane, paralizîndu-i chiar pe aceia care se cred cei mai eliberați”⁵



Un aspect care privește acuratețea aplicării metodei descrise rezidă în desfășurarea nestingherită a procesului de selecție realizat de contemplator *direct sau indirect prin reacțiile sale*. Pentru că, datorită unor factori extrinseci, selecția poate fi deformată chiar împiedicată. O capodoperă poetică într-o limbă neînțeleasă nu este altceva decît un ansamblu amorf de sunete. Pentru un om aflat sub imperiul spaimii, tablourile lui Fragonard sau Poussin devin obiecte oarecare. La fel versurile lui Ion Barbu pentru un cititor obișnuit numai cu proza și care nu o gustă decît pe aceasta, sau pentru cronicarul literar rutinier, grăbit să-și scrie articolul zilnic. Într-o ambianță zgomotoasă, pe fondul unor mari frămîntări sufletești, sau pentru un spirit cu totul mediocru, orice operă, oricît de valoroasă nu va putea fi receptată corespunzător. Omul suferă, de asemenea, de fluctuații individuale și profesionale ale energiei intelectuale, ceea ce poate face ca opera să nu fie egal receptată pe toată întinderea ei.

În aceeași măsură este necesară evitarea altor categorii de factori deformați. Anumite criterii extrinseci de clasificare (modă literară, naționalitate etc.) pot substitui pe cele pertinent estetice în cadrul selecției poetice. Criteriile de clasificare bazate pe considerente etnice ale marelui critic și istoric literar Nicolae Iorga l-au condus de multe ori la clasificări estetice șubrede sau chiar eronate. În fața unei cărți trebuie să facem abstracție de autoritatea apriori pe care o dă conținutului literar tipărită sau recomandarea ei în cutare sau cutare istorie literară, în cronică radio sau televizată. Faptul că gustul și onestitatea trebuie să stea la baza selecției poetice (artistice) pe care se sprijină cunoașterea estetică, așa cum afirmă și Servien, ar putea părea o afirmație lipsită de consistență și rigoare. Dar însăși natura esteticului, determinată în mod esențial de sensibilitatea umană, implică excluderea oricăror elemente „consistente” și „riguroase” în sensul științelor exacte. Ceea ce nu înseamnă că în legătură cu selecția poetică (artistică) nu există aspecte care pot fi considerate obiective în sens estetic și pe care ne putem sprijini în fundamentarea unor teorii științifice. Numai că aceste aspecte există în plan psihologic și se definesc prin acele dominante semantico-axiologice în legătură cu care se vorbește despre „consensus omnium”. Este ideal ca acest consensus omnium, care, riguros vorbind, este în realitate majoritatea relativă a dominantelor de opinie, să fie în același timp și consensus optimorum. Pare cu totul îndoielnică posibilitatea existenței unui alt criteriu la nivelul receptării artei, care, să nu uităm, este un fenomen pur psihologic. Iar metoda dominantelor statistice în sensul de mai sus este larg utilizată în psihologie, fără a se considera că prin aceasta este atins caracterul științific al cercetării ci numai că aici el îmbracă o haină specifică impusă de natura particulară a obiectului investigat.

⁵ Jean-Marie Klinkenberg, *Vers un modèle théorique du langage poétique*. In „Degrés. Revue de synthèse à orientation semiologique”, 1973, no. 1, Janvier, pp. d1-d12.

UN EXEMPLU DE ANALIZĂ LOGICO-ȘTIINȚIFICĂ ȘI INTERPRETARE A „TEXTULUI”
UNEI OPERE LITERARE

Vom apela la unul din genurile literare care, datorită caracterului discret al streturii textuale mult mai pregnant comparativ cu alte genuri, a permis avansarea mai rapidă a procesului de formalizare. Este vorba de literatura dramatică. Un motiv în plus care ne determină la această opțiune este substanțiala contribuție adusă de școala românească de poetică matematică la cercetările în acest domeniu.

În realizarea unei astfel de investigații, cercetătorul trebuie să facă abstracție de tot ceea ce reprezintă plan semantic în opera respectivă. El nu trebuie să ia în considerație decît aspectele formale, caracteristice spectacolului de teatru : intrările și ieșirile actorilor în și din scenă, gradul de populare al scenei, numărul și lungimea replicilor pe care le rostește un personaj, numărul scenelor în care unul și numai un singur personaj dintr-o anumită pereche de personaje este prezent, cu ce alte personaje apare concomitent un anumit personaj etc.

A. Considerăm un parametru de mare relevanță λ_{ij} conceput de cercetătorul Mihai Dinu⁶. Conținutul acestui parametru este dat de relația :

$\lambda_{ij} = n_{ij} - \bar{n}_{ij}$, unde n_{ij} este numărul de scene în care sînt prezente concomitent personajele X_i și X_j iar \bar{n}_{ij} numărul de scene în care cele două personaje ar fi apărut concomitent dacă distribuția lor în piesă ar fi fost strict întimplătoare. Numărul \bar{n}_{ij} poate fi determinat prin următoarea formulă :

$$\bar{n}_{ij} = N \cdot P_{ij} = N \cdot P_i \cdot P_j \approx N \cdot f_i \cdot f_j = \frac{n_i n_j}{N} \text{ scene, în care } N \text{ este}$$

numărul de scene al piesei, P_{ij} probabilitatea ca două personaje X_i și X_j să fie prezente simultan într-o scenă aleasă la întimplare iar P_i , P_j probabilitățile ca personajul X_i sau respectiv, X_j să fie prezent într-o scenă arbitrar aleasă ; n_i este la rîndul său numărul de scene în care se înregistrează personajul X_i iar n_j numărul de scene în care este prezent personajul X_j . Prin urmare, parametrul λ_{ij} nu este altceva decît abaterrea liniară a numărului de apariții concomitente care s-ar fi produs printr-o distribuie întimplătoare a personajelor în scenă. Deși o măsură în aparență simplă, se va vedea că ea conduce la rezultate deosebit de complexe și relevante. Parametrul detectează, în ultimă analiză, nivelul și sensul elaborării conștiente a conținutului operei de către autor.

Interesante sînt, în general, cazurile în care $\lambda_{ij} \neq 0$. Atunci cînd acesta este pozitiv înseamnă că se urmărește o puternică confruntare⁷ între cele două personaje care, eventual, pot reprezenta forțele dinamice în conflict.

⁶ În *Structures linguistique probabilistes dans, l'étude du théâtre*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée, nr. 5(1968).

⁷ Aici termenul „confruntare” nu are sensul de conflict ci pur și simplu notează stabilirea unor relații între ele, „punerea personajelor în ecuație dramatică”.

Un $\lambda_j < 0$ trădează intențiile autorului de a ține departe cele două personaje unul de celălalt, de a evita confruntarea lor.

Parametrul în discuție este prin urmare o măsură a intensității relațiilor care se stabilesc între personaje. El poate fi generalizat pentru toate configurațiile posibile de $2, 3, \dots, p$ personaje pentru o piesă cu p personaje. Compararea acestora cu cele care se realizează efectiv este concludentă. Calculul este însă extrem de laborios și rezidă de fapt în realizarea a $p-1$ matrici (tabele) care să reflecte fiecare posibilitatea apariției sau nonapariției izolate a fiecărui personaj, posibilitatea apariției sau nonapariției unui anumit personaj în combinație cu oricare alt personaj, posibilitatea apariției sau nonapariției fiecăreia din perechile de câte două personaje ale piesei în cauză cu oricare din cele $p-2$ personaje rămase ș.a.m.d., pînă la combinațiile posibile de $p-1$ personaje cu ultimul personaj al piesei. Întrucît într-o astfel de configurație fiecare personaj are două stări posibile, prezența și absența, notate, respectiv, cu 1 și 0, numărul total de configurații al unei piese cu p personaje va fi de 2^p . Dacă în cazul unei piese cu 10 personaje acest număr este de „numai” 1024, pentru o piesă cu 20 de personaje el ajunge la 1.176.376, dublindu-se odată cu apariția oricărui nou personaj.

Pentru a putea interpreta structura de configurații efective ale unei piese este necesar să știm nu numai ce combinații de personaje folosește autorul dintre cele posibile și pe care le evită, dar și în ce măsură face aceasta. Prin urmare trebuie calculate probabilitățile de apariție ale fiecăreia din configurațiile posibile și notate într-o coloană specială.

Vom obține o matrice a probabilităților configurațiilor efective din piesă, care se calculează pe baza frecvențelor absolute ale acestora. Formula pe baza căreia Mihai Dinu calculează aceste probabilități este :

$$P_s \approx \prod_{i=1}^p \varphi_i, \text{ în care } \varphi_i = \begin{cases} f_i & \text{dacă } X_i \in M_s \\ 1 - f_i & \text{dacă } X_i \in M_s \end{cases}$$

f_i fiind frecvența relativă a personajului X_i , M_s mulțimea personajelor prezente în scena S , iar p numărul tuturor personajelor piesei. Pe baza acelor două grupuri de probabilități : a configurațiilor posibile și a celor efective se determină matricea parametrului λ .

Se observă că, în special pentru piesele cu un număr mare de personaje, calculele sînt extrem de laborioase, neputînd fi practic realizate prin metode uzuale. Aceasta a făcut ca însuși autorul metodei, cercetătorul Mihai Dinu, să recurgă la calculator în aplicarea ei pentru cazurile concrete ale unor piese. Algoritmul este relativ simplu și a fost programat și rulat pe un CIFA — 102 ; din păcate însă textul lui nu a fost publicat pentru a-l putea prezenta aici.

Aceasta este procedura metodologică generală. Să trecem la examinarea grupurilor de câte două personaje și să vedem modul în care Mihai Dinu face dintr-un ansamblu de rezultate matematice sursa unor interesante interpretări critice ale capodoperei caragialiene.

Matricea parametrului pentru combinațiile de cite două personaje ale acestei piese este următoarea :

Tabel 1

	Z	T	Tr	P	C	FB	CE	Ș	IPA
Z	—	+ 4,40	-0,65	+ 0,50	-0,65	-1,68	+ 2,88	+ 1,16	-1,98
T	+ 4,40	—	+ 0,72	-0,18	-2,28	-0,45	+ 2,09	+ 1,27	-1,82
Tr.	-0,65	+ 0,72	—	+ 1,22	+ 1,44	+ 3,13	+ 1,52	+ 2,07	+ 3,29
P	+ 0,50	-0,18	+ 1,22	—	+ 0,22	+ 0,59	+ 1,93	-0,70	+ 1,61
C	-0,65	-2,28	+ 1,44	+ 0,22	—	+ 3,13	+ 3,52	-0,93	+ 4,29
FB	-1,68	, 5	+ 3,13	+ 0,59	+ 3,13	—	+ 1,95	-0,14	+ 3,41
CE	+ 2,88	+ 2,09	+ 1,52	+ 1,93	+ 3,52	+ 1,95	—	-0,02	+ 1,57
D	+ 1,16	+ 1,27	+ 2,07	-0,70	-0,93	-0,14	-0,02	—	+ 0,20
IPA	-1,98	-1,82	+ 3,29	+ 1,61	+ 4,29	+ 3,41	+ 1,57	+ 0,20	—

Personajele notate FB și IPA sînt cuplurile Farfuridi-Brinzovenescu și, respectiv, Ionescu, Popescu, alegătorii care, pe tot parcursul piesei nu apar decît împreună și se comportă foarte asemănător, deci, din punct de vedere scenic, sînt personaje echivalente. Acest tip de personaje, pe care autorul le numește „gemene”, sînt considerate ca formînd, respectiv, un personaj unic. Ca atare, cele 12 personaje distincte ca „etichetă”, se reduc de fapt la nouă personaje distincte scenic.

Încercînd să determinăm unele din semnificațiile piesei numai pe baza structurii ei scenice⁸, deci, făcînd abstracție de conținutul ei lingvistic vom fi în situația unui spectator care, necunoscînd limba în care este scrisă piesa, încearcă totuși să surprindă unele aspecte din conținutul acesteia. Ca și în cea mai mare parte a expunerii de pînă acum a metodei lui Mihai Dinu, vom urma îndeaproape considerațiile acestuia în lucrarea semnalată.

Examinînd datele tabelului 1 constatăm că legătura cea mai puternică a piesei $\lambda = 4,40$ se stabilește între Zoe și Tipătescu. Cum și în mod individual ambele personaje sînt printre cele care apar cel mai frecvent

⁸ Structura scenică a unei piese este cea ce reușește să surprindă un spectator capabil doar să distingă un personaj de celălalt și să sesizeze intrările și ieșirile personajelor în și din scenă.

(Zoe ocupă chiar primul loc), rezultă că ele constituie un fel de centru al conflictului și că întreaga acțiune se raportează la această legătură. Dimpotrivă, legătura Zoe—Trahanache are un $\lambda = -0,65$ dînd impresia că cele două personaje (sau numai unul dintre ele) evită să se întâlnească. Ținînd seama și de faptul că Zoe este soția lui Trahanache, acest lucru pare cu atît mai nefiresc și suscită pe bună dreptate îndoieli în ce privește atașamentul față de acesta și fidelitatea ei conjugală. Zoe este absorbită aproape în întregime de legătura ei cu Tipătescu. Cu personajele angrenate puternic în confruntarea electorală, Trahanache, Farfuridi — Brinzovenescu, Cațavencu, Ionescu — Popescu — alegătorii, relațiile ei sînt foarte slabe. Excepție face Pristanda și Cetățeanul turmentat care însă, deși participă la lupta electorală, sînt implicați în incidentul cu scrisoarea privind relațiile ei amoroase cu Tipătescu. Un λ pozitiv caracterizează și relațiile ei cu Dandanache, care are de asemenea, după cum se va vedea, un statut aparte. În fond, „catindatul” nu face parte din grupul celor care luptă efectiv pentru victoria în alegeri, intrucît victoria sa a fost dinainte hotărîtă de la „Centru”.

Examinînd valorile pozitive cele mai mari ale lui λ care succed celei a cuplului Zoe—Tipătescu, constatăm că ele separă personajele în două mari grupuri : cel care se constituie în jurul conflictului politic implicat de alegeri (Trahanache, Cațavencu, Farfuridi—Brinzovenescu, Cetățeanul turmentat, Pristanda, Ionescu Popescu—alegătorii) și cel care se constituie în jurul conflictului amoros (Zoe, Tipătescu). În mod paradoxal, Dandanache nu face parte din prima grupă. El este aproape indiferent față de părțile care se confruntă în conflictul electoral intrucît după cum am amintit, știe că va fi ales, oricare ar fi rezultatele confruntării. Se pare însă că el nu face parte nici din cel de-al doilea grup, intrucît nu este de fapt implicat în nici un fel în legătura amoroasă dintre Zoe și Tipătescu. Dandanache constituie singur, după toate indiciile, un grup aparte. Cetățeanul turmentat se apropie foarte mult ca statut scenic de Dandanache. El este „ca românul, imparțial” în opțiunile sale politice, și s-ar fi alăturat scenic lui Dandanache dacă legătura sa cu acesta ar fi fost mai puternică ($\lambda = 0,02 \approx 0$).

Chiar grupul electoral poate fi împărțit în două subgrupuri : cel al guvernamentalilor (Trahanache—Farfuridi—Brinzovenescu) și cel al opoziției (Cațavencu, Ionescu—Popescu—alegătorii). Pristanda, în pofida apartenenței lui formale la guvernamentali, este legat mai puternic de opoziție. Dacă valoarea pozitivă a parametrului λ în ce privește relațiile sale cu reprezentanții guvernamentalilor par a se explica prin servituțile la care îl obligă poziția sa în aparatul de stat condus de aceștia, după toate indiciile simpatiile sale personale merg către reprezentanții opoziției. Suma valorilor lui λ referitoare la relațiile sale cu aceștia o depășește pe cea corespunzătoare guvernamentalilor.

În cadrul acestui din urmă grup, legătura cea mai puternică, care se apropie ca valoare de cea dintre Zoe și Tipătescu, se realizează între Cațavencu și mulțimea alegătorilor (Ionescu—Popescu—alegătorii : $\lambda = 4,29$, Cetățeanul turmentat : $\lambda = 3,52$). Naivul Cetățean turmentat este obiectul mașinațiilor lui Cațavencu atît în ipostaza de alegător, pentru obținerea votului său, cît și în aceea de deținător al documentului compromițător privind relația dintre Zoe și Tipătescu, în posesia căruia acesta urmărește

să intre. El este, dealtfel, singurul personaj din grupul opoziționiștilor puternic conexasat și cu guvernamentalii, evident, în special cu Zoe și Tipătescu. Nu este exclus ca, studiind evoluția lui λ referitor la relația Cațavencu—Cetățeanul turmentat pe parcursul desfășurării piesei, să constatăm o cădere a valorii sale în momentul în care Cațavencu reușește să intre în posesia scrisorii compromițătoare. Pornind de la cele citeva personaje a căror atitudine față de părțile în conflict politic este ambiguă (Cetățeanul turmentat, Cațavencu, chiar Pristanda) se poate încerca sumarea lui λ notată G privind relațiile fiecăruia din personajele de acest fel și, respectiv, reprezentanții celor două partide politice. Adică, dacă mulțimea C a reprezentanților fermi ai guvernamentalilor este alcătuită din Trahanache, Farfuridi și Brinzovenescu, iar mulțimea L a reprezentanților fermi ai opoziției din Ionescu, Popescu și alegătorii vom avea :

$$G_1(C) = \sum_{j \in C - \{i\}} \lambda_{ij}$$

și

$$G_1(L) = \sum_{j \in L - \{i\}} \lambda_{ij}$$

în care i reprezintă pe rînd pe fiecare dintre personajele cu atitudine politică ambiguă. În cazul $i = \text{Cațavencu}$, bunăoară, $G(C) = 4,57$ iar $G(L) = 4,29$. Valorile apropiate ale celor două măriri dovedesc atitudinea duplicitară a personajului. Indici de acest fel pot fi, în principiu, utilizați și pentru studierea coeziunii interne a celor două grupări politice. Apelarea la indicatori din ce în ce mai specializați nu este însă recomandabilă în cazul pieselor cu număr relativ mic de personaje. Valorile indicatorilor se sprijină în astfel de cazuri pe un număr redus de date statistice, ceea ce face ca ele să fie supuse în mai mare măsură fluctuațiilor necaracteristice, deci să nu fie relevante pentru conținutul piesei. În schimb, în piesele cu număr mare de personaje utilizarea lor poate fi deosebit de relevantă. Un indicator mai general, care reflectă de asemenea atitudinea ambiguă a unui personaj, pendularea lui între grupările în conflict, este :

$$G_i = \sum_{j \in P - \{i\}} \lambda_{ij}$$

în care P reprezintă mulțimea personajelor piesei. În cazul *Scrisorii pierdute*, Cetățeanul turmentat este cel căruia îi corespunde cea mai mare valoare a acestui indicator ($G = 15,44$). El reprezintă cel mai bine masa alegătorilor cu vot neangajat și este prin urmare obiectul manevrelor și presiunilor ambelor părți pentru atragerea sa într-o grupare sau în cealaltă. Vanitatea sa stupidă de alegător și „apropitar” face din el un individ lesne manevrabil. Apariția acestui personaj într-o scenă oarecare nefiind îngăduită de restricții ferme, așa cum se întâmplă cu personajele care aparțin în mod clar uneia din grupări, el pare să fie elementul care asigură unitatea structurii dramatice și conferă o anumită prospețime piesei, dat fiind că absența susmenționatei restricții face ca, sub raport informațional, apariția sa să fie întotdeauna o surpriză. În ciuda criteriului

de apreciere riguros pe care ni-l oferă studiul matematic întreprins, observă Mihai Dinu, este dificil de precizat locul pe care îl ocupă acest personaj în desfășurarea conflictului, cu toate că cititorul are sentimentul necesității prezenței sale în acțiune.

Cetățeanul turmentat este secondat de Trahanache, cu un $G = 12,74$. Interesant în structura de relații care se constituie în jurul „prezidentului” guvernamentalilor locali este puternica departajare a fasciculului de relații care îl leagă de cuplul Zoe—Tipătescu ($G = 0,07$) față de cel care îl leagă de protagoniștii conflictului politic ($G = 12,67$). Ele exhibă dominantele preocupărilor sale, caracteristice virstei, temperamentului și, într-un anumit sens, chiar filosofiei partidului din care face parte.

Cele mai slabe valori ale lui G sînt înregistrate de personajele care nu participă la lupta electorală: Zoe ($G = 3,98$), Tipătescu ($G = 3,75$), Dandanache ($G = 2,91$).

Acestea sînt, în linii mari, interpretările mai importante care se pot degaja prin cercetarea structurii de valori a parametrului λ , pentru perechile de personaje în cazul capodoperei caragialiene. Ele corespund intuițiilor noastre, deși se poate observa că, totuși, conștientizează ceva mai mult decît ne spun acestea, fapt care ar deveni și mai evident în cazul, unei investigații sprijinită pe un eșafodaj mai amplu de date cantitative.

Mai interesantă ne pare însă urmărirea rezultatelor cercetării configurațiilor (combinațiilor) de personaje. Aceasta revine la comparația între configurațiile întâmplătoare de personaje care se pot realiza într-o anumită piesă și configurațiile care se realizează efectiv. Probabilitatea de apariție a fiecăreia din aceste configurații se obține prin înmulțirea probabilităților de apariție individuală (= frecvențele relative) a fiecărui personaj în piesă. Dacă în *Scrisoarea pierdută* ar exista 12 personaje scenice distincte, am fi avut $2^{12} = 4096$ configurații posibile. Operînd însă reducerea personajelor scenice echivalente la cite unul singur, rămînem cu $2^9 = 512$ configurații individualizate scenice.

După cum am menționat, stabilirea tabelului tuturor celor 512 configurații posibile și a posibilităților de apariție a fiecăreia din ele a fost realizată automat, pe un calculator CIFA—102. Tabelul conține, în ordinea crescîndă a posibilităților de apariție, primele 30 de configurații din acest tabel general. Numărul de ordine pe care îl ocupă fiecare configurație în tabel se numește „rangul configurației” și este notat în prima coloană. Pe intrarea orizontală a tabelului se află inițialele personajelor cu individualitate scenică. Configurațiile sînt notate în felul următor: cu 1 în dreptul fiecărui personaj prezent în scenă și cu 0 în dreptul personajului absent din scenă. Se obține așadar un „cuvînt boolean” de 9 cifre. În configurația de rang 16, bunăoară, sînt prezenți Zoe, Tipătescu, Trahanache și Cațavencu. Penultima coloană a tabelului 2 indică probabilitatea teoretică de apariție a configurației respective, ultima coloană, în care nu apar decît semnele + sau — în dreptul fiecăreia configurații indicînd dacă respectiva configurație se produce efectiv în piesă sau nu.

Tabelul 2

Rang	Z	T	Tr	P	C	FB	CE	D	IPE	PROBABILITATE
1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0,034843456+
2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0,029089490+
3	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0,026500656 +
4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,022124400 ?
5	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0,021997417 +
6	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0,021997417 +
7	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0,018364816 -
8	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0,018364816 +
9	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0,018352659 +
10	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0,016730430 +
11	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0,016730430 +
12	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0,015321944
13	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0,013967606 +
14	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0,013967606 +
15	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0,013958360 +
16	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0,013887439 +
17	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0,011653310 +
18	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0,011594101 +
19	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0,011586425 +
20	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0,011586425 -
21	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0,010562278 -
22	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0,010290553 -
23	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0,009673071 -
24	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0,009673071 -
25	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0,008984790 +
26	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0,008818048 -
27	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0,008812211 -
28	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0,008812211 -
29	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0,008591196 -
30	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0,007826617 +

Se observă că rangul 4 al tabelului este ocupat de configurația „vidă” în care nici un personaj nu este prezent în scenă. Aparent, existența unei astfel de configurații într-o piesă este lipsită de sens. Totuși, comparând scenele consecutive, constatăm că nu toate au elemente comune. Există momente în desfășurarea piesei în care toate personajele care au evoluat până atunci părăsesc scena, fiind înlocuite cu o nouă configurație de personaje care nu are nici un element comun cu cea precedentă. În astfel de cazuri, se consideră că între cele două scene se intercalează scena vidă. *O scrisoare pierdută* înregistrează astfel de scene vide în actul II (scenele 2-3, 6-7, 10-11, 11-12), actul III (scenele 3-4) și actul IV (scenele 10-11, 11-12).

Să încercăm acum comparația între configurațiile care se realizează efectiv în piesă și tabelul ierarhizat de configurații posibile pe baza datelor inițiale ale acesteia. Trebuie observat în primul rând că dintre cele 44 de scene „pline” numai 35 reprezintă configurații distincte de personaje. Cele 35 configurații distincte se distribuie, în majoritate, spre partea superioară a tabelului ierarhizat de configurații posibile: 15 între primele 20, 2 între rangurile 20 și 30, 3 între rangurile 30 și 50, 5 între următoarele 50 de ranguri, iar ultimele 9 au ranguri mai mari de 100. Interpretarea

acestei distribuții ar putea fi următoarea : prima parte a piesei lasă lucrurile să evolueze în mod natural pe baza „premiselor” conjuncturale (psihologice, sociale, politice etc.) postulate de autor. Are loc o maturizare, o „coacere” a acestor premise care nu reprezintă altceva decât condițiile declanșării conflictului. Aceasta face, prin urmare, ca pe acest tronson să se realizeze configurațiile cele mai probabile. Pe măsură însă ce contradicțiile se acumulează, evoluția piesei devine tot mai imprevizibilă, dominată de surprize și răsturnări. În actul III apar configurațiile cele mai rare (în cadrul reuniunii electorale), pentru ca ultima scenă a actului IV să realizeze o configurație de rangul 510, deci aproape configurația cu probabilitatea cea mai redusă de producere. Ea reprezintă momentul culminant, momentul de rezolvare în plan politic a contradicțiilor piesei, în care Cațavencu este constrins să prezideze festivitatea care celebrează reușita adversarului său în confruntarea electorală.

În afara configurațiilor care se produc efectiv în evoluția piesei, am putea lua în considerație și o serie de configurații care deși nu fac parte din structura scenică propriu-zisă, sînt puternic, legate de ea, fiind introduse în piesă prin relatările unor personaje. Ele se intercalează astfel în mod natural în evoluția acesteia, participînd în aceeași măsură ca oricare dintre configurațiile efective la desfășurarea ei epică și conflictuală. Am putea menționa aici confruntările între Cațavencu și Trahanache, între Cetățeanul turmentat și Cațavencu, sau scena în care Pristanda spionează de sub ferestre discuțiile între notabilitățile opoziției. Intercalarea acestor scene în suita cronologică de configurații a piesei nu se poate face imediat în urma scenei în care intervine relatarea lor, așa cum ar părea natural, pentru că, în mod firesc, ele s-au produs într-un moment anterior celui în care sînt relatate. Odată identificat acest moment din însuși conținutul relatării, se cercetează dacă scena care urmează în structura efectivă a piesei se produce sau nu concomitent cu scena relatată. Dacă nu este vorba de concomitență, intercalarea se face în funcție de factorul timp. În caz afirmativ însă se cercetează relațiile logice dintre cele două scene. Dacă una dintre ele este o consecință a celeilalte, atunci ele se ordonează în funcție de acest criteriu. În ipoteza independenței logice, ordinea lor este indiferentă. În cazul capodoperei caragialiene, numai confruntarea dintre Cațavencu și Trahanache, relatată de acesta din urmă, adăunează la structura scenică efectivă a piesei trei noi configurații, înregistrate în tabelul acestora sub rangurile 16, 18 și 21.

Ele ne oferă o imagine mai complexă asupra relațiilor dintre cele două personaje, contribuind în acest fel la mai buna definire a conflictului.

Inversînd unghiul de vedere, adică examinînd pentru prima parte a piesei ce configurații foarte probabile sînt evitate totuși de autor, constatăm că între primele 15 ierarhizate, toate apar în piesă, cu excepția configurației de rang 7. Aceasta corespunde scenei în care se întîlnesc în „tête à tête”, Zoe cu Trahanache. Autorul evită în mod evident confruntarea care ar fi putut conduce la rezolvarea prematură a situației lor conjugale pe baza principiilor „onoarei”, ceea ce ar fi fost necaracteristic pentru lumea burgheză a epocii, care acceptă mult mai lesne compromisul atunci cînd acesta era dictat de interese politice sau econo-

mice. Faptul că dramaturgul evită confruntarea între cele două personaje a fost evidențiat în studiul legăturilor dintre perechile de personaje, cuplul Zoe-Trahanache fiind caracterizat, după cum s-au arătat anterior, de un

$$\lambda = -0,65.$$

B. Parametrul λ aplicat unui model lingvistic al aceleiași piese. Mihai Dinu încearcă să valorifice la maximum capacitatea revelatoare a parametrului λ aplicându-l, într-o a doua etapă a cercetării sale, unui model lingvistic structuralist al piesei. Experimentul conduce la descoperirea de noi semnificații ale conflictului și relațiilor dintre personaje. Despre ce este vorba, pe scurt.

Este cunoscută remarcabila eficiență gnoseologică în diverse domenii ale culturii contemporane a modelului lingvistic stratal: fonem, silabă, morfem, cuvint, frază, text. În modelul lingvistic al lui Mihai Dinu scena (configurație de personaje) este asimilată fonemului. Pentru a identifica prin analogie unitatea de nivel imediat superior să ne amintim că în sistemul lui Ferdinand de Saussure trăsătura distinctivă ale cărei fluctuații determinau segmentarea trenului fonematic în silabe era apertura. Începutul unei silabe era marcat de debitul unei creșteri de apertură, finalul ei plasându-se în următorul punct de minim al „conturului” cantitativ al aperturii. Amintim de asemenea că apertura fluctuează între 0, corespunzător în fonetică consoanelor oclusive, și 7, corespunzător vocalelor celor mai deschise. Criteriului aperturii din lingvistică Mihai Dinu îi găsește drept echivalent pentru structurile dramatice criteriul cantității de informație.

S-a văzut din tabelul 2 că fiecărei configurații de personaje îi corespunde o anumită probabilitate, prin urmare, fiecare are o anumită încărcătură informațională care se poate foarte lesne calcula după formula:

$$H = -\log_2 p_i.$$

în care p_i este probabilitatea de apariție a scenei de rang i , i parcurgînd mulțimea rangurilor tabelului general din care s-a extras submulțimea tabelului 2. Calculîndu-se cantitatea de informație pe fiecare scenă, inclusiv a celor 7 scene vide la care se adaugă încă 3 scene de acest fel la frontiera dintre acte, s-a obținut următorul tabel:

Tabelul 3

Actul	I								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Scena									
Cant. de Inform./scenă	6,15	6,41	6,42	5,89	1,83	6,99	6,80	7,22	6,42
Cant. de Inform. medie/ silabă	6,22				5,91		6,98		

II

σ_1	1	2	σ_2	3	4	5	6	σ_3	7	8	9	10
5,49	7,91	7,25	5,49	6,41	6,02	5,90	4,83	5,49	7,07	6,15	5,89	
	6,89			5,75				5,82		5,50		

II

III

σ_4	11	σ_5	12	13	14	σ_6	1	2	3	σ_7	4	5
5,49	6,15	5,49	7,46	9,86	10,8	5,49	11,0	11,9	10,3	5,49	5,50	9,21
	5,82		8,40				9,67				8,50	

III

IV

6	7	σ_8	1	2	3	4	5	6	7	8	9
12,1	13,2	5,49	4,83	8,45	7,79	5,23	5,76	6,02	5,76	7,72	5,76
				7,02			5,67				6,42

IV

10	σ_9	11	σ_{10}	12	13	14
5,09	5,49	5,23	5,49	9,11	8,45	16,1
	5,29		6,61			12,3

Se observă că în situa de scene ale piesei, cantitatea de informație are o evoluție sinusoidală. Segmentarea lanțului scenic în punctele de minim ale cantității de informație va duce la obținerea silabelor dramatice definite ca secvențe de scene unite printr-un suflu dramatic comun. *O scrisoare pierdută* conține 16 astfel de silabe dramatice distribuite, după cum se observă pe tabel, în ordinea actelor, astfel : 3, 5, 2, 6. S-a obținut în acest fel o imagine „contractată” a piesei.

Se consideră că un personaj domină o silabă dramatică atunci cînd el este prezent în toate scenele componente ale acesteia. Tipătescu, bunăoară, domină scena a 2-a a primului act, scena următoare fiind dominată de cuplul Tipătescu-Zoe. Considerînd că un personaj este prezent într-o silabă dramatică dacă și numai dacă o domină, observăm că din cele 16 silabe, 5 vor fi „vide”, nefiind dominate de nici un personaj, iar din cele 9 personaje unul, Pristanda, nu are existență dramatică la acest nivel intrucît nu domină, deci nu este „prezent” în nici o silabă dramatică. Obținem în acest fel 11 scene „pline” și 8 personaje. Faptul că Pristanda „dispare” la acest nivel care pune în evidență structurile mai profunde ale conflictului, se explică prin aceea că menționatul personaj, care este conceput mai degrabă ca o modalitate de ilustrare a servilismului și corupției aparatului polițienesc, deci de definire a „fizionomiei politice” a respectivei epoci, nu are o poziție politică fermă și nu participă efectiv la conflict. Situația sa ambiguă în ce privește relațiile cu cele două tabere, relevată anterior, se concretizează printr-o neutralitate frapantă atunci cînd este vorba de fapte. Toate acestea determină „disparația” sa atunci cînd se evidențiază structurile conflictuale profunde ale piesei.

Comparînd tabelul 1, care reflectă relațiile între personaje calculate pe baza structurii scenice naturale a piesei, cu tabelul 3, care reflectă aceleași relații, dar calculate pe baza imaginii „contractate” a acesteia, observăm că majoritatea cifrelor se reduc, cîteva dintre ele, mai exact două, schimbîndu-și chiar semnul. Trebuie însă observat că nu toate aceste fluctuații sînt semnificative, ele fiind determinate și de faptul că nu se mai consideră toate ocurențele scenice ale personajelor ci numai acelea care acoperă o întreagă silabă dramatică. Concluziile pe care Mihai Dinu le desprinde din compararea cifrelor celor două tabele sînt, în propria sa relatare, următoarele :

1. — Coloana valorilor lui λ corespunzătoare relațiilor lui Trahanache, pozitivă cu o singură excepție în tabelul 1, devine în întregime negativă, în tabelul 3. Faptul scoate la iveală o realitate mai profundă decît cea pe care sîntem tentați s-o admitem la o primă analiză. În pofida prezenței sale joviale, mai degrabă conciliant și naiv decît versat și abil, acest personaj afabil este extrem de singur, neputînd conta nici pe „prietenu” Tipătescu, amantul soției sale (conform tabelului 1 relațiile între cei doi erau bune), nici pe partizanii săi politici Farfuridi și Brînzovenescu, gata să-l discrediteze în ochii conducătorilor partidului său prin denunțuri anonime, nici pe masa alegătorilor, pe care nu reușește nici să-i domine, nici să-i convingă.

2. — O legătură care exhibă un aspect deja cunoscut cititorului, dar care nu figura în tabelul 1, apare între Zoe și Cațavencu. Cea dintîi spera la început să se salveze printr-un dialog direct cu șeful opoziției, pentru ca în cele din urmă, acesta, dezorientat și atacat din toate părțile, să joace ultima sa carte încercînd să atingă inima sensibilă a consoartei „prezidentului”.

3. — Mai mult decît în primul tabel, situația de independență politică a Cetățeanului turmentat apare cu pregnanță în tabelul 3. Relațiile sale cu Zoe și Tipătescu, pe de o parte, Cațavencu pe de alta, se datorează altor cauze decît unei reale simpatii politice. Personajele în raport cu care

legăturile sale nu s-ar putea explica decât printr-o opțiune politică — este vorba de cuplul Farfuridi-Brinzovenescu și grupul Ionescu-Popescu-alegătorii — au toate valori negative ale lui λ .

Se poate încerca o pătrundere și mai profundă în structurile piesei prin considerarea cantității de informație la nivelul silabei dramatice și a curbei fluctuației acesteia în lanțul silabic. Realizînd o nouă segmentare în punctele de minim ale acestei curbe, vom obține unități de un nivel superior silabelor, numite „hipersilabe” sau „secvențe dramatice”. Acestea sînt un număr de numai 5 pentru piesa în discuție. Dacă în segmentarea curbei informaționale și obținerea unităților de diverse nivele ale piesei dramatice se folosesc punctele de minim, în orientarea analizei trebuie să folosim cu deosebire vîrfurile acestei curbe. Trebuie adică să ne oprim cu mai multă atenție asupra segmentelor purtătoare ale celor mai mari sarcini informaționale.

Cele 5 hipersilabe dramatice ale *Scrisorii pierdute* sînt următoarele :

1. — Cea dintîi include primele 4 scene ale actului I și constituie un fel de „expozițiune” dramatică, în ea Trahanache informîndu-l pe Tipătescu despre intențiile ignobile ale „plastografului” Cațavencu.

2. — Secvența următoare sfîrșește în scena a 2-a a actului II în momentul în care, în atmosfera de derută și nemulțumire generală, Farfuridi și Brinzovenescu iau hotărîrea de a preveni „centrul” că „prefectul și oamenii săi trădează partidul în profitul nefilistului Cațavencu”.

3. — Secvența mediană este cea mai lungă (22 scene) și conține desfășurarea propriu-zisă a conflictului. Ea acoperă bună parte din actul II, actul III în întregime și parte din actul IV, pînă în momentul culminant al conflictului amoros, cînd apariția lui Dandanache în frămîntata urbe înlătură orice posibilitate de salvare a cuplului Zoe-Tipătescu. Scrisoarea compromițătoare va apărea în „Răcnetul Carpaților”.

4. — Secvența penultimă, care ar putea fi considerată un fel de „dez-nodămînt”, marchează intrarea lucrurilor în matca lor „firească”. Cetățeanul turmentat restituie scrisoarea „andrisantului”, Cațavencu umilindu-se și implorînd clemența adversarilor săi. Secvența se sfîrșește în momentul în care Cațavencu acceptă să prezideze festivitatea de investire oficială a fostului său contracandidat.

5. — Ultima secvență nu aduce nimic nou în ce privește datele conflictului, reprezentînd doar apoteoza finalului farsei electorale.



Concluziile care se degajă din această cercetare sînt, sperăm, suficient de convingătoare. Unitatea dintre formal și semantic în dramaturgie, dintre forma unei piese și conținutul ei, s-a dovedit suficient de puternică pentru a permite degajarea unor interpretări relevante numai pe baza analizei structurii formale a acesteia, analiză realizată, în fazele ei laborioase, cu ajutorul calculatorului. De fapt însă, exagerăm vorbind despre analiza întregii structuri formale a piesei, întrucît nu este vorba decât de analizarea unui singur aspect al acesteia : intrările și ieșirile personajelor din scenă, prelucrate cu ajutorul unui singur parametru λ . Or, aceasta dovedește plener eficiența metodei. După cum s-a putut constata, numai pe baza examinării structurilor de personaje care se succed în desfășurarea piesei

s-au putut deduce sentimentele lor reciproce de simpatie, antipatie sau pur și simplu indiferență, s-au putut delimita cu precizie fazele conflictului. Toate acestea fără ca ingeniosul autor al respectivelor interpretări să fi parcurs măcar un singur rînd din textul piesei.

Probabil că dacă analiza structurilor s-ar bizui pe mai mulți parametri pentru fiecare aspect formal abordat și, în același timp, pe mai multe aspecte formale, rezultatele ei ar putea intra oricînd în concurență cu cele ale criticii de gust. Iar, în măsura în care, în noile condiții ale excepționalei rafinări a metodelor formale și existenței calculatoarelor s-ar putea parveni la o formulă critică integratoare care să reunească valențele criticii intuitive cu cele ale criticii metodologice, eliminînd prin însăși complementaritatea lor neajunsurile pentru care acestea sînt criticate în mod izolat, știința literaturii ar dispune, în sfîrșit, de instrumentul deplin al semiozei critice.

(Fragment din „*Teoria criticii literare — O viziune neoaristotelică*” 1975).

FRAGMENTUL CA INTENȚIE ȘI REALIZARE, CA PLURIVALENȚĂ ȘI UNIVOC. „GLAUBEN UND LIEBE” DE NOVALIS

VIORICA NIȘCOV

0. Ne propunem în textul care urmează două sarcini distincte dar conexe : 1) analiza logică a conceptului de fragmentaritate, 2) ilustrarea ei printr-un corpus de fragmente istoricește real.

În mod deliberat am conceput propriul nostru text ca o articulare de fragmente.

I. FRAGMENTUL, CATEGORIE GNOSICO-PRAXICĂ

1. În principiu, orice text ¹ realizat este, potențial, un spațiu textual *supra-realizabil* literalmente la nesfârșit.

Supra-realizarea dispune de două modalități posibile de efectuare.

Una este de ordin concret și privește extinderea substanței materiale a textului prealabil *realizat*. Aceasta fie a) prin adăogirea — teoretic nelimitată — de substanță nouă unui text dat, fie b) prin varierea concretă, microstructurală — teoretic mereu reluabilă — a unuia și aceluiași text dat.

Cealaltă modalitate de *supra-realizare* rezidă în re-producerea —, în principiu, nelimitată — a macrostructurilor abstracte (a *pattern*-urilor) caracteristice clasei de texte căreia textul dat le aparține.

Astfel, pe de o parte, orice text realizat se identifică cu textul continuu în măsura în care îl generează virtualmente, respectiv, se *autogenează*.

Pe de altă parte, orice text realizat este *parte*, „fragment”, dintr-un text realizabil².

În acest caz f-r-a-g-m-e-n-t-a-r-i-t-a-t-e-a are statut de *potențialitate*, *cantitativitate* și *universalitate*.

2. De fapt, în realitatea practică de lectură avem de-a face cu texte care se comportă ca structuri semiotice dotate, cel puțin în planul percepției imediate, cu limitări cantitative stricte. *Efectele* acestor limite însă cunosc o suspendare parțială determinată de plurivalența semantică *inerentă* a textelor, care merge de la ambiguitatea proprie oricărui mesaj textual literar, de orice factură, pînă la polisemia implicată de orice operă

¹ Folosesc conceptul cu sensul de spațiu lexico-gramatical semnificativ.

² Cf. Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (1969), p. 89.

poetică, iar de aici la deschiderea explicită, voită, sintetizată în mod expres, tinzând către un maximum de îndeterninare a sensului, cultivată de literatură (și „antiliteratură”) modernă.

Fragmentaritatea în acest din urmă caz (I.2) funcționează ca deschidere și este garantată de existența și, respectiv, funcționarea registrului conotațional al *relației interpretante a semnului*. În acest caz, **fragmentaritatea** deține un statut de *realitate, calitativitate* și — din nou — *de universalitate*.

Fragmentul de tip I (1, 2) este categorie dedusă, un *construct* mental, a cărui însușire fundamentală poate fi descrisă ca *tendință de asumare a infinitului* sub dublul său aspect, *potențial* (1.) și/sau *actual* (2.). În mod paradoxal, fragmentul de tip I presupune respectarea unor limite matriciale, conformarea la anumite norme, definibile, de completitudine.

II. FRAGMENTUL, CATEGORIE ONTICO-PRAXICĂ

Tipul secund de fragmentaritate (II.) se manifestă — contrar modalității tipului I — ca *întrerupere flagrantă intervenită în structura unui text „complet” dat*³.

Acest tip (II.) emană din negarea limitelor unei structuri fie *ideal*, fie *efectiv* existente⁴.

În funcție de cauzele care o produc, *întreruperea* poate fi *conjuncturală* sau *programată*.

1. *Întreruperea conjuncturală* derivă dintr-un hiatus fie în existența fizică sau/și morală a autorului (oboseală, schimbare a structurii intereselor intelectuale, modificare de Weltanschauung, boală, deces ș.a.), fie în existența fizică a textelor (amputări, prin accident, distrugeri parțiale etc.). Astfel, a) o sintagmă precum *Trecerea opr...* sau b) romane precum *Felix Krull* sau *Heinrich von Ofterdingen* rezultă tocmai din rupturi de categoria celor desemnate mai sus, trimițând la o completitudine reală mutilată, dar în orice caz *definită* (II. 1.a.) sau la o completitudine virtuală și *indefinită* (II.1.b.).

Fragmentul de tipul II.1. are primordialul sensul de *parte* (resp. de *incompletitudine*) și, secundar, cel de *deschidere* — ordine expresă dictată de succesiunea pozițiilor cauză/efect; orice *izolare* a unui element oarecare de întregul din care face parte îi consolidează și îi potențează acestuia poli-semia inițial dată.

³ În această ordine de idei se cuvine subliniat faptul că orice analiză a fragmentarității textuale se lovește de dificultăți imediat insolubile pentru că, îndeobște, gramatica macrotextelor este o disciplină incipientă, cu rezultate încă flave. Practic, analiza este constrinsă, în aceste condiții, să se întemeieze în cea mai largă măsură pe intuiție în ce privește deslinrea incompletitudinii și a completitudinii, a fragmentarității și a nefragmentarității unuia text dat. Chiar cercetările moderne de gramatică a prozel rămân tributare, în termenii gramaticii generative, unor concepte precum cel de *acceptabilitate*, în ceea ce privește dimensiunile admisibile ale unei fraze, completitudinea sau incompletitudinea ei.

⁴ Sensul acesta se verifică și etimologic: *fragment* vine de la frango-francere-fregl-fractum = a sfărâma, a rupe, a fractura, operație posibilă doar în raport de o preexistență și numai de o preexistență. Cf. în această ordine de idei și A. Fabri, *Fragment, Aphorismus, Essai*, „Hochland”, 36, no. 2 (1939), p. 514–518.

2. *Înteruperea programată* este ilustrată de o largă sumă de clase de texte, de la *haiku* la *schifa* în proză, de la notația de *jurnal intim* la ceea ce am numi literatură de reflecție (reflecție filosofică, morală, politică, științifică etc. sub formă de aforism, maximă, proverb, fragment romantic etc.). Aceste clase de texte alcătuiesc laolaltă o categorie abstractă, caracterizată generic de asumarea *nelă* a unui regim sinecdoțial patent. *Fragmentaritatea* (II.2.) suferă aici o triplă determinare — ea și în II.1. — ea însemnând corelarea a) incompletitudinii, b) a limitelor arbitrare, c) a deschiderii semantice.

a) Din punct de vedere genetic, *incompletitudinea* textelor comunicată cititorului traduce, primar, o incompletitudine voită (obținută prin decupaj) a percepției autorului, raportabilă la un anume standard de mobilare a câmpului perceptiv, standard ținind de fiziologie și de antrenamentul cultural și funcționând ca matrice — psihologică — de completitudine. Incompletitudinea este cu atât mai izbitoare cu cât pe de-o parte deschiderea de unghi optic este mai largă, iar pe de altă parte elementele explicit, textual, formulate, sint mai dispartate și mai frapant integrate ordinii (de rang) a detaliului, a minuției, adică, cu cit contrastul dintre așteptare și realizare este mai pregnant. Fragmentul de tip II.2. poate fi astfel descris ca un mecanism, ca un dispozitiv sintetic, generator de așteptări frustrate.

Dincolo de matricea psihologică de completitudine, incompletitudinea textului-fragment trinite și la alte clase de contexte.

Dacă socotim că *orice* entitate textuală este în mod inerent prevăzută — că simtem conștienți de acest fapt sau nu, că îl exploatăm sau nu — cu un număr *n* de contexte cauzale (biografice, etnice, istorice etc.), atunci diferența între contextul propriu unei entități textuale „complete” și contextul unei entități textuale incomplete este dată, în acest plan, de opoziția dintre *eterogen* și *omogen*.

Contextele textelor complete sint caracterizate, în raport de acestea, prin *eterogeneitate*. Între textul complet și contextele sale se introduce inevitabil o *discontinuitate calitativă*. Este discontinuitatea dintre *literar*, *poetic*, pe de-o parte, și *biologic*, *social*, *pedagogic*, *economic*, *politic*, *ecologic*, *cosmic* etc., pe de altă parte.

Or, particularitatea textului-fragment constă în aceea că, în afară de *mulțimea* contextelor eterogene, ce îi sint și lui inerente, el dispune, în plus, și de un — la fel de inerent — context *omogen substanței sale*. Aceasta în virtutea faptului că textul-fragment este fragment prin aceea că împinge ineluctabil în sfera *contextualității* elemente identice cu propria-i materie și alcătuire. Cu alte cuvinte, în cazul fragmentului de tip II. 2. între, pe de-o parte, *textul explicit*, produs, și cele *n* sfere contextuale eterogene posibile care îl inconjoară prin definiție, pe de altă parte, se interpune un „*manson*” contextual specific care este prelungirea contextuală virtuală a textului real dat.

b) În privința *limitelor*, ar fi de observat că fragmentul în accepția II.2. poate începe și poate sfârși riguros *oriunde*, cu singura condiție ca sporiirea lui dimensională să nu depășească pragul calitativ dincolo de care el ar deveni automat un *complet*, prin aceea că ar ajunge să se încadreze normei calitative pe care inițial o negase și față de care se delimitase prin opoziție. Altfel spus, intenția discursului inclus acestor texte de a se organiza și funcționa ca PARTE, acționind atât ca operator de restrângere can-

titativă (principală) a mesajului, cit și ca mediere, oricât de vagă, a întregului — invizibil ca atare, — face ca limitele arbitrare să fie obligatorii.

c) În ceea ce privește *deschiderea*, deosebirea între un fragment de tipul II.2 și un text nonfragmentar, de cealaltă parte, este de ordin nu calitativ ci cantitativ. Dacă însă, așa cum aminteam (I.2), orice structură semantică asumă un coeficient oarecare de *deschidere*, orice text, oricât de „complet”, invită la meditație, la interpretare, la continuare, nu este mai puțin adevărat că completitudinea micșorează relativ câmpul opțiunilor principal posibile în direcția cărora textul poate fi „dus mai departe”. Un text, cu cit este mai incomplet, cu atât *halo-ul* produs de el este mai amplu și mai dens.

Ceea ce, mărturisim, ne-a izbit, urmărind logica stărilor de fapt mai sus evocate (II.2.c.), este împrejurarea că diferența radicală de *statut ontic*, care opune textul fragmentar textului nonfragmentar, nu își găsește echivalentul în planul *statutelor semantice*.

S-ar mai cuveni observat că singura deosebire de ordin structural între fragmentul II.1. și fragmentul II.2., care se impune deocamdată și a cărei probabilitate se apropie de certitudine, este aceea că în ultimul caz limitele, atât inițiale cit și finale, nu segmentează cuvinte și nici fraze, astfel încât subiectele să rămână fără predicate, verbele tranzitive fără complemente, prepozițiile fără substantivele aferente etc., ceea ce, în cazul fragmentului II.2. este oricând posibil.

2.1. *Clasa textelor literaturii de reflecție*. Apărind ca negări ale unor afirmații tacite⁵, ca întrebări al căror răspuns lipsește⁶ sau, dimpotrivă, ca răspunsuri la întrebări absente, ca replici într-un dialog eliptic, ca concluzii sau ca motto-uri⁷ la posibile relatări evenimentțiale etc., fragmentele acestei clase (II.2.1), *considerate exclusiv în sine* (indiferent de contextul situațional pentru care au fost create) își validează caracterul sinecdoțial nu numai *generic*, în raport de matricea psihologică invocată (II.2.) și respectiv de contextele heterogene amintite (II.2.), ci și *specific*, în raport de un întreg omogen lor.

Aflat sub condiția virtualității, absent din mesaj⁸, dar mediat de el, acest din urmă întreg, spre a îndeplini necesarul propriului statut de existență ar trebui să comporte, la nivelul tiparului său, următoarele tipuri de discurs:

a) serii de relatări evenimentțiale (*naratio*) și serii de observații empirice (*descriptio*) care verbalizează o experiență de viață; serii de observații teoretice care verbalizează o experiență de lectură;

b) serii de meditații, interpretări și comentarii generalizatoare pe seama seriilor din a);

c) serii de comandamente teoretice și practice cu caracter universal, deduse din seriile cuprinse în a).

⁵ S. Meleuc, *Structure de la Maxime*, „Langage”, 13 (mars, 1969), p. 69–99.

⁶ Fr. H. Mautner, *Der Aphorismus als literarische Gattung*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 27 (1933), p. 132–175.

⁷ Comp. opinia lui L. Rohner, *Der deutsche Essay* (1966), p. 493, în legătură cu aforismul.

⁸ Observația cu privire la caracterul atât închis cit și deschis al reflecției aforistice este loc comun în literatura de specialitate. Cf. Fr. St. Mautner, *op. cit.*, W. Grenzmann, *Probleme des Aphorismus*, „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” (1951), p. 122–144 etc.

Fragmentul în sens II.2.1., decupat întotdeauna fie din grupul de serii b), fie din grupul de serii c), izolat de restul invizibil, pus în vedetă, expus în virtutea însăși a izolării sale ca element marcat, se instituie, indiferent de conținutul și forma comunicării sale, în semn al *valorii* în sine. Căci *valoarea* este tocmai criteriul cu care se operează, criteriul care prezidează alegerea segmentului ce urmează să fie decontextat și ipostaziat în fragment. Numai ceea ce autorul sokoate a purta această marcă capătă dreptul de a fi formulat, de a trece în expresie.

Fragmentaritatea textelor literaturii de reflecție este sub incidența *deschiderii* și a *incompletitudinii* incertă.

Astfel, pe de-o parte, asumându-și condiția de incompletitudine, textele tind către expresia densă, laconică. Cu cit discursul suferă o mai drastică reducere, cu atit polisemia sa sopoeste (fragmentaritatea textelor literaturii de reflecție coincide aici cu aceea a oricărei structuri literare sub regim de expresivitate poetică — I.2.).

Pe de altă parte, însă, două sint constantele structurale care, în interiorul categoriei fragmentului acționează în sens contrar deschiderii semantice.

Una este de ordin retoric : tendința foarte marcată a discursului de a se cristaliza geometric în figuri ale repetiției, ale paralelismului, ale antitezei, ale substituției etc. Ceea ce are drept consecință imediată replierea mesajului asupra sa însuși, iar drept consecință superioară posibilă închiderea orizontului sintactic și, deci, blocarea uneia din direcțiile de expansiune semantică.

Cea de-a doua împrejurare este de ordin logic : utilizarea de enunțuri sub forma afirmațiilor de echivalență (definiții, corespondențe, proporții). Acestea reduc conținutul comunicării la o mișcare de balans, desfășurată în perimetrul strict circumscris al termenilor puși în relație.

În fine, ar mai fi de precizat că fragmentaritatea ca incompletitudine este parțial suspendată și, respectiv, parțial transferată, în cazul în care textele literaturii de reflecție sint inseriate sub formă de *corpus*. În atare situație, textele care alcătuiesc corpusul se intercontextualizează. Funcția de întreg (ca aproximare, ca relativă neutralizare a fragmentarității) este preluată de cadrul general tematic (în măsura în care acesta există) sau de o realitate conceptuală supraordonată, deductibilă nu din suma ideilor cuprinse în textele asamblate, ci din conturul „punctului de vedere”, al viziunii de ansamblu (ilustrate uneori sau sugerate de titlul corpusului).

Concomitent însă, și nu mai puțin paradoxal, corpusul preia fragmentaritatea ca incompletitudine a părților sale alcătuitoare. El nu este un tot organic, ci un mozaic de elemente discontinue, necorelate, gândite a ființa mai mult sau mai puțin izolat unele de celelalte. Asumarea efectivă, grafematică a acestei izolări prin spații albe nu este astfel decit un act de redundanță, ce intensifică iconic și totodată deictic lipsa de solidaritate a părților.

Astfel, putem vorbi în cazul corpusului de fragmente (indiferent că aforisme, proverbe etc.) de un dispozitiv de sinteză supratextuală. Corpusul apare ca un spațiu textual dotat cu un grad de artificialitate superior. El este un agregat constituind un fel de spațiu cultural la pătrat, prin aceea că intercontextează texte, teoretic vorbind, detașate de contextele lor „naturale” (adică culturale la puterea întâia). Intercontextarea, la rindu-i,

are aici un vădit și ascuțit caracter contradictoriu. Într-un sens, ea crează, prin forța însăși a contiguității spațiale pe pagina scrisă, corelații de sens, chiar și atunci când este vorba de juxtapunerea eventuală de texte care se exclud reciproc; în alt sens, intercontextarea subliniază, și mai violent, discontinuitatea fiecărui fragment față de toate celelalte, cu alte cuvinte, fragmentaritatea însăși.

2.1.1. *Fragmentul romantic*, în accepțiunea teoretică și practică pe care i-au dat-o Friedrich Schlegel și Novalis, este fragment în sens II.2.1.

Am ales, din rațiuni metodologice, ciclul *Glauben und Liebe*⁹ pentru a urmări felul în care fragmentaritatea individuală a fiecărui text în parte se cumulează, într-o complexă sumă algebrică, la nivelul corpusului. Ne vor interesa deocamdată doar câteva aspecte legate de deschidere.

Chiar și la o primă lectură, fără pretenții analitice, ceea ce izbește în acest corpus este instabilitatea semnificatului, fluiditatea reprezentărilor, sugerînd o alunecare continuă de planuri conceptuale. Această alunecare se constituie ca o manifestare intuitivă imediată a deschiderii.

Analitic abordată, deschiderea poate fi descrisă ca efect al pendulării ciclului între satisfacerea a cel puțin cinci funcții, corespunzînd a cinci tipuri specifice de discurs.

a) *Funcția critică* așează textul în seria operelor didactico-moralizatoare, avînd ca referință politicul. Cimpul ei de acțiune este circumscris de limitele discursului „învățăturilor” destinate monarhilor. La acest nivel textele se aplică în a critica statul prusac și curtea, atît direct (nr. 29, 36)¹⁰, cit și indirect, prin recomandările făcute regelui în legătură cu disciplina sa morală, cu arta guvernării etc. (nr. 28, 37 etc.).

Dintre modalitățile de realizare a acestei funcții ar fi de menționat, ca mai importante, pe cele vizînd o subtilă retorică a convingerii și a captării bunăvoinței. Astfel sînt:

1. Elogierea absolută a principiilor de guvernare propuse regelui. În paranteză fie spus, acest elogi, insistînd pe consecințele practice ale guvernării ideale (reactualizarea unor valori umane fundamentale ca iubire, lealitate, devotament, demnitatea ființei umane), și îndemînd la cit mai grabnică traducere a ei în fapt se inscrie, în termeni slabi, în matricea comunicării de tip *Werbung*¹¹.

2. Elogierea, în termeni superlativi a regelui (ca destinatar al mesajului), în condițiile în care și-ar asuma principiile de guvernare propuse (nr. 7, 33, 38).

3. Marcarea aspectului fatic¹² al discursului prin propoziții interogative ori numai pseudo-interogative. Interlocutorul este astfel atras nemijlocit în dezbatere, invitat să adopte un punct de vedere.

⁹ Fîind vorba, pe de-o parte, de o colecție de fragmente publicată în timpul vieții autorului, deci pîrînd — cu excepția unor chestiuni de detaliu — girul acestuia în privința criteriilor deordonare ale textelor în ansamblu, iar pe de altă parte de un corpus relativ unitar de idei, în profunzime cercetate, *Glauben und Liebe* prezintă avantajul că în raport de alte grupuri de fragmente ale lui Novalis este potențialmente mai adecvat unei cercetări de tipul celui pe care o întreprindem.

¹⁰ Trimiterile la Novalis au în vedere ediția Novalis, *Schriften*, hrsg. P. Kluckhohn und R. Samuel, 2. Aufl. 2 Bd. (1965), p. 485—498.

¹¹ M. Bense, *op. cit.*, p. 94.

¹² Cf. B. Mallinowski, *The Problem of Meaning*, în *Primitive Languages*; C. I. Odgen, A. I. Richards, *The Meaning of Meaning* 9. Aufl. (1936), p. 296—336.

b) *Funcția filosofică* se validează în organizarea corpusului ca reflecție pe seama categoriilor politicului. Obiectul său este statul *poetic ideal*, stat în care principiile ar ființa ca mediator între entități antinomice (individ – colectivitate; uman – divin) și ar îndeplini o funcție etică absolută, iar monarhia ar fi simbol pentru o stare morală virtual accesibilă oricui (nr. 17, 18, 22).

Proiectarea într-un viitor indeterminat a acestui stat și lipsa de adecvare a mijloacelor la scop (reformarea politicului prin moral, în primul rînd) situează planul reflecției politice a corpusului în domeniul discursului utopic, al „basmului politic”.

Dincolo de invocarea nemijlocită a toposului *epocii de aur* (nr. 41, 42) – simbolul dispoziției și a orientării meditației politice a corpusului –, incidența filosofico-utopică a discursului este ilustrată în plan logico-gramatical de :

1. predominanța enunțului-definiție;
2. utilizarea predilectă a optativului, a condiționalului, a viitorului și a interogativului traducînd caracterul de *deziderat generic* al registrului afectiv al textelor.

c) *Funcția lingvistică și metalingvistică* situînd corpusul în sfera discursului care produce limbaj și, respectiv, care comentează limbaj. În acest sens, *Glauben und Liebe* poate fi înțeles ca un experiment comunicațional programat.

Cele 5 fragmente din *Vorrede* conțin programul unui mod de comunicare incifrat, pe care corpul propriu-zis al ciclului îl realizează ca atare.

Programul cuprinde stabilirea : *funcției* unui astfel de tip de comunicare (satisfacerea necesității de a comunica într-un mod enigmatic – nr. 2), a *adresei* sale (către inițiați – nr. 2), a *codului* de utilizat (cel oferit de refuncționalizarea limbajului figurat curent – nr. 1), a *scopului* urmărit (atingerea, dialectică, a unui spor de substanță conceptuală la nivelul concretului și de substanță concretă la nivelul conceptului – nr. 5).

Care sînt modalitățile de realizare ale acestui program ?

În primul rînd încălcarea voită a principiului de consonanță dintre conținut și formă prin :

1. utilizarea masivă a tropilor (figuri ale substituției, de la metaforă la simbol), contrastînd, pînă la derută, cu referința imediată a discursului (sfera politicului și a reflecției asupra politicului);
2. transferarea de lexic special dintr-un domeniu de cunoaștere în altul : uzul metaforic de termeni din sfera fizicii, a științelor naturii, a medicinei alcătuiînd sintagme stilistice neobișnuite în contexte politice.

În al doilea rînd, fluidizarea conținutului comunicării prin :

1. *alternarea* la nivelul corpusului, și chiar la acela al părților alcătuitoare, a modului de exprimare directă și, respectiv, figurată, fiecare dintre cele două modalități trimițînd metonimic la cei doi poli incongruenți ai cunoașterii : știință și poezie ;

2. *transgresarea* de fiecare dată a conținutului relației semiotice instituite : conceptele fundamentale cu care se operează sînt puse să se semnifice unele pe celelalte într-o serie progresivă în care fiecare semn

este semn al altui semn. În termenii lui Max Bense¹³, avem a face cu iterație și superizație de semne. De pildă : regele Fr. Wilhelm III al Prusiei, ca persoană istorică, este semn al unui bun monarh, monarhul bun este semn pentru cel mai bun stăpînitor, cel mai bun stăpînitor, pentru excelența morală supremă ; perechea regală istorică este semnul armoniei casnice, iar aceasta, a concordiei esterne și a eficienței morale etc.

Evident, tendința de a fluidiza comunicarea nu operează decît relativ. Ea este bine ținută în cumpănă de tendința contrară, aceea de a conferi ideilor un contur ferm, univoc, tocmai pentru ca textele să-și poată îndeplini funcția critică. Ceea ce rezultă limpede din prezența masivă a comparației, a metaforei coalescente sau din explicitarea implicațiilor metaforice (precum în nr. 10).

Dacă funcția c) intră în opoziție flagrantă cu funcția a) a corpusului, el este, în schimb, strîns corelat, în cadrul unei relații de tip conținut formă cu,

d) *Funcția esoterică*, aceea prin care textele comunică despre lucruri misterioase și subtile.

Conținutul paradigmatic al comunicării esoterice este, pe de-o parte, ideia de transsubstanțializare (nr. 40), iar, pe de alta, aceea de reciprocă reprezentare a elementelor universului (anunțată în nr. 3). El este bine exprimat tocmai de codul mai sus evocat al funcției c). În slujba realizării funcției esoterice stă și o anume intonație profetică (nr. 16, 22), o anume exultanță care însoțește de obicei certitudinea privind realizarea unor evenimente fericite.

e) *Funcția poetică* așează corpusul, prin intensitatea marcată care acționează, în sfera poeziei. Cîmpul ei de manifestare este constituit de reverberația conceptuală și emotivă a mesajului, venind din insistența pe propria calitate a acestuia (abundența tropilor, simbolistica polivalentă).

Suștinînd și suștinută fiind de funcțiile c) și d), funcția poetică alcătuiește, în schimb, cu funcțiile a) și b) opoziția semantică fundamentală a corpusului, aceea dintre *știință* ca ideologie (filosofică, politică, morală) și *poezie*.

Căci fragmentele ciclului *Glauben und Liebe* trăiesc în primul rînd această dublă existență. Pe de-o parte, ele sînt și rămîn în importanță măsură ideologie propriu-zisă. Ele tind efectiv să moralizeze, apelînd la sentiment și rațiune, propun soluții și croiesc cu seriozitate planuri de reorganizare statală, chiar dacă utopice. Pe de altă parte, în măsura în care depășesc, prin implicațiile utilizării metaforei și ale simbolului sfera ideologicului *stricto sensu*, a „scrierii obiective”, ele sînt mici poeme lirice în proză, pline de eleganță și puritate.

III. Efectul sintetic de *fragmentaritate* care se degajă din ansamblul ciclului *Glauben und Liebe* rezultă, astfel, din aceea că referința pe care fiecare din cele 5 tipuri de discurs o face la contextul generic căruia îi aparține este succesiv reluată, retezată și din nou reluată în cadrul unei pendulări indecise, cu amplitudini mereu inegale. Seria de opțiuni privind propria entitate ontică, neconținut reinnoită și neconținut anulată, desenează sinusoida complexă și deschisă a unui tip pasibil de fragment romantic.

¹³ V. Bense, *op. cit.*, p. 12.

L'UNITÉ STYLISTIQUE SOUTERRAINE DE L'ŒUVRE. LA MÉTHODE DE LA STYLISTIQUE ANTHROPOLOGIQUE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

MIHAI RĂDULESCU

L'irruption spectaculaire de la poétique et de la rhétorique dans la sphère de la connaissance de l'homme contemporain pose non seulement des questions d'ordre stylistique, méthodologique, comparatiste, etc., mais aussi d'ordre psychologique, sociologique, anthropologique. Par exemple : est-ce la figure un produit de la pensée logique ou non ? Apparaît-elle seulement dans le langage des mots ou aussi dans d'autres langages ? Est-elle spécifique au langage ou la retrouve-t-on dans n'importe quelle sorte de comportement ? Est-elle une élaboration artificielle ou reflète-t-elle une manière spécifique de perception de la réalité et, éventuellement, une « Weltanschauung » ? Dès maintenant, nos questions paraissent délimiter une recherche, laquelle se sépare de la stylistique classique pour s'orienter vers la psychologie, la sociologie et, surtout, l'anthropologie.

Dire : 'une femme gendarme' et être compris est chose au moins curieuse. Pour sûr, c'est la synthèse d'une comparaison ; mais puisque ce n'est pas la somme de quelques symboles algébriques, mais un groupe de notions pleines de sève et de sens, cette synthèse transmet une image vivante, plus qu'un portrait, presque un être, tout en restant illogique, du point de vue de la formulation. Quand nous affirmons, de pair avec Jago : « I am not what I am », nous nous éloignons de toute velléité de la logique de pouvoir se constituer en matrice pour cette figure que nous avons nommée : la dichotomie-antonymique, et qui définit stylistiquement un objet à deux aspects simultanément opposés. Comprendre l'entier et nommer la partie ; utiliser le singulier et penser au pluriel ; dire 'poux' en voulant faire comprendre 'éléphant' ; en voilà tout autant d'aberrations logiques. Tout de même, elles restent éloquentes, elles portent un message des plus clairs, dans la texture de l'œuvre littéraire ou de la conversation quotidienne.

On dirait que les figures, au moins quelques-unes, ne sont pas les produits de la pensée logique. Dans ce cas elles sont le produit de quoi ? de la fantaisie ? Impossible, puisqu'elles obéissent à des règles précises et qu'on ne saurait transgresser.

Nous avons émis l'hypothèse qu'il existe, à côté de la pensée logique, des pensées stylistiques, les figures ne représentant que la projection dans le langage, des respectifs mécanismes intellectuels. Si c'est vrai, on doit découvrir les reflets de ces pensées dans n'importe quelle manifestation humaine.

Que nous rencontrons des figures dans le langage des Beaux-Arts est un fait indubitable quoique insuffisamment analysé. C'est pour cette raison que l'antithèse est si fréquente dans les tableaux. L'*Olympia* (Manet) en est un exemple. L'estampe *La rivière Kakegawa et le mont Akiba*, de Hiroshige¹, montre comment le contraste coloristique s'émancipe vers l'antithèse sociale : le pouvoir et le peuple ; l'œuvre de Daumier est pleine de ce genre d'antithèses. Le thème de *Susanne et les vieillards* a produit de nombreuses œuvres dont l'antithèse met face à face deux âges opposés, deux hypostases du corps. Dans l'estampe *Vue à l'aube du pont Nihombashi* du graveur nippon nommé, les pêcheurs pauvres tournant leurs dos à la place sont comparés aux pauvres chiens qui s'éloignent de l'autre côté du pont. Une autre comparaison est faite dans l'estampe *Devant la boutique de gâteaux de riz de Kusatsu* du même auteur ; les coolies surchargés sont comme les chevaux de charge qui attendent leurs maîtres près de la boutique. E. H. Gombrich² a présenté suffisamment d'arguments pour convaincre de l'existence d'une « traduction » de métaphores du langage des mots dans celui des Beaux-Arts : « Ripa a établi très explicitement que les symboles utilisés par lui sont des métaphores illustrées » (p. 13). Il a fait des recherches sur les plus importantes collections d'estampes de la Renaissance³. Nous-mêmes nous avons démontré l'existence d'une traduction du langage plastique hindou dans celui arménien, toujours plastique⁴. Cela, pour la 'traduction' des métaphores. Nous avons déjà mentionné⁵, dans un autre contexte, le dessin anonyme du Rajasthan : *Le corps subtil, sous l'aspect d'une plante issue du sol de l'Au-delà* (XVIII^e siècle). Le titre suggère assez la métaphore du dessin qui n'est pas 'traduite' mais créée. En Espagne (La Corogne), un détail du tympan gauche du portail des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle représente *La femme au crâne*⁶. La bosse ronde du crâne de son amant suggère admirablement la grossesse ; l'idée de la métaphore est double (elle est enceinte de son amant ; elle est enceinte de la mort), motifs enviables par la psychanalyse. J. Baltrusaitis attire l'attention sur le fait que « L'idée de la nature zoomorphique prend chez l'artiste une forme plastique »⁷ et cite de nombreux exemples ; il mentionne même (par hasard, il nous paraît) une certaine « pensée métaphorique » (p. 212), à l'origine de ces œuvres. Le phénomène sur lequel il attire notre attention est assez fréquent dans le monde contemporain, pour une certaine pseudo-culture qui, comme le

¹ Cette estampe et les suivantes, in Tomikishiro Tokuriki, *Tōkaidō, Hiroshige*, translated by Thomas I. Elliott, Hokkusha Publishing Co Ltd., 1963.

² E. H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, (Edinburgh), 1975.

³ Girolamo Ruscelli, *Le impresse Illustri*, Venise, 1566 ; Scipione Bargagli, *La prima parte dell'Imprese*, Sienne, 1578 ; Camillo Camlli, *Imprese Illustri di diversi co i discorsi*, Venise, 1586 ; Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593 ; P. D. Christofori Giardi, *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milan, 1626 ; Emanuele Tesauero, *Cannocchiale Aristotelico*, Venise, 1655 ; Père le Moine, *De l'Art des devises*, Paris, 1666.

⁴ Mihai Rădulescu, *Un message hindou dans une miniature chrétienne arménienne*, in « Rev. Roum. Hist. Art., Série Beaux-Arts », tome XII, 1976, p. 105-111.

⁵ Mihai Rădulescu, *Un problème de stylistique anthropologique. « La grotte intérieure »*, in « Revista de istorie și teorie literară », tome 27, n° 2, 1978, p. 189-201.

⁶ Voir les commentaires de Raymond Oursel, *Floraison de la sculpture romane, 1. Les grandes découvertes, 2. Le cœur et la main*, Paris, Le Zodiaque, MCMLXXVI, 1, p. 329.

⁷ Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge Fantastique*, Paris, 1955, p. 211.

dit Romulus Vulcănescu, interprète « des mégalithes naturels assimilés par l'homme et façonnés d'après la conception d'une mythologie »⁸. Prenons un exemple. Dan Corneliu Brăneanu écrit à propos du *Sphinx* de Topleț : « On peut facilement constater (...) que (...) l'image humaine est double, son homologue paraissant exactement comme opposé et, probablement, représentant une femme (...). Ce genre d'image du type Janus peut être trouvée en abondance dans nos montagnes et si le rocher n'est pas isolé, la dualité est réalisée par superposition »⁹. Et il a mis à notre disposition sa riche collection de photographies représentant de tels rochers métaphorisés. Dino Buzzati, dans sa *Fin du monde*, remplace l'humanité affolée à l'approche d'une catastrophe cosmique par un couple, réalisant une métonymie. Nous rencontrons, surtout dans l'art à thème du Moyen-Âge de nombreuses hyperboles (ce n'est pas par hasard, car cet art avait un message très précis à transmettre, donc il devait utiliser toutes les armes de la pensée) : l'hyperbolisation d'un détail corporel, d'un objet ou d'un personnage. Quant à la première, le même Raymond Oursel explique : « Ces exagérations audacieuses de la forme s'appliquent, par principe, aux membres auxquels une vocation ou une aptitude précise et signifiante est affectée dans le jeu que le sculpteur entend représenter et animer, soit à ceux qu'il charge de transmettre son message particulier (2, p. 310). On lit aisément la prédominance du pouvoir politique central dans l'hyperbolisation du personnage du prince roumain Mircea dans le tableau votif de Cozia ou dans la représentation de l'empereur Otto II, du *Registrum Gregorii*. Les multiples hyperboles de la *Tentation d'Antoine* de Salvador Dali contribuent à motiver la terreur de sa vision. Salvador Dali offre, dans son autobiographie¹⁰ des exemples divers de manifestation de la pensée dichotomique-antonymique (celle pour laquelle la réalité a deux aspects simultanément opposés : 'esse — non esse'). Enfant, il s'amuse à fabriquer des faux souverains (p. 34 — 35). Toute sa vie durant, il adore les mystifications et les simulacres (p. 51). Dans la nature, il fut intéressé par le mimétisme (p. 56). Son obsession fut : les objets bifurqués. Jurgis Baltrušaitis (même source) donne de nombreux exemples de grilles gothiques (illustration n° 29) à deux têtes, dérivant des traditions orientales (« Le soleil du jour et de la nuit, qui porte un visage double », summérien, p. 20). Nous avons rencontré le motif aussi dans l'art celtique : l'*Hermès bicéphale* de Roquepertuse, Bouches-du-Rhône, Musée Borély de Marseille, qui fut exposé à Bucarest. Le masque d'Ensor est troublant car, en sa qualité de membre d'une dichotomie-antonymique, il exprime la double réalité oppressant la sensibilité de l'artiste.

La discussion ci-devant, sans épuiser le thème, peut convaincre, croyons-nous, que les figures de style existent aussi dans d'autres langages que celui dont s'occupe la stylistique linguistique. Nos études publiées jusqu'à présent ont analysé amplement les traces des pensées stylistiques dans le comportement humain et les situations créées par celui-ci, tout aussi

⁸ Romulus Vulcănescu, *L'écho de quelques monuments mégalithiques dans le paléofolklore et le folklore roumain*. In « Les Actes du 7ème Congrès international de sciences préhistoriques et protohistoriques (26 — 27 août 1966), Académie de Prague », vol. 2, Prague, 1970, p. 1303.

⁹ Ing. Dan Brăneanu, *Arta fotografică și valorificarea tezaurului ancestral*, In « Fotografiile », n° 117 (Série nouvelle n° 75), 1977, p. 76.

¹⁰ Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, 1952.

bien que la projection de ces pensées sur les objets entourant l'homme¹¹. Nous avons aussi étudié comment collaborent deux pensées stylistiques pour créer un symbole dichotomique-antonymique¹². Quoique nous continuons à forer pour obtenir une image quasi-complète de ces pensées stylistiques, para-logiques, de leurs mécanismes et manifestations et de leur rôle dans le processus de la connaissance, nous croyons avoir fait d'assez grands pas pour essayer de voir comment la stylistique anthropologique (la discipline que nous avons fondée) peut aider la critique littéraire.

La poésie *Arc*, d'Adela Popescu¹³, présente le comportement comparatif et suppose celui métaphorique. Lisons-la avant de la commenter (cette traduction — comme les autres qui suivent — nous appartient et elle est strictement fonctionnelle) : « À tout propos j'entre dans le bain, / Dans l'eau de parfum conseillant au sommeil, / Chaude comme une pèlerine. // Et chaque fois / j'attends, inébranlable / que m'arrive le / Miracle ... // Mais, chaque fois, / quelqu'un d'autre, / de quelque part, / de quelque autre part, / crie, / me désoriente : / Evrika ! ». Le second terme de la comparaison est allusif. Il existe dans la mémoire du lecteur. La poétesse fait le geste mythique (pourquoi pas ? N'y-a-t-il pas assez de personnages historiques dont l'histoire est devenue un véritable mythe — avec toutes les caractéristiques des mythes, comme ils sont compris par l'histoire contemporaine des religions ? Socrate et Galilée, Giordano Bruno et Christophe Colomb, Marsilio Ficino et Campanella, Cléopâtre et Ovide, Virgile et Cyrane, jusqu'aux dictateurs politiques de la première moitié de notre siècle et à leurs victimes) ; c'est un rituel. Après l'explication abrupte du premier vers, dans le second la relation entre l'eau et le sommeil évoque une qualité transcendente de la liquide primordial, encore soulignée par sa chaleur, c'est une répétition de l'acte primordial. La répétition est présente dans plusieurs mots ou syntagmes (à tout propos, chaque fois (2), quelqu'un d'autre, de quelque part, de quelque autre part). Tout à coup la métamorphose a lieu dans la conscience. Le comportement comparatif devient comportement métaphorique : 'j'attends inébranlable que m'arrive le Miracle'. Ce n'est plus : j'entre dans le bain comme Archimède, mais c'est moi Archimède. La réalité fait brutalement sortir

¹¹ Mihai Rădulescu, *Tragedia cunoașterii: Olhello*, in « Limbile moderne în școală », 1973; *Gândirea dihotomică-antimonică în literatura elisabetană*, *ibidem*, 1975; *Stilistica antropologică. O aplicație: Gândirea dihotomică-antimonică*, in « Revista de istorie și teorie literară » n° 4, 1975; *Henrik Ibsen și fotografia*, in « România literară », n° 40, 1978; *Eminesciana (Gh. Bulgar, C. Noica, Zoe Dumitrescu-Bușulenga)*, in « Biserica Ortodoxă Română », n° 1—2, 1978. *Personajele lui Ibsen. Studii stilistice-antropologice*, in « Studiul și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie », tome 25, 1978; « *Le temps réversible* ». *Une recherche stylistique anthropologique sur la littérature contemporaine*, in « Revista de istorie și teorie literară », n° 1, 1979; *Indenția stilistică pe scenă*, in « Ramuri », n° 6, 1979; *Mișcarea scenică și lingvistică*, in « Ramuri », n° 8, 1979; *Une interprétation d'anthropologie stylistique: la ballade d'Iovan Iorgovan*, in « Ethnologia », n° 2, 1979; *Cealaltă față*, in « Luceafărul », n° 20, 1980; *Reacția neașteptată*, in « România literară », n° 23, 1980; *O morfologie a comportamentului nonverbal*, in « Caetele teatrului Bacovia », n° 34, 1980; *O tropică a comportamentului nonverbal în două spectacole pirandelliene*, in « Teatrul » n° 8—8, 1980; *În slujba și în dauna textului dramatic*, in « Teatrul » n° 12, 1980; *Comportamentul nonverbal la începuturile teatrului*, in « Caetele teatrului Bacovia », n° 35, 1981; *Cliseul comportamental nonverbal*, in « Antract », n° 2, 1981 et la monographie *Shakespeare — un psiholog modern*, Editura Albatros, 1979.

¹² Voir la note 5.

¹³ Adela Popescu, *Arc*, in « România literară », n° 46, 1978.

la poétesse de sa crise métaphorique : elle se rend compte de son impuissance, sans perdre pour autant sa croyance dans le rituel. L'abrupte conclusion nous fait sentir que celui-ci, le rituel, continuera à exister à l'avenir. Le cycle stylistique est complet et assure une grande stabilité à la poésie : comportement comparatif, comportement métaphorique, comportement logique sentimental (avec une brèche — comme la pause en musique — entre les deux derniers).

Alexandru Sever est l'un des écrivain qui 'ne tue pas avec sa raison les mystères rencontrés sur son chemin', comme dit le grand poète roumain Lucian Blaga ; par contre, il tue tout ce qu'on pourrait nommer : évidence de la réalité, vérité. Son roman *L'Imposteur*¹⁴ part de la structure d'un roman d'espionnage pour devenir un massif (658 p.) réseau d'impossibilités du réel, ou au moins de réalités alléatoires combinées d'après un modèle cybernétique de désagrégations et de recompositions (répétées) d'un certain fait oublié et non clarifié à la dernière page du livre. Mais, loin d'être un roman d'espionnage, c'en est un de l'auto-identification. Barbu Cristofor Iraclide, le personnage principal, un Don Quichotte à rebours, paraît être la victime d'une exécution ratée ; dorénavant il s'identifie à ses agresseurs, il devient acteur et spectateur, thème philosophique de base du roman, nous renvoyant (en même temps que la pièce incluse dans le texte : *L'ange affreux*) vers une communion avec la Renaissance. Tout comme dans la littérature de cette époque-là, le travesti, l'incarnation du rôle (d'ailleurs, Iraclide est acteur), le double jeu, l'espion espionné, la fausse mémoire, tous les accessoires de la Renaissance sont utilisés avec une remarquable habileté, pour faire encore plus difficile à surprendre le trajet psychologique du personnage encore qu'il est dévoilé par bribes en suivant un plan labyrinthique. Théoriquement, on nous met à la disposition la formule d'une personnalité monolythique. « Est-ce donc possible de pénétrer dans l'ordre de la fiction sans sortir de l'ordre de la réalité, être et — simultanément — paraître ? (...) Il peut entrer en 'transe', il peut 's'identifier', il peut 'coïncider', mais il n'oublie pas qui il est, où il joue, ce qu'il joue, avec qui il joue, devant qui il joue, pour qui il joue » (c'est de l'acteur qu'on parle, p. 135—136). Pratiquement, nous assistons à un dédoublement de la personnalité, pas seulement à une 'identification', etc. Nous sommes témoins d'un dédoublement oppositionnel (nous nous rappelons : victime et bourreau, acteur et spectateur) ; deux aspects opposés d'une seule et même personne, aspects discernables dans deux comportements opposés et dans tous les accessoires mentionnés. Ceux-ci sont déjà familiers aux lecteurs de nos précédents articles de stylistique anthropologique. Essayons de retrouver leurs traces dans ce roman. Alexandru Sever nous donne l'occasion d'analyser des comportements et des situations dichotomiques-antonymiques. La pensée dichotomique-antonymique est à l'origine de figures du type : « tous nous sommes et nous paraissions être » (p. 139), qui présentent une unité par la copulation de deux aspects des sens simultanément opposés. D'ailleurs, la figure citée, sous le masque d'un but qui le fait faussement dépendre de la pensée logique, devient d'une dichotomie-antonymique simple, l'une composée : « Tous nous participons à la pièce éternelle, tous nous avons un rôle, tous nous sommes et

¹⁴ Alexandru Sever, *Impostorul*, Cartea Românească, Bucureşti, (1977).

paraissent être (...), nous jouons pour paraître ce que nous ne sommes pas, pour cacher ce que nous sommes, et même pour être ce que nous sommes ; cela parce que la fiction fait partie du réseau de l'existence même » (*ibid.*). Nous reconnaissons la théorie de la simulation et de la dissimulation, énoncée par Lord Bacon et mise en pratique par Jago, Polonius, les sœurs de Cordélie, et d'autres, déjà analysés par nous. Nous reconnaissons la théorie de l'espionnage en chaîne de Montaigne¹⁵, au moment où Iraclide, libéré après son autodénouement et son internement à l'ospice, est poursuivi par ses anciens en quêteurs et décide de les poursuivre à son tour. « Comme moi-même » (l'agent de Sûreté qui le poursuivait) « était le prisonnier d'un jeu. Tant soit peu méfiant qu'il aurait été, tout prudent, tout expérimenté, il existe dans ce jeu de collin-maillard » (de l'espion espionné) « une si large place pour l'illusion, que n'importe quel théâtre est possible » (p. 461). Nous remarquons : nous sommes et nous paraissions être, victime et bourreau, acteur mais aussi spectateur, poursuivi mais aussi poursuiveur. Tous ces éléments et bien d'autres constituent un berceau idéal pour les faux souvenirs. « L'homme est un animal qui invente des contes ; il a la capacité de se représenter soi-même (...), la vertu (...) de projeter son image » (p. 414). « Jouer le théâtre pour moi-même, être en même temps acteur et spectateur, est une manière de méditer sinon de positions différentes, au moins de deux points de vue » (p. 417). Les souvenirs authentiques empruntent l'auréole de la fiction : « Aujourd'hui je me demande dans quelle mesure le souvenir reste authentique, si dans le temps mon imagination ne l'a pas faussé » (p. 82). La « fabrication » d'histoires va jusqu'à leur consécration comme réalité. Pour illustrer cette affirmation tout l'ouvrage doit être lu. Cette consécration est possible car « l'intelligence sert tant au bien qu'au mal, à la vérité qu'au mensonge, à la réalité qu'à l'illusion » (p. 138). Ceci nous rappelle la conclusion d'une étude du folkloriste Corneliu Bărbulescu¹⁶. Il a demandé à son informatrice, Măriuca Lomoară, ce qu'elle aimait dans le conte qu'elle lui avait tout juste raconté (et où l'on parlait de trois enfants aux cheveux d'or) ; elle lui a répondu : « le plus, c'est les garçons que j'ai aimé ; quand j'étais plus jeune, je pensais : est-ce que moi, je ne pourrais faire, à mon tour, un aux cheveux d'or ? »¹⁷. En retournant à *L'Imposteur*, la pensée dichotomique-antonymique montre son pouvoir même sur les objets : Cristofor Iraclide accuse la falsification des certificats de décès dans le cas de ses deux premières victimes. Parfois, il devait transmettre des lettres dans des enveloppes fermées ; on découvrit que les enveloppes ne contenaient rien ou, parfois, que des feuilles blanches ; « ce qu'ils prenaient pour des enveloppes vides ou des feuilles blanches, constituaient au fait, en elles-mêmes, un message, un avertissement, une indication ; ou les feuilles blanches cachaient, à l'aide de moyens chimiques, des messages déchiffrés ultérieurement » (p. 16).

Les contradictions internes sans nombre du roman d'Alexandru Sever, *L'Imposteur*, retiennent l'attention du lecteur et provoquent sa satis-

¹⁵ Voir aussi notre recueil : Montaigne, *Aforisme*. Editura Albatros, București, 1977.

¹⁶ Corneliu Bărbulescu, *Citeva observații la basmul « Înșiră-te Mărgăritar » (Tip 707 C*)*, in « Revista de etnografie și folclor », nr. 4, 1968.

¹⁷ En roumain régional : « bălețil ml-o plăcut mai mult ; mă glândam când eram tineră : oare ieu n-oi putta fași unu cu părul de aur ? »

faction intellectuelle, à cause même de son unité narrative, dérivée de son unité stylistique, car il est élaboré exclusivement sur la base des connexions possibles grâce à la pensée dichotomique-antonymique, quoique, formellement, cette unité se trouve contredite par la coexistence de la prose, des vers et du texte dramatique (nous n'avons pas assez d'espace pour analyser ceux-ci). Seul ce type d'analyse peut pénétrer suffisamment profond dans le laboratoire de l'écrivain pour expliquer un art, autrement étrange.

L'intérêt croissant pour l'accent fantastique dans le roman et surtout la chasse au mythologème dans la littérature moderne, dus aux échos de plus en plus nombreux des études de Mircea Eliade, imposent la lecture du roman d'Augustin Buzura, *Orgueils*¹⁸, sous leur signe. Car ses pages ne développent-elles pas un thème mioritique¹⁹ : l'union d'entre deux malfauteurs, l'humanité desquels est rabaissée par l'intérêt personnel, par leur petitesse d'esprit, par leur chasse au pouvoir, jusqu'au crime, de Redman et de Varlaam, contre l'homme vivant en consonance avec son semblable et le cosmos, donc avec la vérité, contre le docteur Cristian ? Ce docteur n'a-t-il pas un *alter ego* féminin, Cristina, perdu parmi les fauves, voulant vivre au milieu de ceux-ci puisqu'il les croyait inoffensifs, car ils se laissaient nourris, de même que le médecin avait cru inoffensifs son collègue Codreanu et le délateur Redman, dans son hypostase de malade mendiant la pitié et la santé ? Et cet *alter ego* n'est-il pas déchiqueté par les fauves, comme il serait bien possible qu'il arrive aussi au chirurgien attiré, dans la partie finale du livre, par le mirage des noces cosmiques²⁰, mais le refusant, puisqu'il était attendu par son travail et la lutte pour le bien de l'homme (et, peut-être, le déchiquetage serait le second, après sa prison, et le dernier) ? Ne trouve-t-on pas dans l'onomastique du roman une symbolique ? (Redman, l'homme rouge de nos contes populaires, ou le 'peint' en rouge de la période décrite par l'auteur ; Varlaam, le nom du fondateur de la littérature roumaine, ici appartenant à un fondateur à rebours d'une civilisation ; Cristian et Cristina — identité mentionnée —, expliqués par un rêve réveillé quand la barbe d'étope du premier est mouillée dans du gas-oil et incendiée — « Il joue le Messie. C'est un grand acteur », l'accuse quelqu'un, p. 191 ; Stela, dont nous apprenons qu'elle dirige son mari au-delà de la mort, comme une étoile — étoile qui prête sa pureté au personnage ; Vera — ce témoin de la vérité ; Andrei — et le martyrage des successeurs ; et ainsi de suite, en passant près du malodorant nom de résonance française, Medaru ou — c'est le comble ! — à côté de 'l'anonyme' auteur du 'journal d'un mouchar').

En sondant plus profondément, ne rencontrons-nous pas dans l'édifice stylistique souterrain une continuelle radiation de la même pensée dichotomique-antonymique, pensée qui permet la formation psychologique de la matrice de cette *coincidentia oppositorum* revenant à tout pas sous la plume de Mircea Eliade ? L'expression la plus précise de cette pensée sort des lèvres du personnage principal de Buzura : « Et voilà, c'est ainsi que passe la vie sur terre, soupira-t-il. N'importe quelle chose blanche

¹⁸ Augustin Buzura, *Orgolii*, Editura Dacla, Cluj-Napoca, 1977.

¹⁹ Le thème de la ballade populaire roumaine *Mioritza*. Voir Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan* et Georges Dumézil, *Mesajul dinainte de moarte*, in « Secolul XX », n^o 2 — 3/1978, p. 31.

²⁰ Autre élément de la même ballade.

peut paraître extrêmement noire en même temps. Ça dépend de celui qui regarde » (p. 182—183). Cela puisque nos mots ont une croûte et sous celle-ci peu vent se cacher leurs sens opposés (p. 184). L'un des plus abjects personnages qu'un romancier eût pu surprendre dans la vie, Redman, l'ami de jeunesse et le bourreau de la détention — nocif même dans les temps nouveaux, quoique sur son lit de mort — veut donner le coup de grâce à sa victime. Il s'acharne à déterminer le fils du docteur Cristian à haïr son propre père. A cette fin, il répète devant le fils la réplique du père : « Je t'aurais pardonné n'importe quoi sauf le fait d'avoir douté de moi. Tu m'as cru double » (p. 149). Tout en affirmant le caractère monolithique du médecin, il ne veut que l'infirmier. En niant son propre caractère d'homme à masque, il veut proclamer l'inaltérabilité de sa propre personne ('toute d'un bloc') pour que, par un brusque mouvement de plume de l'écrivain qui l'a conçu, les mots suivants lui échappent, à propos du détenu : « Ses yeux énormes t'obsédaient, ils paraissaient des miroirs où tu te voyais n'importe où tu t'aurais caché » (*ibid.*), trahissant de cette manière son amère dédoublement. L'admirable comique triste induit par le lecteur du journal du mouchard de l'hôpital (qui voudrait préparer au professeur Cristian un nouvel emprisonnement similaire à celui qui lui a valu l'annulation de son état de communiste et de médecin dédié à tous les hommes, indifféremment de leurs actions ou, au moins, une résidence dans un salon de psychiatrie, à côté de son collègue Iorga, « — Certains, comme Anania, doivent être internés à l'hospice », on suggère même à propos de son préparateur de laboratoire, p. 187) journal qui mériterait une étude en soi, pour ses qualités stylistiques et le penchant de robuste portraitiste de l'auteur, ce comique, ainsi que nous le disions, est en contrepoint, par ses jeux de mots et ses ambiguïtés, avec la pensée dichotomique-antonymique qui se trouve en pleine lumière dans le reste de l'ouvrage. « Il y a des possibilités qui se peut (*sic!*) et des possibilités qui ne se peut pas » (p. 152). Ici encore, le cliché verbal à la mode arrive, tout en se 'dégonflant', dans la bouche de l'inculte, au sens opposé. Pour les exemples on devrait relire au moins la partie mentionnée du roman. Augustin Buzura parie sur la pensée dichotomique-antonymique et gagne le gros lot : « Quelle terrible ironie : nous ne pouvons pas mourir avec notre vrai visage » (p. 235). Cela est prouvé par l'enquêteur Varlaam (celui qui, sans le savoir, refait les tortures des fascistes de Horty, n'étant pas loin d'embrasser Stela devant son propre mari qui est derrière les barreaux, ainsi que l'avait fait les enquêteurs hongrois avec la fille d'un communiste roumain, violée devant celui-ci). Varlaam a tué pendant l'enquête un ancien colonel et demande à la commission médicale appelée pour l'expertise de ne pas voir les lésions et la fracture de base, mais de signer pour un infarctus inexistant (p. 254—256). Les rencontres avec celui-ci, dans la chambre de torture, ne contredisent pas, bien sûr, le monde monstrueux, à deux faces, saisi par l'auteur : « Nos rencontres étaient stéréotypées : chacun de nous connaissait son rôle ; du moment que j'entrais et jusqu'à ce qu'on me mettait de nouveau les lunettes métalliques la pièce se jouait sans modifications » (p. 261). Un cauchemar du faux. Redman initia, à l'instigation de Varlaam, la défiguration morale du détenu innocent : « Ils ont commencé (...) à répandre des faux bruits (...). Ils voulaient détruire mon prestige professionnel, me frapper d'une manière durable, définitive »

(p. 266). Est-ce surprenant que l'ancien médecin assiste, impuissant, à l'explosion de sa propre personnalité ? À la fin d'une enquête inaccoutumée (il n'avait pas été battu), sa tension intérieure se défole dans des éclats de rire, dès qu'il est ramené dans sa cellule. « Qu'est-ce qu'il ont pu lui faire, mon Dieu ? » se demande son collègue, l'ancien illégaliste. « Il riait stupidement, sans frein, mais, après tout ce temps, l'expression d'épouvante n'avait pas disparu de son visage (...) ; les gestes et les sentiments de Cristian n'étaient plus synchronisés ; ils ne réagissaient plus naturellement ; son imagination prenait le pas » (p. 302). Toute sa vie, comme s'il fut stigmatisé par le comportement dichotomique-antonymique de son ami Redman (celui-ci allait devenir aussi l'accusateur de son propre acolyte, Varlaam), le professeur Cristian se sent le porteur d'un cancer de comportement similaire. Vera, son assistante, qu'il aime sans se le reconnaître ni à soi-même, lui dit : « Je ne suis pas ce que je parais (...). J'ai fait semblant seulement (...). Mais je suis une autre. » Lui, il s'exclame, en se rendant compte que toute sa vie est marquée par le jeu au masque : « On voit que tu ne peux pas garder ton propre visage près de moi » (p. 309). A l'instigation de Redman, son propre fils a un moment de doute : « Il me condamne. Il dit que je suis lâche, égoïste, que je n'ai pas vécu ce que j'ai vécu, que moi qui pourrais faire justice, je me dérobe, que je dis une chose et fais une autre » (p. 316). Ce fils va être dénoncé, à son tour, d'une sale manière, par ses propres amis, des étudiants. Doit-on continuer ?

Si dans *Orgueils* nous découvrons un thème mythique et une symbolique onomastique avec des résonances mythiques, plus important que cela nous paraît être le fait que la construction de l'entier édifice romanesque repose sur le fondement d'une pensée stylistique spécifique au mode mythique d'aborder la réalité, la pensée dichotomique-antonymique, qui suppose la perception de cette réalité comme ayant deux aspects simultanément opposés (*esse — non esse*). Ainsi conçu, ce roman profondément et douloureusement réaliste, ce roman politique, auquel le mythologue confère un degré de plus de généralisation, a été écrit pour rester dans l'histoire de la littérature roumaine.

Le sujet peut obliger le critique littéraire à poursuivre une certaine pensée stylistique (qu'il connaît le concept ou qu'il en ait l'intuition). C'est le cas d'Andrei Brezianu dans quelques-uns de ses essais sur Swift²¹. Voilà certains titres (en traduction) des chapitres du premier²² : « Lemuel Gulliver : Un masque absolutisant » ; « Swift et les masques de la satire : une présence hiéroglyphique » ; « De la parodie espiègle à quelques masques austères » ; « Le masque et l'épée : Swift dans l'arène du pamphlet politique » ; « Le faux mysogine, Swift et la dignité de la femme » (titre qui suggère le masque). Cet essai est suivi par un autre : « Un Swift sans masque » (p. 77). Or, le masque est un symbole parfait de la pensée dichotomique-antonymique. Voilà pourquoi ses conclusions s'approchent de celle qu'aurait pu en tirer un styliste anthropologue (sans qu'A. Brezianu puisse aller jusqu'au bout : ce n'est pas là un reproche, car ce n'était pas là son propos) : « Dans le cas de la satire, celui qui lit doit abstraire et déduire le positif du négatif fournit par l'auteur du message » (p. 32) ; ou encore,

²¹ Andrei Brezianu, *Odiseu în Atlantic*, Editura Dacla, Cluj-Napoca, 1977.

²² *O nouă abordare a satirei swiftiene*, p. 28.

en citant Maria Helena de Novais Parva : « L'ironiste est par définition 'celui qui dit une chose qu'il ne pense pas, ou qui en affirmant quelque chose dissimule sa propre pensée' » (p. 66). Impulsionné par la pensée avec laquelle il est en contact permanent dans l'œuvre étudiée, il arrive à la définir de manière dichotomique-antonymique : « baroque, et en même temps classique, déchainée d'une manière dyonisiaque, mais pas moins ordonnée » (p. 67).

Nicolae Balotă a écrit un nouveau livre sur les livres ; certains en sont des livres sur d'autres livres ; quelques-uns de ces derniers parlent eux aussi de livres. Si un journal de lectures, comme c'est le cas de *L'Art de la lecture*²³, pourrait être résumé, le résumé a été déjà fait. L'auteur n'écrit-il pas qu'une bibliothèque est un univers en expansion ? Plus que cela. « Tout n'est que littérature — comme le disait quelqu'un. N'est que ? La réduction prouve être, paradoxalement, une expansion. 'N'est que' peut signifier 'seulement', mais peut aussi signifier 'exclusivement'. La submination, au lieu de détruire l'édifice, le fonde à nouveau, plus solidement, sur des fondations propres » (p. 290). Des essais sur l'Univers devenu Livre, les essais d'un sensuel gourmand, se réjouissant de la communion avec cet univers-livre, où l'on trouve le cosmos, l'homme, l'art et, surtout, l'écrivain (doit-on ajouter que, souvent confessé, il se retrouve soi-même avec son entière histoire intellectuelle et affective ?). Les portraits intérieurs d'une œuvre, d'un porteur de plume, d'une époque et, exactement comme le laisse entendre la description de l'image du *Bibliothécaire*, créée par Giuseppe Archimboldo de livres, au début de son tome, un autoportrait ininterrompu, à être perçu dans les livres des autres. Oui, *L'Art de la lecture* est passionnant grâce aux rideaux soulevés : « l'appareil poético-rhétorique laborieux qui flatte en nous le connaisseur, l'amateur de gravures baroques, d'anciens ouvrages d'érudition, plus ou moins vaine, de vastes encyclopédies désuètes » (p. 22) ou au splendide éloge des meubles Biedermeyer qui l'entourent, dans lesquels il lit la vie méditative inscrite (p. 412), le geste gracieux de l'adolescent qui fait cadeau à son professeur Șt. Bezdechi d'un livre rare et leur secrète discussion sur Apollonios et Callimachos, ou les notes éparses mais vibrantes sur les circonstances d'une lecture (Pindare, dans le port de Copenhague, avec les eaux traversées par un hydroglisseur), les évocations trahissant le caractère du critique (Le Muséion d'Alexandrie) ou des trahisons (seraient-elles dues au simple hasard ?) comme : « une telle poésie des délices gastronomiques et, en général, de l'être gambadant dans le lit des impulsions me charme » (p. 21). Tout ceci fait des pages de N. Balotă un pont entre l'homme (le lecteur, l'homme en général) et la critique (voir aussi p. 53, pont reliant aussi les hommes de lettres entre eux). Parfois la lecture lui fait remémorer un souvenir, d'après le système de l'expansion mentionnée (« Je me rappelle comment et où je me rappelait, en mille neuf cent cinquante-six, le vers de Villon », p. 69) — devons-nous le trahir, nous aussi, pour compléter l'image de cet amant des formes fixes, en dévoilant qu'en cinquante-sept nous concevions ensemble un sonnet, lui un vers, nous le suivant ? (La passion lui este restée ; il déplore la disparition du sonnet — non du notre,

²³ Nicolae Balotă, *Arta lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

bien sûr — dans des phrases rythmées comme des vers ; « En vain, des sonnets on en trouve encore. Mais, lui, le sonnet a disparu », p. 180). Une autre fois un entier essai enregistre des états strictement subjectifs (dans le sens de l'application à soi-même d'un thème littéraire de large usage), comme c'est le cas de celui sur le passage du temps (p. 180—183). Finalement, l'élément autobiographique peut devenir cri aussi ; en parlant de la correspondance Goethe-Schiller, il écrit : « j'étais de plus en plus plein du regret de ne pas avoir connu une telle amitié » (p. 411). L'amateur de mémoires et de journaux intimes conçoit son œuvre sous le signe de l'espèce préférée. De tout temps le mémorialiste et le moraliste ont parcouru une partie de leur chemin main dans la main. Ceci explique pourquoi *L'Art de la lecture* reprend et développe certains thèmes du bel opuscule : *Sur les passions*²⁴. « Tu aimes les biens de la terre petit à petit tu vas te changer en eux. Tu as aimé les livres, tu vas leur ressembler » (p. 5). Le moraliste se permet des jeux de mots mais jamais gratuits (p. 127) ; parfois il met un masque plus sévère : « La narration est l'un des lieux privilégiés de la tentation » (p. 128), il fouette certains aspects de la contestation occidentale contemporaine, en pensant à Diderot qui « à l'encontre des dits contestataires, été assoiffé de science » (p. 145) ; comme descendant de Montaigne il ne lui reste à constater que : « Être sans préjugés signifie avoir encore des préjugés » (p. 260). D'un mémorialiste-moraliste nous attendons aussi d'inoubliables portraits de ses contemporains (or, ceux-ci, pour Balotă, sont des auteurs et des personnages ; n'oublions pas qu'il avance 'la synchronicité littéraire', c'est-à-dire, précisément, la contemporanéité de tous les hommes de lettres, indifféremment quand et où ils ont vécu, réalisée dans le centre géométrique du Livre). Nous regrettons que l'espace ne nous permet pas de citer en entier, au moins un seul. César, par exemple, est évoqué dans le cadre universel du mythe, puis dans celui du général (comme aspiration de la postérité) ; finalement, il s'incorpore auprès et, surtout, au-dessus de nous : « On ne peut se l'imaginer que pâle de la pâleur des longues vigiles, au front haut, labouré de profonds rides, semblables aux fossés déversant à la lumière du jour le labeur secret, gris, du cerveau, avec des yeux glaciaux, pétrifiés sous l'arcade d'apre roc des sourcils, avec des pommettes pierreuses d'où les joues dévalent en roulant autour de la bouche fermée, sévère, comme un camp fortifié, hermétique, dans la nuit. » (p. 384).

Quel est le fil rouge de sa méthode critique, appliquée à la manière du jeu libre des traductions les plus attractives du moment (matière d'une possible histoire des traductions) ? La méthode est imposée par le fait qu'il trouve « n'importe où des signes à interpréter pour le lecteur herméneute » (p. 7). *L'Art de la lecture*, grâce à cette ouverture, « aspire à la production de nouvelles formes » (p. 11). La synchronicité littéraire fait du commentateur un « témoin de l'essentialité humaine » (p. 12 et 43). Ainsi, la parole écrite obtient un pouvoir de rédemption, un caractère de fête et permet cultiver des relations « avec tout ce qui est humain » (p. 40) ; mais l'on fait cela seulement « les pieds bien ancrés — comme la racine — dans le sol de ta propre culture » (p. 53), ce qui permet la découverte de certaines résonances surprenantes (par exemple : les anciens poètes

²⁴ Nicolae Balotă, *Despre pasiuni*, Editura Albatros, (1971).

chinois et Pindare, les mêmes et Radu Stanca). Ici est la clé de la projection subjective : « Toute notre culture est fondée sur (...) des souvenirs de souvenirs » (p. 69). « L'homme parlant étant un être par excellence menacé » (p. 269), Nicolae Balotă, celui pour qui « lire veut dire : entrer en communion » (p. 409) et qui essaie, d'une manière lyrique, à « convertir l'Univers en texte » (*ibidem*), ne se lasse pas d'analyser le mot. Les mots ne s'organisent pas seulement d'après des modèles cosmiques, mais aussi en Bastilles (p. 73), ils traduisent l'impossibilité de l'homme d'embrasser, de comprendre, (p. 77), mais aussi sa possibilité d'embrasser de plus en plus ; en eux « la fin et le commencement se touchent » (p. 79) ; « le mot » est « jaculatoire — tentative de sortir de soi, par l'*ek-staza* (...) poétique » (p. 81). C'est clair pourquoi l'essayiste se lève contre l'écrivain qui « se fait un terrier de ses mots » (p. 94) et loue ceux dans l'œuvre desquels il peut déchiffrer l'existence comme langage (p. 121). Que resterait-il à N. Balotă si la littérature n'était pas ? Il croit en elle sans réserves. Il nous répond : « Quand Orphée se tait, les pierres commencent à chanter » (p. 334). La littérature est totale puisqu'elle est instituée sur l'amour.

L'amour des livres et des écrivains est celui qui donne la chance de fusion avec l'universel, par leur intermédiaire, la clarification de soi-même par le livre, et la clarification du livre par soi-même, en symbiose. En constatant ceci, le styliste anthropologue que nous sommes définit son comportement de critique comme l'un métaphorique.

Dans les pages ci-devant l'auteur a donné des exemples de la manière dont les concepts de la stylistique anthropologique peuvent être appliqués dans la critique littéraire. En démontrant que les définitions des figures du langage des mots peuvent être appliquées dans les Beaux-Arts aussi, les exemples mentionnés sont aussi valables pour la critique dans ce domaine-là, ce qui est, d'ailleurs, réalisé, modestement, dans le début de notre essai. Nous croyons que, de la même manière, le critique de n'importe quel art peut bénéficier de ce nouveau pas vers une connaissance plus approfondie de l'œuvre.

RETORICA LUI DIMITRIE GUSTI

MIRCEA FRÎNCULESCU

Dimitrie Gusti era cunoscut, până de curind, nu atât ca autor al acestui tratat¹, cit, mai ales, ca poet și cronicar dramatic. Istoria literară stăruie, de obicei, asupra a două evenimente din activitatea, altminteri lipsită de manifestări spectaculoase, a profesorului ieșean. Primul, polemica din 1846 cu Alecu Russo în legătură cu piesa *Băcălia ambițioasă*, este una dintre puținele dispute ideologice din presa vremii, ceea ce explică, de altfel, amploarea ce s-a dat ulterior controversii, nu însă și opiniile pătinoare. Al doilea — o veritabilă surpriză — a fost confirmarea paternității lui Gusti asupra *Poemului Putnei*, după ce acesta fusese atribuit multă vreme lui Eminescu.

După mai bine de două decenii în 1875, apare, tot la Iași, ediția a doua: *Ritorică pentru tinerimea studiosă*, justificată prin necesități de ordin practic: „O lipsă totală a cărții, și o cerință generală precumpănind asupra puterilor mele m-a făcut după puțină a corege, adăogi și retipări *Ritorica*”. Versiunea definitivă, la care ne vom referi în continuare, nu se deosebește structural de cea dintii; eforturile autorului se concentrează, într-adevăr, asupra preciziei în exprimare — sesizabilă și în stabilitatea terminologiei —, precum și asupra ilustrării definițiilor cu mult mai multe citate din cultura română; abia acum Dimitrie Gusti are efectiv posibilitatea de a-și alege exemplele din genuri și stiluri destul de variate — avantaj pe care nu-l puteau avea predecesorii lui (și nici el însuși, la 1852). Drept urmare, *Ritorica* devine „românească” și prin lărga reprezentare a modelelor de proveniență autohtonă, culese din scrieri literare, istorice, juridice, din discursuri politice și conferințe publice etc. În plus, noua ediție aduce o mai accentuată participare personală la discuțiile de idei, cu deosebire în analiza unor categorii strins legate de expresivitatea proprie limbii noastre (de pildă, la *eufonie*, *armonie imitativă*, *metonomie* etc.) și în comentariile privind calitățile și defectele de stil, care se numără printre cele dintii încercări de critică aplicată pe text.

Tratatul profesorului ieșean, așa cum ni se prezintă el astăzi, reprezintă nu numai „tipul ritoriceii” antice și moderne, ci conservă și urme ale unor faze intermediare, pe care autorul, printr-o neașteptată inspi-

¹ Tipărit prima dată la Iași, în 1852, cu titlul: *Ritorică română pentru tinerime*; am reprodus un capitol (*Elocuțiunea*) din această ediție în antologia *Retorică românească*, București, Editura Minerva, 1980, p. 112–206.

rație, s-a silit să le rețină din „bibliografia” curentă în timpul său. La un examen mai atent, s-ar descoperi, probabil, și analogii cu lucrări ce ilustrează diverse orientări din trecutul disciplinei, în funcție de preferința pentru anumite părți ale teoriei discursului (*invențiune* și *dispoziție*, pe de o parte, *elocuițiune*, pe de alta). Mergînd în pas cu vremea lor, teoreticienii noștri din epoca modernă se orientează fără excepție spre cultura franceză, prin intermediul căreia asimilează și concepții ale gînditorilor antici, preferînd deci o sursă indirectă în locul unor informații nemijlocite, ce le erau accesibile încă din anii adolescenței. Nu e cazul să ne mirăm de această stare de lucruri, pentru că un exemplu grăitor de ceea ce putea fi considerat atunci drept „modernism” îl aflăm chiar la profesorii greci din principate, la Vardalah, de pildă, imitatorul lui Blair și Marmontel. Ne mărginim să remarcăm numai că Marcovici, Gusti, ca și alți literați care mai învățaseră, printre ultimii, carte grecească (Heliade Rădulescu ș.a.), nu apelează vreodată direct la operele lui Aristotel, să zicem, și avem toate motivele să credem că nu au citit o pagină în original din marea cultură elină. Dimpotrivă, ei utilizează scrieri destul de recente, în speță cursuri universitare sau „pour les classes de rhétorique des lycées et des collèges”, apărute uneori cu numai cîțiva ani mai înainte. Cu toate acestea, după cum vom vedea, în paginile *Ritoricii* străbat idei străvechi, din timpurile cînd arta cuvîntului se înfrăța cu filozofia și cu logica, astfel introduse încît par formulate chiar în momentul elaborării cărții. Și acesta este un merit pe care autorul „nu-l împarte cu nimeni”, cum ar spune el însuși.

Ca niciodată pînă acum, se face simțită aici prezența ambianței sociale și artistice moderne: apariția vieții politice și a oratoriei parlamentare, consolidarea romantismului, răspîndirea tiparului (cu efecte și asupra formelor de exprimare). Alături de aceste influențe exterioare, sînt lesne de observat evoluțiile în interiorul sistemului: proponderența acordată *elocuițiunii* în defavoarea celorlalte secțiuni (*invențiunea*, *dispoziția*, *acțiunea*), ca rezultat al unui îndelungat proces de „literaturizare” a retoricii, desfășurat în cea mai mare parte în afara granițelor țării noastre. Aderînd la această direcție, Gusti o folosește în beneficiul culturii noastre în continuă dezvoltare, de unde își alege numeroase exemple, decupate în general cu pricepere și cu spirit de discernămint. Mai receptiv la nou decît maestrul său, profesorul ieșean realizează pentru prima dată o vastă panoramă a valorilor spirituale românești, avînd drept orientare o ideologie clară și coerentă. Astfel încît intențiile mărturisite cu modestie în *Prefața edițiunii întâia* sînt cu mult depășite după aproape un sfert de veac, progresul înregistrat putînd fi urmărit și în noua listă de *Scriitori români întrebuințați în Ritorică*².

În sfîrșit, trebuie să recunoaștem, fără a diminua valoarea cărții, că, dacă încobște autorul recuperează din opere ratate sau mediocre — cum ar fi piesele lui Bolintineanu, N. Istrati, N. Scurtescu — fragmente care se salvează cel mult prin corectitudine, el face cîteodată concesii prea mari unor creații ce nu pot fi recomandate cu nici un chip, sau unor traduceri defectuoase. Fabula lui Seulescu, *Judecătoriu*l, citată ca exemplu

² În care este inclus și istoricul francez Edgar Quinet, mare prieten al românilor, soțul Hermionel Asachi.

de stil simplu, e la fel de „întortocheată” și „greu de înțeles” ca și poeziile criticate mai înainte. De asemenea, oricât am fi de îngăduitori cu cele dintâi transpuneri din literatura clasică, nu putem trece cu vederea unele stingăcii care întunecă sau denaturează sensul original. Este la fel de adevărat, însă, că Dimitrie Gusti nu dispunea, ca profesorii francezi, de culegeri și ediții comentate, după cum era lipsit și de celebrele tratate de oratorie ale antichității, care, în treacăt fie spus, cu puține excepții, nu sînt traduse nici astăzi. Cu cît măsurăm mai mult firava tradiție retorică și nivelul culturii clasice din acele timpuri, cu atît mai temerară ne apare o astfel de inițiativă și mai vrednică de stimă realizarea ei.



Care sînt, totuși, cărțile de referință ale lui Gusti? Mărturisim că nu e ușor să le numim „modele” sau „izvoare”, știind că acești termeni evocă, în mod curent, ideea de „compilație”, de „imitație servilă”. Aceasta pentru că transpunerea mecanică a unui criteriu valabil în beletristică la un alt domeniu — cunoașterea științifică — apasă ca o obsesie istoria literară aproape ori de cîte ori discuția ajunge pe terenul vechii arte a cuvîntului. Ignorarea unui principiu fundamental în propagarea retoricii mai curînd decît distanța ce ne desparte de acele vremuri explică, în parte, această confuzie de planuri, din păcate, destul de încetățenită. O cit de sumară incursiune în trecutul disciplinei ne arată că, din Renaștere pînă în pragul secolului nostru, generații de cărturari nu conținesc să-și declare fidelitatea față de celebrele tratate greco-latine, de unde împrumută efectiv majoritatea preceptelor și clasificărilor. În toată această perioadă în care sentimentul de proprietate culturală conta prea puțin, nenumărate definiții și exemple circulă de la un autor la altul, uneori parafrazate, de regulă, însă, copiate cuvînt cu cuvînt. Criteriul noutății de concepție fiind, în principiu, absent, ceea ce se poate remarca este numai felul în care este prelucrată, eventual detaliată și îmbogățită, o idee formulată cu mult timp înainte. Dacă operația de identificare a contribuției fiecărui retorician ar fi una dintre cele mai dificile, mai transparente sînt evoluțiile de ansamblu. Oricum însă, ca în orice știință, și aici progresul se face prin acumulare, prin dezvoltarea unor adevăruri îndelung verificate de experiență. Evident, originalitatea nu este exclusă, ea se manifestă în alt fel decît în literatură și este mult mai limitată. Ca obiect de studiu, retorica recomandă tinerilor, la rîndul ei, principiul imitației în toate etapele pregătirii discursului și, mai tirziu, în capitole speciale de compoziție.

Dimitrie Gusti adoptă și el aceeași atitudine de acceptare conștientă a lecției înaintașilor, care i se înfățișa innobilată cu toate titlurile cucerite într-o existență milenară. Prin însuși acest fapt, sarcina lui nu devenea mai ușoară. În țară, difuziunea destul de largă a ideilor clasice în cultura română³ pregătise contactul cu teoria care le dă justificare, ceea ce explică, de altfel, succesul *Ritoricii* în epocă. Cu toate acestea, autorul nu se putea sprijini pe o tradiție proprie, fie numai pentru ilustrarea tuturor procedeelelor expresive cunoscute. Din străinătate veneau zeci, dacă nu sute de lucrări, inegale ca valoare și atît de eterogene, încît dificultatea unei selecții se putea transforma oricînd în derută. De bună seamă că profesorul

³ Cf. D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971.

ieșean își asuma o mare răspundere în momentul cînd pornea să scrie și el o „retorică nouă”, după ce în prealabil își formase o idee foarte clară despre felul în care aceasta urma să fie elaborată : „Regulele de bună samă că sunt acele ale tuturor ritoricilor vechi și nouă ; exemplele însă aplicate la ele sunt acele ale oratorilor clasici : greci, romani, francezi ș.l.t., cum și acele ale scriitorilor români noi și vechi. A trebuit să pun întâi pe cei streini și clasici, și apoi pe ai noștri spre a avé modelurile nainte și totodată a vedé cit de aproape sau de departe ne aflăm de ele”. De unde și-au luat „regulele”, autorul nu ne spune. Să încercăm, pe cit va fi cu putință, să le identificăm în literatura de specialitate ce va fi trecut prin mîinile fostului bibliotecar al școlii domnești din Iași. Fiîndcă, din motive lesne de înțeles, nu putem cuprinde tot textul *Ritoricii*, alegerea noastră s-a oprit asupra părții întii, *Invențiunea*.

Înainte de a intra în subiect, Gusti se oprește asupra evoluției mijloacelor de exprimare : „Limbagiul, acest vehicul al comunicării simțimintelor și ideilor noastre, dintr-un element necesar a devenit un instrument de lux ⁴, și e de o forță irezistibilă cînd mai ales este bazat pe rezonămînt” (*Prefața* la ediția a doua). Societatea română, care cunoscuse într-un răstimp relativ scurt trecerea de la lecturile de „folos” și „moralnice” la cele de „plăcere”, era încă și mai impresionată de progresele tiparului, de rapiditatea transmiterii informațiilor, fenomene în expansiune, cu atît mai interesante pentru contemporani : „Viața popoarelor de astăzi, pe picior de civilizațiune, se mișcă prin două elemente puternice : prin cuvînt și prin scriere (publicitate). Această din urmă acum, foarte adese și cu repezeciune înlocuiește discursul ; miile de esemplare se răspîndesc c-o iuțală nenchipuită și pe un spațiu înspăimîntătoriu”. Preocuparea pentru calitatea și felul transmiterii mesajului nu este străină de obiectul de cercetare al retoricii, manifestîndu-se, dimpotrivă, ca o „constantă” în istoria disciplinei. Aflată în permanent contact cu viața socială și politică, această știință se aliniază sistematic vremurilor noi și asimilează — e drept, cu o oarecare reticență — specii oratorice necunoscute în antichitate (vezi *discursul de recepție, proclamațiunea* etc.), pe care le raportează totdeauna la un ansamblu de reguli și clasificări prestabilite. Revenînd la cursul expunerii lui Gusti, să mai observăm că vădita concurență dintre aspectul scris și cel vorbit nu provoacă acea îngrijorare des întilnită la maștrii apuseni : „Deosebirea între cuvînt și scriere este numai în forma lor, pentru că fondul e unul și același ; căci și oratorul și scriitorul trebuie să aibă în privire : situațiunea sa, sujetul ce-l trătează și auditoriul la care se adresează”.

Teoria ritoriceii începe, în mod tradițional, cu definiția și descrierea sferei de cuprindere a „artei de a vorbi” — o sinteză a unor puncte de vedere unanim acceptate. Cele citeva date sumare despre *Originea ritoriceii* sînt redactate cu textele franțuzești în față : „Tot aceea ce omul a redus în artă mai întâi i s-a arătat prin instinct ; așa și elocvența a fost mai nainte de ritorică, căci după ce limba vorbitoare a ajuns pînă acolo,

⁴ Pentru accepțiunea termenilor, cf. A. Fillon : „[...] on a fait du langage un instrument de luxe et de plaisir ; on ne s'est plus contenté de la clarté, on a exigé des ornements ; et ce qui n'était qu'un instinct, un besoin, est devenu un art et une jouissance”. *Eléments de rhétorique Française*, Deuxième édition, revue et augmentée, Paris, L. Hachette, 1834, p. X. (Exemplarul pe care l-am consultat poartă ștampila cu însemnarea : „Biblioteca Academiei Mihăilene, 1835”).

ca să poată rosti mai multe idei la un loc legate, de bună samă că s-a aflat barbați mai iscusiți carii să diriguiescă organul graiului, și așa să descopere expresiuni vii, plăcute și armonioase. Voltaire zice că : « o pasiune puternică și un pericol grabnic deșteaptă într-o clipă imaginațiunea »⁶. Exemplele lui Voltaire (nu o selecție proprie, cum s-ar crede), ca și concluzia, sînt reproduse tot după *Retorica* lui Filon, la fel distincția dintre oameni *elocvenți* prin natură, *oratori* și *retori*; și profesorul francez se oprește aici. Cum informația i s-a părut autorului insuficientă, el o completează cu alte citate, culese din alt manual : „D. Villemain încă zise că : «Elocvența este un dar și o artă ». Ca dar, este capacitatea de a mișca ; ca artă, este facultatea de a dispune și exprima ideile și simțimintele astfel, ca să producă emoțiune” ; „Quintilian a zis : «Inimă este care face a fi elocvent ». Și această sentință e o definițiune”⁶. Din aceeași sursă provin și considerațiile următoare, privind condițiile ce se cer oratorului modern : „Puterea rezonămintului, ghibacia inorinduirei părților subiectului și cuviința limbajului nu caracterizază elocvența ; pentru că toate calitățile aceste pot fi la un loc întrunite, fără ca să producă elocvența ; elementul caracteristic al ei este emoțiunea (mișcarea) care vine din inimă și care strabate în inimă”⁷.

După ce revine asupra *studiului ritoriceii* într-o manieră mai personală, cel puțin în aparență, Gusti abordează o temă mult dezbătută de la Aristotel încoace : *împărțirea* în cele trei genuri. Ceea ce surprinde aici este prezența unei străvechi observații privind timpul relatării : „*genul demonstrativ* se referă mai de ordinariu la prezent”, „*genul deliberativ* trătează mai cu deosebire despre viitoriu”, „*genul județiar* se rapoartă la trecut”, deși majoritatea contemporanilor ignorează acest aspect⁸, cercetat cu mare atenție în secolele anterioare și reexaminat astăzi cu toată seriozitatea⁹. De asemenea, comparativ cu alte lucrări, neașteptată este extensiunea acordată genurilor oratorice, ilustrate cu variate „modele”. Bineînțeles, clasificarea stabilită este o pură convenție pentru că în realitate granițele sînt mișcătoare, după cum ne avertizează Le Clerc, ale cărui exemple s-au dovedit într-atit de convingătoare, încît, la numai cîțiva ani, Andrieux le transcrie și el, cu unele omisiuni, iar mai tîrziu Gusti le reproduce în extenso : „Deși aceste trei genuri trătează despre materii

⁶ „Tout ce que les hommes ont réduct en art a commencé par être un instinct. Ainsi l'éloquence a précédé la rhétorique. Aussitôt que le langage a été assez formé pour exprimer plusieurs pensées liées ensemble, il a dû se trouver des hommes plus habiles que les autres à manier cet instrument, et à trouver des expressions vives, pittoresques et harmonieuses. « Une forte passion, dit Voltaire, un danger pressant appellent tout d'un coup l'imagination » [...]”. A. Fllon, *op. cit.*, p. 2.

⁶ „L'éloquence, a dit M. Villemain, est un don et un art. Comme don, c'est la capacité d'être ému ; comme art, c'est la faculté de disposer et d'exprimer ses idées et ses sentiments de manière à communiquer l'émotion” ; „Quintilien l'avait déjà dit : « *Pectus est quod disertos facit*, c'est le cœur qui rend éloquent ». Cette sentence est une définition.” E. Géruzez, *Cours de littérature*, Première partie, *Littérature, Rhétorique*, Douzième édition, Paris, Jules Delalain, 1860, p. 82.

⁷ Cf. : „La force du raisonnement, l'habile disposition des parties, la convenance du langage, ne caractérisent pas l'éloquence ; car toutes ces qualités peuvent se trouver réunies sans produire l'éloquence ; l'élément caractéristique, c'est l'émotion qui vient du cœur et qui pénètre le cœur”. E. Géruzez, *op. cit.*, p. 82—83.

⁸ Exceptele face doar Géruzez, care indică și Izvorul : *Retorica* lui Aristotel (*op. cit.*, p. 87—88).

⁹ Kibedi Varga stabilește și o analogie aproximativă cu genurile literare (*Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Dider, p. 25—27).

deosebite și ele în sine se deosebesc, totuși adeseori le găsim amestecate la un loc. Laudele oamenilor virtuoși nu sunt decât niște îndemnuri către virtute, și așa genul demonstrativ este amestecat în acel deliberativ. Se vorbește despre alegerea unui general și Cicero, laudând pre Pompei, trage asupra-i toate voturile; aice deliberativul este în acel demonstrativ. Cicero ne dovedește că Arhias trebuie pus în numărul cetățenilor romani; pentru ce? pentru că are un geniu ce va face onoare statului; aice este județiarul cu acel demonstrativ. Cicero apără dreptul vieții lui Milon, dovedește înaintea judecătorilor inocența și curajul său, arătându-le totodată și folosul ce va putea dobîndi de la dînsul patria; aice se găsesc întrunite județiarul, demonstrativul și deliberativul¹⁰. Lipsește concluzia, formulată cu mult timp înainte de Batteux, pe care o reținuse Marcovici din scrierile celor doi retoricieni francezi: „On donne au discours le nom du genre qui y domine”. Intrăm, astfel, în contact cu o întreagă tradiție. Teoria discursului urmează o cale naturală, subliniază toți „maestrii criticii”. Alegerea lui Gusti se oprește și de astă dată asupra unui text recent: „D. Andrieux, profesore la școala politehnică din Paris, în *Cursul său de Belle-lettre*, zice: «Totdeauna trebuie a începe prin a afla aceea ce vroește cineva să zică asupra sujetului ce are a trata; apoi a dispune sau înorîndui lucrarea sa în ordinea cea mai cuviincioasă; și în fine a zice cînd e chestiunea de un discours rostit și a stiliza cînd e chestiunea de un discours scris»¹¹. Tot acolo găsește și o opinie anterioară, cu mai mare autoritate: „D. La Harpe și el esprimă aceeași idee cînd zice: «Oricare ar fi materiile asupra cărora se exersează arta oratorică, totdeauna trebuie a începe prin a-și forma sujetul, ideile, probele și mijloacele de succes ce poate înfătoșa; apoi a dispune sau înorîndui părțile lui într-un ordin natural și judecios; în fine, a ști să li trâteze într-un stil potrivit cu caracterul discursului; și aceasta din urmă datorie a oratorului, carea, după Cicero și Quintilian era cea mai gré din toate, este și astăzi; pentru că încintînd urechea și imaginațiunea se ajunge până la inimă și se înduplecă»¹². La rîndul lui, Gêruzez reluase acest ultim frag-

¹⁰ Cf.: „[...] nous remarquerons que ces trois genres ne sont pas tellement séparés, qu'ils ne se réunissent jamais: le contraire arrive dans la plupart des discours. Que sont presque tous les éloges et les panégyriques, sinon des exortations à la vertu? On délibère sur le choix d'un général; l'éloge de Pompée détermine les suffrages en sa faveur (Cicer., *pro lege Man.*): voilà le démonstratif uni au délibératif. On prouve qu'il faut admettre Archias au nombre des citoyens romains: pourquoi? parce qu'il a un génie qui fera honneur à l'empire (*Id., pro Archia*): voilà le démonstratif uni au judiciaire. [...] l'orateur romain défend Milon, et il exhorte ses juges à le conserver dans Rome à cause de son innocence, de son courage, et de l'utilité qui en reviendra à la patrie: voilà le délibératif et le démonstratif unis au judiciaire.” Jos.-Vict. Le Clerc, *Nouvelle rhétorique, extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes...*, Troisième édition, Paris, 1830, p. 8—9 (ediția întîi, 1823, nu ne-a fost accesibilă).

¹¹ „Il faut toujours, dit M. Andrieux, commencer par trouver ce qu'on veut dire ou écrire sur le sujet qu'on doit traiter; il faut ensuite disposer son ouvrage dans l'ordre le plus convenable; enfin, il faut le dire. C'est cette dernière partie qui s'appelle élocution, lorsqu'il s'agit d'un discours prononcé, et style, lorsqu'il est question d'un discours écrit”. E. Gêruzez, *op. cit.*, p. 89; în notă găsim și trimiterea: „*Cours de Belles-Lettres*, professé à l'école polytechnique”.

¹² „La Harpe a exprimé la même pensée. « Quelles que soient les matières sur lesquelles s'exerce l'art oratoire, il faut toujours commencer par concevoir son sujet, et les idées, les preuves, les moyens de succès qu'il peut offrir, en disposer ensuite les parties dans un ordre naturel et judicieux; savoir enfin les traiter dans un style adapté au caractère du discours; et ce dernier devoir de l'orateur, qui était, au jugement de Cicéron et de Quintilien, le plus difficile de tous, l'est encore aujourd'hui: car c'est en charmant l'oreille et l'imagination que l'on arrive jusqu'au cœur et qu'on parvient à le persuader. » *Ibidem*.

ment din *Retorica* lui Le Clerc¹³, pe care o și menționează, de altfel, în încheierea considerațiilor sale. Dar jocul influențelor este departe de a se fi încheiat; La Harpe însuși nu făcuse altceva decât să transcrie o idee formulată cu mult timp înainte¹⁴. Putem, așadar, să înregistrăm fără crispare și paralelisme între *Ritorică* și modelele sale, mai degrabă preocupați la modul în care sint reprezentate principiile teoretice cu o atît de mare stabilitate, decît stăpîniți de teama că am submina meritele autorului român. Comparația cu textele de referință ne arată, din acest punct de vedere, că, din totalitatea elementelor tehnicii persuasiunii, cite se mai păstraseră pînă în secolul al XIX-lea, el știe să rețină esențialul și că, uneori, prezentarea lui este mai cuprinzătoare decît a fiecărui model luat în parte, ceea ce presupune o viziune personală în privința selecției materiei. Planul încheiat și maniera cursivă de expunere infirmă, de asemenea, ipoteza unei prelucrări mecanice.

Definiția și trăsăturile generale ale *invențiunii*, de pildă, sint tratate sumar de Le Clerc și Filon, ultimul, probabil, furnizindu-i lui Gusti doar un singur citat, din *Dialogues sur l'éloquence*¹⁵. Cantitatea de cunoștințe nu este, însă, în acest caz, criteriul care determină opțiunea autorului; el vrea să stabilească o punte de legătură cu paragraful precedent și să deschidă o cale clasificărilor ulterioare: „Invențiunea oratorică stă întru a afla în subiectul de tratat toate mijloacele prin care să se poată ajunge la scopul propus. În genul judeciar și-n acel deliberativ, scopul este de a îndupleca, astfel ca convingerea oratorului să poată trece în spiritul auditorului sau cetitorului. În genul demonstrativ, scopul principal e de a plăce și mișca. Oratorul deci pentru ca să reușească are dară trebuință de a convinge, de a plăce și de a mișca: va convinge dovedind subiectul sau faptul ce-l spune; va plăcea atrăgîndu-și asupra stîmii și simpatia auditorului; va mișca adresîndu-se la pasiuni. Din aceste se vede că oratorul trebuie să satisfacă și interesaze rezonul, sufletul și inima”¹⁶. Prezente, ca pretutindeni în carte, cu rol de ultim argument, sursele antice evocate în continuare sint preluate, mai liber, din opera unui alt retorician: „Pentru triumful acestei lucrări, marii maeștri ai oratoriei Cicero și Quintilian zic că oratorul nu trebuie să fie străin de orice fel de cunoștinți; căci varietatea lor dau spiritului mai multă putere și întindere,

¹³ Ed. cit., p. 11.

¹⁴ Cf.: „[...] quelque sujet que l'Orateur ait à traiter, soit general, soit particulier, il faut d'abord qu'il cherche les moyens de persuader ce qu'il avance. Il faut ensuite qu'il donne un ordre aux moyens qu'il a jugés convenables à son sujet; il faut, enfin, qu'il sçache énoncer chaque chose selon son importance ou sa dignité [...]”. B. Gilbert, *La Rhétorique ou les Regles de l'Eloquence*, p. 33 (apud A. Kibedi Varga, op. cit., p. 32); e inutil să mai demonstrăm originea antică a acestor observații.

¹⁵ A. Filon, op. cit., p. 5—6.

¹⁶ Cf.: „L'*Invention oratoire* consiste à trouver, dans un sujet donné, les moyens d'atteindre au but qu'on se propose. Dans le genre judiciaire et dans le genre délibératif, le but est de persuader, pour faire passer dans l'esprit de celui qui doit prendre une décision ou porter un jugement la conviction qui anime l'orateur. Dans le genre démonstratif, l'intention dominante est de plaire et d'émouvoir.

En général, l'orateur a besoin, pour réussir, le convaincre, de plaire et d'émouvoir; il convaincra en prouvant ce qu'il avance; il plaira en s'attirant l'estime et la sympathie de son auditoire; il émouvra en s'adressant à la passion. Il devra donc satisfaire et intéresser la raison, l'âme et le cœur [...]”. É. Géruzeux, op. cit., p. 91.

comparațiuni neprevăzute și argumente neînvinse”¹⁷. Nu ne mirăm că Dimitrie Gusti, gîndindu-se la „cel vechi”, se referă numai la cei doi „mari maeștri”. Limitîndu-se la izvoare franceze, el ignora că multe dintre preceptele invențiunii, printre care și cel de mai sus, își au originea în *Retorica* lui Aristotel.

Modelul îndepărtat al retoricilor din toate timpurile transpare cu mai mare claritate tocmai în această parte a teoriei discursului, *invențiunea*, păstrată, în esență, așa cum o concepuse, în urmă cu mai bine de două milenii, Aristotel. Trimiterile la prototip sînt însă rare în paginile secțiunii întii, pentru că Dimitrie Gusti recurge iarăși la o lucrare mai accesibilă¹⁸. Cu toate acestea, clasificarea stagiritului nu este greu de identificat în împărțirea „mijloacelor de a dezvolta și îmbogăți subiectul”: *Despre fapte, Despre pasiuni, Despre rezonare*. Din manualul lui Filon alege profesorul român și o idee preliminară: „Cel întăi chip al dezvoltării unui subiect este de a căuta tot aceea ce-i mai real în el, adică însușirile ce-l alcătuiesc, și lucrările sau faptele cele de căpitenie ori lăturale ce i se rapoartă”¹⁹. Și asemănările cu acest text se opresc deocamdată aici. Celebrele *locuri comune* celor trei genuri²⁰, pe care Filon nici măcar nu le mai numește astfel iar tratatele de literatură le prezintă sub formă de rezumat, sînt descrise după lucrări recunoscute ca tradiționaliste. Pentru a evidenția foloasele *definiției*, de pildă, autorul găsește puncte de sprijin într-un curs universitar de la începutul secolului: „Prin definițiune putem trage un argument chiar din natura lucrului ce tratăm și a dovedi că sau e bun sau rău”²¹. Distincția între definiția filozofică și aceea oratorică, absentă în manuale mai noi, poate proveni la fel de bine din aceeași carte, ca și din *Preceptele* lui Girard; exemplele ne trimit însă și la alte izvoare, mult mai vechi. Astfel de speculații circulau frecvent în secolele anterioare, cînd *definiția* era revendicată, în egală măsură, și de celelalte științe. Arnauld și Nicole, de pildă, adoptînd clasificarea unui gînditor german, Jean Clauberg, încadraseră noțiunea respectivă, împreună cu *genul și specia*, printre *lieux de logique*²², fără să omită nici sensurile curente în alte domenii (geometrie, filozofie²³). Cu timpul, multe clasificări și observații de amănunt s-au pierdut, ceea ce explică înțelesul foarte general dat aici definiției filozofice. Interesant este faptul

¹⁷ „Les enseignements exigent qu'autant qu'il est possible l'orateur ne soit étranger à aucune espèce de connaissances” (p. 9); „Des connaissances variées donnent à l'esprit plus de force, plus d'étendue; il a plus d'objets sur lesquels il peut s'exercer, dont il peut tirer des comparaisons, des argumens [...]” (p. 10). M. Andrieux, *Rhétorique française*, extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes, Paris, Brunot-Labbé, 1825; cf. și L'abbé Girard, *Précéptes de rhétorique, tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Édition entièrement refondue [...], Bruxelles, A. Jamar, f. a., p. 24—25.

¹⁸ A. Filon, *op. cit.*, p. 6 și urm.

¹⁹ „La première méthode de développement consiste à chercher ce qu'il y a de réel au fond du sujet, c'est-à-dire les qualités qui le constituent, et les faits essentiels ou accessoires qui s'y rapportent.” *Ibidem*.

²⁰ Și, în general, oricărui subiect: „Ils sont appelés *communs*, parce qu'ils servent indifféremment à toutes les causes, à tous les sujets. [Cicéron.] *Orat.*, c. 36; de *Orat.*, III, 27, etc.”, Le Clerc, *op. cit.*, p. 27.

²¹ „Par la définition, l'orateur trouve dans la nature même de la chose dont il parle une raison pour persuader ce qu'il en dit”, Le Clerc, *op. cit.*, p. 28.

²² *La Logique ou l'Art de penser*, Édition..., publiée par C. Jourdain, Paris, Hachette, 1846, p. 229.

²³ *Ibidem*, p. 91—92.

că un banal exemplu, singurul, de fapt, din această categorie: „Omul este un animal rațional”, aflat de profesorul ieșean în retorici din secolul său²⁴, poate fi regăsit tocmai în *Logica de la Port Royal*²⁵. De bună seamă, pe Gusti nu l-a preocupat contactul cu alte științe decât în mod accidental. Citatele următoare, din Bossuet, D'Aguesseau, Fénelon (*Lettre à l'Académie française*) marchează marginile documentării sale²⁶. Un vers din Bolintineanu, un fragment din *Istoria critică a românilor* de Hasdeu și un altul din Young, autor ignorat de profesorii francezi, dar foarte prețuit în țara noastră, completează inventarul de citate „clasice”. Astfel, prin coroborarea unor idei selectate din diverse lucrări și prin înmulțirea exemplelor avansează, de aici înainte, cursul expunerii.

Celelalte locuri comune intrinseci erau analizate, cu secole în urmă, prin comparație cu noțiuni din metafizică. Sub această formă s-a conservat analogia, stabilită în antichitate de Aristotel, între tehnica²⁷ argumentației și dialectică, ambele fiind considerate ca „metode” în aflarea adevărului. Corespondențele între cele două discipline nu-l mai interesează aici pe profesorul român; le vom reîntîlni, însă, în ultima parte a capitolului, la „rezonare”. Deocamdată, care va fi fost linia urmată de autor e mai greu de spus, deoarece textul se îndepărtează de lucrările măștrilor de pînă acum. La comparație, doar „cele trei chipuri” ale ei și diferența față de „figura de asemănare” evocă observațiile lui Le Clerc²⁸. Dintre discursuri, singurul care mai poate fi identificat este un celebru „cuvînt” de amvon, prezent în multe retorici redactate după Crevier: „Bourdalous în *Cuvîntul despre providență*, arătînd că de neașteptat este părerea aceluia ce cutează a nega providența, argumentează de la cele mai mici la cele mai mari în următorul chip: «El crede că un stat nu poate să fie bine cîrmuit decît prin înțelepciunea și sfatul unui principe. [...]»²⁹. *Contrariile, lucrurile ce se resping, circumstanțele, antecedentele și consecvențele, cauzele și efectele încheie seria* locurilor comune numite altădată și „artificiale” (adică produse „cu artă”) sau „meșteșugite” (cum le spunea Piuariu), pentru că „se rapoartă la imaginațiune” și solicită din plin inventivitatea oratorului. Pentru exemplificare, se reproduc largi extrase din discursuri antice (Cicero, Isocrate) și moderne (Bourdalous, Fléchier, Massillon, V. A. Urechia), din scrieri istorice vechi (Titus Livius) și noi (Thiers), din opere literare variate (Racine, Fénelon, J. J. Rousseau, Silvio Pellico, Hasdeu, cu *Odă la ciocoi*) și chiar din descrieri geografice („fenomenul aurorei”, cu explicația științifică a lui Bailly³⁰).

²⁴ Cf. Girard, *op. cit.*, p. 29; Le Clerc, *op. cit.*, p. 29.

²⁵ *Logique* . . . , p. 91.

²⁶ Cf. Girard, *op. cit.*, p. 29–30; Le Clerc, *op. cit.*, p. 28–30.

²⁷ Cu aproximativ același sens au mai fost utilizați, în decursul timpului, termenii „artă” și „meșteșug”, pe care îl întîlnim și în retoricile românești.

²⁸ *Op. cit.*, p. 32.

²⁹ Cf.: „Bourdalous, voulant faire sentir combien est déraisonnable et inconséquent celui qui ose nier la Providence, argumente ainsi par la comparaison du moins au plus: « Il croit qu'un état ne peut être gouverné que par la sagesse et le conseil d'un prince [...] », Le Clerc, *op. cit.*, p. 32–33 ;” [...] cette pensée: « c'est être déraisonnable et inconséquent, que d'oser nier la Providence », est développée par Bourdalou, de la manière suivante: « Le mondain croit qu'un État ne peut être gouverné que par la sagesse et les conseils d'un prince [...] », Girard, *op. cit.*, p. 30.

³⁰ Culeasă din A. Filon, *op. cit.*, p. 12–13.

Utilizate mai cu seamă în genul juridic, *locurile comune estrene*: *legea, titlurile scrise, r. numele, jurământul, mărturii*, sînt probe exterioare raționamentului (nu și interesului cauzei); de aceea, unele tratate apărute în secolul trecut ori le omit, ori le consemnează foarte pe scurt. Nici Dimitrie Gusti nu insistă asupra lor, subliniind, în concluzie, importanța faptelor, în ansamblu, ca sursă de „modele fluide”, a căror eficacitate depinde de împrejurări și de natura subiectului abordat: „Prin aceste exerciții artificiale spiritul înavușit și inmuierat la fiecare ocaziune va ști să se folosească fără de a se gîndi mult la locurile comune, care de sine îi vor veni înainte, precum unui muzicant iscusit care cutrieră tușele pianului, fără a se mai gîndi la dificultățile degetelor”.

Lăsînd deocamdată deoparte „trebuințele” ce au „de ajutoriu pe dreapta judecată”, autorul se ocupă în continuare de pasiuni — „al doilea chip în dezvălirea unui subiect” sau, cum spune azi, a doua calitate necesară, dacă nu indispensabilă, pentru realizarea unui bun discurs: „După ce s-a aflat ce trebuie definit sau istorisit într-un subiect, se cuvine a căuta aceea ce poate mișca pasiunile între ascultători sau cetitori, căci ele, fără de a voi, lucrează asupra sufletului și inimei noastre”³¹. Autoritatea „celor vechi” domină aici pe toată linia; mai întîi în plan teoretic: „Cicero zice că toată elocvența stă în a mișca sau emoțiunea, și emoțiunea este consecvența pasiunilor”. De fapt, nu „consecvența”, ci „consecința”, rectificarea pe care o face însuși autorul la distanță de două pagini, cînd, lucru de mirare, fraza se repetă; „pasiunile sînt dară sufletul elocvenței”³², notează el în concluzie. Ceva mai departe, o parafrază după Platon pune în relief „efectul cel mare al pasiunilor în arta oratorică”: «Un discurs nu este elocvent decît numai atunc cînd face vreo lucrare în sufletul ascultătorilor, [...] orice discurs ce te va lăsa rece, ce nu-ți va desfăta spiritul, ce nu-ți va mișca nicidecum măruntaiele și inima, oricît de frumos s-ar părea, nu va fi nicidecum elocvent». Cicero nu spunea, deci, nimic nou cînd, mai tîrziu, va relua această idee, într-o formulare mai ștearsă: «Toată puterea discursului nu trebuie să țintească decît spre a mișca coardele cele ascunse, pre care natura le-au pus în inimile oamenilor»³³. Marele orator, care a trecut prin filtrul experienței personale întreaga teorie a argumentației, reconfirmă un precept cu incontestabilă valoare, de vreme ce s-a transmis, de la un autor la altul, secole de-a rîndul: «Nu este cu putință ca acel ce ascultă să se plece la durere, să se pornească la plîns, sau să se înduioșască, dacă oratorul nu se va arăta pătruns de aceste simțiminte, pre care voiește a le însufla»³⁴.

³¹ Cf.: „Après avoir trouvé dans un sujet ce qui doit être défini, décrit ou raconté, on doit y chercher ce qui peut émouvoir les passions. Les passions sont les émotions involontaires qui agissent sur notre âme”. A. Filon, *op. cit.*, p. 16.

³² Cf.: „Toute l'éloquence, dit Cicéron, consiste à émouvoir. L'émotion est la conséquence des passions: les passions sont donc l'âme de l'éloquence”. É. Gérozeux, *op. cit.*, p. 105.

³³ Cf.: „Platon dit qu'un discours n'est éloquent qu'autant qu'il agit dans l'âme de l'auditeur. Tout discours qui vous laissera froid, qui ne fera qu'amuser votre esprit, et qui ne remuera point vos entrailles, votre cœur, quelque beau qu'il paraisse, ne sera point éloquent. Voulez-vous entendre Cicéron parler comme Platon en cette matière? Il vous dira que toute la force de la parole ne doit tendre qu'à mouvoir les ressorts cachés que nature a mis dans le cœur des hommes”. Le Clerc, *op. cit.*, p. 50—51.

³⁴ „Il est impossible que l'auditeur se livre à la douleur, à la haine, à l'indignation, à la crainte, à la pitié, si tous ces sentimens ne sont profondément imprimés dans l'âme de l'orateur qui veut les inspirer.” *Ibidem*, p. 55; în notă: „Cicéron, *de Orat.*, II, 45”.

Pe aceeași cale au ajuns pînă la noi unele observații de amănunt, cum ar fi cele ale lui Quintilian, consemnate altădată de Marcovici într-un paragraf special : *Pentru imaginație, din Cursul de retorică, și acum de Gusti care, apelînd tot la izvoare franceze, nu cunoaște traducerea înaintașului său : „Însă, s-ar zice, cum putem simți cu viociune lucruri și fapte ce nu au nici un raport direct cu noi, care lucruri ni sunt cu totul streine și noi să căutăm a le deștepta și în alții ? La această întrebare răspunde foarte bine Quintilian cînd zice : «Cu toate că noi nu suntem stăpîni asupra mișcărilor noastre, totuși ne putem face icoane așa de adevărate și vii despre lucrurile ce nu-s de față, încît să ni se pară că le avem naintea ochilor noștri [...]»*³⁵ etc.

Contribuțiile modernilor, puține cite sînt, se întemeiază, de asemenea, cu rare excepții, pe exemple antice. Cuvîntările lui Cicero și Antonius, precum și *Ifigenia* (în *Aulida*, de Euripide) i-au inspirat lui Marmontel distincția dintre pateticul direct și cel indirect, transpusă pe larg și în paginile *Ritoricii*, prin intermediul lui Gêruzez³⁶. Reflecțiile unui alt reputat teoretician evocă personaje din *Iliada* : „Fénelon încă zice : «Cei vechi nu se mulțemea de a zugrăvi lucrurile și întîmplările numai firește, dară pe lîngă adevăr ei adăogea și pasiunea. Omir nu ne-nfătoșază nici pre un tînăr perind în rezel fără de a-i da niște însușiri plăcute [...]»³⁷ etc. În fine, ampla comparație între oratoria lui Caius Gracchus, lipsită de podoabe stilistice, dar cu atît „mai barbată, mai vie și mai inavuțită”, și „trăsăturile cele strălucite”, cu „discripțiuni împătimate”, ale lui Cicero provine chiar dintr-o istorie latină, *Noptile atice* de Aulus Gellius³⁸, după cum menționează Filon, puțin surprins și el de această „curioasă alăturare”, deloc avantajoasă pentru exponentul elocvenței romane. „Exemple de patetic” mai află profesorul ișean în *Retorica* lui Le Clerc, mereu consultată, și cu folos, pînă acum : „Dimosten ne dă un exemplu de patetică cînd atenenii dedați trîndăviei, imolosați de lux și necontenit îndeletniciți la jocuri și spectacule suferea fără de-a murmura și mai fără de-a băga în samă că Filip, regele Macedoniei, încalcase rămașița Greciei, pentru de a-i supune și pe ei. Oratorul vrînd a-i scoate din această funestă letargie li vorbește în următoru' chip (I Filipiac) : «Atenienilor, dacă macar de-acum nainte, pentru că aceasta nu ați făcut-o mai de mult, veți judeca ca și Filip [...]»³⁹. Prezența unui

³⁵ „Mals comment sentir vivement des choses qui n'ont qu'un rapport indirect avec nous, ou même qui nous sont purement étrangères? Comment éprouver une émotion vive et profonde pour la faire naître dans les autres? Voici sur ce sujet la pensée de Quintilien : «Aldons-nous, dit-il, du secours de l'imagination. Par elle nous pouvons nous faire des images si vives et si justes des choses absentes, qu'elles les rendent présentes et comme exposées à nos yeux.» [...]” etc., Andrieux, *op. cit.*, p. 117; cf. și Girard, *op. cit.*, p. 59—60.

³⁶ *Op. cit.*, p. 106—107; cf. și Andrieux, *op. cit.*, p. 134—135.

³⁷ „Les anciens ne se sont pas contentés de peindre simplement d'après nature; ils ont joint la passion à la vérité. Homère ne nous montre pas un jeune homme qui va périr dans les combats sans lui donner des grâces touchantes...” Le Clerc, *op. cit.*, p. 53—54.

³⁸ A. Filon, *op. cit.*, p. 20—24.

³⁹ „De son temps les Athéniens plongés dans l'oisiveté, amollis par le luxe, continuellement occupés de jeux et de spectacles, souffraient sans murmurer, et presque sans s'en apercevoir, que Philippe, roi de Macédoine, envahit le reste de la Grèce pour les assujettir à leur tour. Démosthène veut les tirer de cette funeste léthargie; il leur parle en ces termes, 1^{er} Philippique: «Athéniens, si dès maintenant, puisque vous ne l'avez pas fait plus tôt, vous voulez raisonner comme Philippe [...]», *op. cit.*, p. 65—68.

singur discurs modern, *Despre numărul cel puțin al aleșilor* de Massillon ⁴⁰, ne-ar putea crea impresia că, în ultimele secole, vechiul *pathos* trece printr-o perioadă de eclipsă. În realitate, însă, nu atât „pasiunile oratorice” ca atare, cât modul lor de manifestare diferă față de timpurile când ele încă reprezentau un obiect de reflecțiune pentru retori. Ceea ce s-ar putea obiecta, deci, modernilor ar fi a percepția teoretică redusă, comprehensiunea scăzută pentru evenimentele contemporane, din care nu au lipsit cuvântările avântate, descătușind energii multă vreme oprimate. Gusti și-ar fi putut alege astfel de exemple chiar din istoria țării noastre, fără să le caute prea departe, fiindcă Revoluția de la 1848, Unirea, împroprietărirea țăranilor constituiseră tot atâtea prilejuri de afirmare a patosului unor oratori ca Bărnuțiu, Kogălniceanu ș.a.

Pornind de la modele menționate, eventual și de la altele, fără însă să manifeste vreo preferință anume pentru vreunul dintre ele, Gusti lucrează, cum am zice astăzi, cu o adevărată bibliografie în față, convins că realizează o lucrare științifică în sensul cel mai deplin al cuvântului. În limitele firești impuse de o disciplină în principiu rezistentă la inovații, autorul dispune de o oarecare libertate de acțiune, sesizabilă în stabilirea inventarului de concepte, în alegerea exemplelor, manifestată, de asemenea, prin deschiderile largi spre contemporaneitate. Lectura *Ritoricii* oferă, în afara declarațiilor de principiu (mai ales din *Prefața edițiunii întâia*), și câteva indicii formale în sprijinul afirmației de mai sus: numeroasele referiri la „maestri”, respectarea citatului, notele de subsol, indicele de nume (numai pentru scriitorii români). Ajunse pe teren românesc, preceptele antice, reinterpretate cu rivnă în ultimele secole și neconținut adaptate noilor condiții social-culturale, formează pe mai departe fundamentul teoretic în funcție de care se organizează, prin aceeași firească alianță de vechi și nou, demonstrațiile practice. Din această perspectivă, sensibil diferită de cea de azi, rezultă o primă concluzie: absența dimensiunii istorice. La *dispozițiune*, de pildă, din simpla enumerare a autorităților în materie, în ordinea fixată de autor: Buffon, Cicero, Gêruzez, Marmontel, Quintilian, Boileau, Horațiu, Andrieux, apoi din nou Cicero (ca orator), Bridaine, Plinius cel Bătrîn, Desêze, Bossuet, Flêchier, Socrate, Asachi, Demostene, M. Kogălniceanu ș.a., înțelegem că ideea de evoluție este exclusă. Să mai reținem, totodată, că pentru prima oară autori români contemporani sint așezați, fără urmă de rețineră, alături de nume celebre din toate timpurile.

În al doilea rînd, *Ritorica* reconfirmă valabilitatea unui principiu de mare tradiție, cu origini tot în antichitate, conform căruia tehnica persuasiunii nu are un „gen determinat” (Aristotel), în sensul că poate cuprinde aproape toate ramurile științei: drept civil, filozofie (metafizica, dialectica și morala), arhitectură, artă militară, medicină, astrologie și agricultură (Cicero⁴¹). Această concepție pătrunsese de timpuriu și în cultura română, prea puțin alterată de eroziunea timpului: de pildă, Piuariu știa și el că „buna cuvîntare”, întrucît se indeletnicește cu diverse „meșteșuguri și măiestrii”, precum astronomia, fizica, „doftoria”, „arithmetică”, „zo-

⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 71—73.

⁴¹ „*De oratore*”, traducere făcută de G. D. Neșțian, București, Editura Casel Școalelor, 1925, *Cartea I*, p. 20—29.

grafia", „nu are hotărîtă și osebită materie, ci preste toate și la toate să întinde", iar mai târziu Marcovici, vorbind de elocvență, se referea în egală măsură la „o poemă sau la o orăție". Fără să fie tot atît de explicit ca predecesorii lui și independent de ei, Gusti alege aceeași cale cînd recomandă ca vrednice de luat aminte și de urmat scrieri din domenii foarte diferite. Dacă pînă acum am văzut că preferințele autorului depășesc cadrul strict al oratoriei, se cuvine să arătăm că o situație privilegiată nu poate fi revendicată nici de creațiile beletristice, cum se crede îndeobște. Chiar la *Elocuțiune*, secțiunea cea mai evident marcată de efectele „literaturizării", din repertoriul de nume nu lipsesc istorici (Salustius, Titus Livius, Tacitus, Bolingbrocke, Thiers, Edgar Quinet), moralîști (La Rochefoucauld, Fontenelle, Joubert, Saint-Lambert), astronomi (Laplace), naturalîști (Buffon, zugrăvind gisca și „păseruica colibri"), oameni politici (Mirabeau, Metternich), filozofi (Aristotel, Pascal, Condillac, Hegel, „marcele filozof german"). În acest context, apare ca firească prezența citorva personalități ale culturii noastre : Ion Neculce, Mihail Kogălniceanu, B. P. Hasdeu (cu un fragment din *Istoria critică a românilor*), Ion Ghica (la *stilul simplu*, cu un întreg capitol din *Convorbiri economice*), care în acel moment nu beneficiau de un statut de scriitor în înțelesul de azi al cuvîntului, și, desigur, pentru mulți contemporani, nici de notorietatea necesară pentru a fi înregistrați într-o lucrare cu caracter normativ. Curajoasa inițiativă, demnă de tot interesul, a impus o direcție ce s-a transmis, prin manualele de literatură imediat următoare, pînă în zilele noastre.

OBSESI ȘI STRATAGEME DE SALVARE

ALEXANDRA INDRIEȘ

Poezia *Spre toamnă* din volumul *Plumb* / p. 15/ este reprezentativă pentru tipul de poezii bacoviene în care se închide cercul unei adinci contradicții interne : dorința de a muri și totodată conjurarea ei printr-un întreg scenariu de stratageme¹. Se cere însă precizat de la început că dorința de extincție în poezia lui G. Bacovia are un caracter tot atît de paradoxal ca de pildă tăcerea în sistemul poetic blagian, ambele fiind realități estetice, *semne* poetice prin care se constituie un limbaj. Ne va interesa, aici, modularea motivului, mai ales prin tehnica repetiției cu variațiuni.

În prima și ultima strofă, simili-identice, chemarea neantului e exprimată prin forma înstrăinată a unei sciziuni a eului, în situația de delir, „gîndul” adresîndu-se imperativ subiectului enunțării : „Pe drumuri delirînd, / Pe vreme de toamnă, / Mă urmărește-un gînd / Ce mă îndeamnă : / — Dispari mai curînd !” vs „Și mereu delirînd / Pe vreme de toamnă, / M-adoarme un gînd / Ce mă îndeamnă : — Dispari mai curînd !...” Deosebirea între determinantele „Pe drumuri” și „Și mereu” marchează, pe plan iconic, trecerea de la actele de vagabondaj la cel de retragere într-un loc închis, de odihnă, iar pe plan expresiv-semnificativ, continuitatea obsesiei. Mai importantă este acțiunea „gîndului” asupra „eului”, ca diferență între „Mă urmărește” și „M-adoarme”, căci somnul, oricum, nu este moartea, astfel încît poemul pare a se încheia totuși nu într-un cerc vicios, ci printr-o ieșire din el, pe baza unui soi de sofism poetic, posibil datorită polisemiei verbului *a dispărea*. *A dispărea* poate însemna a muri, dar totodată a te sustrage angoasei prin somn, a nu mai fi gonit pe străzi de gîndul persecutor, care *urmărește*, ci de a-l transforma pe nesimțite chiar pe acesta într-un gînd legănător, narcotic, care *adoarme*. Și, în sfîrșit, ultima deosebire, mergînd tot în sensul celor arătate, adăugarea punctelor de suspensie la semnul exclamării în strofa finală, detaliu ce atestă încă odată că la G. Bacovia instinctul poetic infailibil era dublat de conștiința dozării mijloacelor de expresie.

Între cele două strofe quasi-refren se desfășoară o goană. Dar este oare o fugă *după*, spre dispariție, sau o fugă *de* gîndul dispariției ? Este o stare confuză, de atracție-respingere a neantului, mai precis a obsesiei neantului. Comportamentul bizar, actele discontinui exprimă această

¹ Citatele după G. Bacovia, *Opere*, București, 1978.

ambiguitate, care permite dezvoltarea poeziei ca temă cu variațiuni. Avem de-a face cu un adevărat scenariu, începînd cu actul atît de tipic bacovian : „În casa iubitei de-ajung, / Eu zgudui fereastra nervos, / Și-o chem să vadă cum plouă / Frunzișul, în tîrgul ploios”. Îi urmează, în acea discontinuitate și aleatorie a itinerarului imaginar bacovian, o situație care, dimpotrivă, apare aici o singură dată în opera sa : „Dar, iată, și-un mort evreiesc... / Și plouă, e moină, noroi — / În murmur stranii semite / M-adaug și eu în convoi”. Sistemul poetic al lui G. Bacovia constă mai ales în combinarea între lexeme și acte / situații care apar extrem de frecvent și un element nou, neprevăzut, prin care „monotonia” devine un factor de regie a textului, constitutiv în opoziția : asemănător vs diferit, obligatoriu vs aleatoriu etc. Trăsătura semică *diferit* este aici actualizată ca straniețate, în toate sensurile. În strofa a patra, singura conținînd mai multe micro-texte, tempo-ul sintactic și semantic se precipită. Versul : „Și nimeni nu știe ce-i asta —”, ambiguu în aparentu-i prozaism, face trecerea spre un alt moment, din nou tipic bacovian, pătrunderea în unul din locurile „obligatorii”, fatidice ale itinerarului : „M-afund într-o crișmă să scriu”. Expresia pare — și este — a sordidității. Să nu uităm că pentru Bacovia a scrie este un soi de osîndă acceptată nu fără voluptate quasi-masochistă. Dar versul acesta, în cadrul strofei, se află în opoziție disjunctivă ca alternativă între a scrie și a rîde : „Sau rid și pornesc înspre casă, / Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu”. Disjuncția ca alternativă crează echivalențe metaforice subiacente : a se afunda \approx a se închide, crișmă \approx casă / = sicriu /. Astfel, sintaxa disjuncției și semantica alternativei se vădesc, semiotic, factori regizorali de tragic-carnavalescă echivalare : casa și crișma sînt similare locuri de morbidă securitate, răspunzînd, pe plan fictiv, teatral, îndemnului de dispariție. Teatral, spunem, ca reprezentări sau, mai degrabă, ca inscenări ale morții. Locuri securizante, totuși, fiindcă apar după un periplu obositor și fără ieșire din anxietate, față de care crișma și casa-sicriu sînt adăposturi, iar scrierea sau risul, tentative de izbăvire și de regăsire de sine. Subliniem că echivalarea între termenii disjuncției : sau — sau ca și între cei ai conjuncției : și — și are sensul de „totuna”, deci aceeași valoare, respectiv non-valoare. A-și chema iubita și a se adăuga unui convoi mortuar, același eșec al încercării de a face să participe — la jalea proprie și la cea a anotimpului — și de a participa — la jalea altora.

Nu putem trece nici peste opoziția violență vs surdinare / atenuare, tot specific bacoviană, între gestul de zguduire nervoasă a ferestrei și paralelism subtil al expresiei monotone, ritmice, confuze a tristelor alterități : a alterității cosmice, prin ploaie, a alterității umane, prin murmur. Similar, între a rîde și a scrie există o opoziție între gesticulația violentă : — cunoscutul ris nervos bacovian — și cea interiorizată, tăcută : scrisul. Retragerea, cum am arătat, fie în crișmă, fie în casă, sînt și ele un fel de simulacre de alternative ale unui scenariu de salvare din angoasă. Și totuși, final, înlocuirea morții prin somn, ca formă așa-zicînd benignă a dispariției, lasă șansa unei reluări. Punctele de suspensie desemnează chiar suspendarea activității, a scrierii, nu ca element de regie, de spectacol, ca actul denumit ca atare în text, ci ca scriere adevărată, efectivă, a acestei poezii, ca moment dintr-un itinerar estetic : opera.

Conotanta dominantă a poeziei *Spre toamnă* este intrazitivitatea, non-factivitatea : nimic nu se schimbă, nimic nu se întâmplă în fond : se trece dintr-o situație în alta, dintr-un loc într-altul.

Cum am văzut, identității și alterității din „refren” îi corespunde, pe planul textului ca întreg, o similară opoziție între situații „tipice” și „atipice”, fapt care face din poezia *Spre toamnă* un exemplu concludent pentru regia ca „repetiție cu variațiuni”. Ca atare, o scurtă analiză a compoziției acestei poezii nu este fără interes. Situațiile și termenii, cum am arătat, se echivalează reciproc, în cadrul textului, fără a se constitui / cu excepția unei singure comparații / în figuri de stil obișnuite. În strofele mediane, fiecare situație sau termen constituie o gradație, o intensificare față de precedentul, pe când în finalul-refren avem de-a face cu o atenuare : deci un *crescendo* în tratare, care duce, în *coda*, la reluarea expunerii în *descrescendo*. Precizia muzicală a tehnicii repetiției cu variațiuni se vădește și în următoarele rapoarturi : strofe de cinci versuri / refren : expunere — *coda* / vs strofe de patru versuri / tratare, / cu sistemul de rime : în refren rimează între ele versurile 1, 3, 5 și 2,4, pe când în strofele intermediare rimează versurile 2 și 4, iar versurile 1 și 3 sînt nerimate ; refrenul se opune și ca strofă de cinci versuri, catrenelor din tratare, versul suplimentar conținând „obsesia”, față de care toate celelalte sînt „stratageme de salvare”. Cu o precizie aproape matematică sînt situate în corpul textului elementele de variațiune : sintagmele introductive ale versurilor 1 și 3 la refren, respectiv strofa centrală / a treia din cinci /, ca variațiune în cadrul sistemului poetic propriu.

Structura semică, în acest tip de poezii, este binară : identitate vs alteritate, pe toate planurile, „variațiunea” fiind elementul „alteritate” față de „repetiție” ca „identitate”. Finalul poeziei *Spre toamnă* e o întoarcere la punctul de plecare, dar nu exact același, nu în cerc perfect închis, etanș, ci identicul e „alterat”, violența „urmăririi” fiind atenuată în „adormire”. În orice caz, este clar că Bacovia, confesivul, poetul de notație spontană etc. etc. este, în fond, un mare tehnician.

Reiese că situațiile bacoviene sînt și *stratageme* de salvare, ca fugă de obsesie / a se rătăci /, ca delir, beție, somn și mai ales ca încercare de împărtășire a angoasei / a veni, a iubi /. *Note de toamnă* / 29 / e un monolog la fereastra, încă închisă, a iubitei / dovadă imperativul, insistent pînă la pleonasm : „Deschide, dă drumu-, adorato” / despre moarte, ca eveniment : „În tîrg, o față tristă a murit, — / Și-au dus-o pe ploaie, și-au îngropat-o...”, și ca destin : „Întreg pămîntul pare un mormînt...” Monolog imaginar, fără altă realitate decît poezia însăși, căci în planul ficțiunii / iconic / e „Tăcere...”, o tăcere de toamnă și plumb, în care „numai ploaia dă cuvînt”. Acest „discurs” muzical al ploii, prin care se exprimă toamna cetății, constituie fundalul dorinței celui de afară de a fi primit înăuntru / „Dă drumu, e toamnă în cetate / „ —, spre a roști ceea ce și rostește, dar — astfel — ca discurs eșuat, fără auditor, fără pârtaș. Oricum, o ușurare, „a da cuvînt” jalei. Proiectat în viitor, monologul macabru la geamul iubitei — obsesia e a propriei morți — se invederează ca imposibil leac împotriva anxietății, căci : „Nimic tu nu vei auzi din cite voi avea de spus...” / *Nervi de toamnă*, 55 /. Un „remediu” se intruchipează în schimb în bine cunoscuta poezie *Cuptor* / 35 /. Ca prim pas „strategic” apare chiar actul ilocuției, fapt subliniat prin turnura „colocvială”

a versului 2 : „Sunt cițiva morți în oraș, iubito, / Chiar pentru asta am venit să-ți spun; / Pe catafale, de căldură-n oraș — / Încet, cadavrele se descompun.” Obsesia morții se extrapolează într-o propensiune spre morbilitate, nu lipsită de cruzime și de accente sadice, asupra întregii lumi, concentrându-se apoi asupra iubitei : „Cei vii se mișcă și ei descompuși, / Cu lutul de căldură asudat; / E miros de cadavre iubito, / Și azi chiar sinul tău e mai lăsat /... / Sunt cițiva morți în oraș, iubito, / Și-ncet, cadavrele se descompun”. Nuanța necrofilă, specifică și unuia din măestrī săi, Edgar Allan Poe, e indeniabilă. În plus, un soi de „răutate”, perceptibilă în jignirea — intenționată sau prin nepăsare — adusă femeii prin relevarea unor detalii fizice dizgrațioase. Conotația aceasta se întărește prin preconizarea unui remediu fără menajament : „Toarnă pe covoare parfume tari, / Adu roze pe tine să le pun” — plasat ca element neașteptat, nou, între quasi-repetiția motivului central / loc marcat de noi în citatul precedent prin puncte de suspensie în paranteză, spre a sublinia caracterul de incidență, de intruziune a *diferitului* în *asemănător* /. Dacă primul act, cerut imperativ, urmărește ascunderea mirosului de cadavru al iubitei prin „parfume tari”, al doilea, inserindu-se în continuarea sa, indică totodată un simulacru al înmormintării. Cu referire la propria persoană, pantomima parodică exorcizantă în sens carnavalesc a morții se desfășoară, cum am arătat, în *Poemă în oglindă* /52 și u./. Comparația casă — sicriu din *Spre toamnă* anunță intrucitva acest „tratament homeopatic” al obsesiei morții, care stă și la baza *comediei* în care, iubita într-o circumstanță, „eu” în alta, joacă rolul mortului peste care „celălalt” presară flori. Darea în spectacol e una din stratagemele imposibilei salvări. O vom regăsi ca delir, histerie etc. în contextele simulării și alienării. „Tabietul” e o altă stratagemă. Din acest punct de vedere este de studiat poezia *Decembrie* /19/. Aici vrem să relevăm alt remediu : focul, remediu împotriva obsesiei frigului / simbol al morții și însingurării / „Te uită cum ninge decembrie ... / Spre geamuri, iubito, privește — / Mai spune s-aducă jeratec / Și focul s-aud cum trosnește. // Și mină fotoliul spre sobă ...” Iar senzația de „bine” aflată la iubită se concentrează în exclamația : „Ce cald e aicea la tine”. Motivul focului ca remediu împotriva frigului morții apare hiperbolizat în *Frig* : „E mai trist departe-n prăpăstii, / Să faceți foc pe zi de mai multe ori; / O, trebuie să fie trist departe-n prăpăstii ...” /102/. „Pluzia” încălzirii celor din genunile neantului prin focul din odăile celor vii e o exacerbare pînă la absurd, la incongruență logică a „stratagemei” simili-realiste, verosimile din *Decembrie*. Lectura e alt remediu, iluzie a vieții : „Ce mai este ... cărți de noapte / Mai citește, și-mi pare că sunt viu” — / *Tăcere*, 152 /. Și în *Decembrie* /19/ iubita e îndemnată : „Citește-mi ceva de la poluri”. Tema însă e modelată mai departe, într-un vers repetat : „Nu ride ... citește-nainte”. *Nu ride* inscrie aici o semnificație nouă — teama de deriziune. Uneori, neputința salvării prin deriziune : „Tremur, tremur, tremur... Orice ironie / Vă rămîne vouă —” / *Rar*, 25 /. Dacă ținem cont de numeroasele propensiuni spre batjocură ale poetului, indeosebi ironizarea iubitei care citește din *Poemă în oglindă*, ne dăm din nou seama de ambiguitățile și contradicțiile profunde ale acestui sistem poetic atit de „monoton”. Vestitul oximoron „țară tristă, plină de humor” / *Cu voi ...*, 107 / se potrivește — oricît de paradoxal ar părea, nu numai „țării lui Hübsch” ci și teritoriului cu conotații cînd bachice, cînd orfice,

denumit, nu fără aceeași oscilație între iluzionare și zeflema : „Bacovia / Țară de încântări / Și viață liniștită” și mai ales cu ambiguitatea atitudinii față de rațiune : „Bacovia / Țara când tace / Orice cuget ...” / *Stanță la Bacovia*, 252 /. Trista consolare a renunțării la logos — odihnă în moarte — obsesie devenită, într-o răsturnare semnificativă, stratagemă de salvare : „Acolo, unde nu-i nimeni / ... / Unde toate sunt știute / ... / Acolo, unde nu-i nimeni, / Și nu mai trebuie / Nici un cuvint” / *Sic transit ...*, 191 / conexează microtextele.

Dar, în fond, ceea ce caută poetul — omul — la iubită este mai mult decît dragostea, este înțelegerea, „simpatia”, cum se decodează situația într-o poezie tirzie : „Cînd căutăm / Cuvinte / În dragi dicționare... / — Amor / — Iubire / — Adorata ... / ... / Era și vorba, / — Simpatie...” / *Studiu*, 275 /. Căldura focului este una din intruchipările acestei simpatii. Dar, mai ales, capacitatea, sugerată, a femeii de a-l asculta, de a-l lăsa să spună ... Actul ilocuției ca act izbăvitor de greul din suflet se exprimă și fără adresantă, prin o seamă de formule colocviale, unele smulse din adîncurile unei conștiințe turmentate : „Un moment, să gîndesc ...” / *Din vremuri*, 144 /. Sau, cu ambiguizarea suferinței într-o amară auto-ironie : „Vom spune că toamna a venit ... foarte trist — , / *Scînteii galbene*, 77/.

O altă stratagemă importantă pe care o putem urmări pornind tot de la poezia prim analizată, *Spre toamnă*, este somnul. Sau, mai precis, starea de semi- sau inconștientă : a uita, a nu mai ști de nimic : „Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod —” — un singur mod de a suporta agonia : „Un bec agonizează ...” și reificarea : „Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —” / *Nocturnă*, 44 /. Somnul este cînd remediu, cînd suferință, obsesie a izolării și eșecului : / De-acum pe cărți voi adormi uitat, / Pierdut într-o provincie pustie” / *Plumb de toamnă*, 45 /; „Mă prăfuisse timpul dormind peste hirtii ...” / *Umbra*, 87 /. Somnia e și o stare halucinantă, semihipnotică : „Apoi, veni și-o blondă în salon ... / Și-aproape goală prinse, adormită, / De pe clavier, o scripcă innegrită — / Și urmări, pierdută, marșul monoton” / *Marș funebru*, 71 s.n.). Sau, și mai evident, în gradarea ameițit — adormit : Melancolia m-a prins pe stradă, / Sunt ameițit. / ... / Nimicnicia m-a prins pe stradă ; / Am adormit”. / *Nervi de primăvară*, 80 /. Acest aberant „am adormit” ca simptom al „nervilor” și totodată ca ascunsă stratagemă de eschivare dintr-o insuportabilă existență a variat și în alte poezii : „Și-n curentul unui gang ațipesc, plin de ploaie” / *Nocturnă*, 99 /. Așîderea în proză : „în mijlocul odăii dorm în picioare” / *Bucăți de noapte*, 315 /. Iar în *Belșug* /112/, o echivalare metonimică, prin vecinătate textuală, decodează fără echivoc somnia autohipnotică : „O emoție ... o amorțire ...”.

Dacă obsesiile sînt comune — comune propriului text, al altora, condiției umane — stratagemele sînt uneori bizare, excentrice, de-o pustiitoare ironie : „dar această singurătate se poate admite, mestecînd o bucată de piine, prin aceste locuri ...” / *Dintr-un text comun*, 344 /; sau : „Și plictisit / De-a vieții / Întrebări ... / Răspunsul, — / Meschin / Și fugitiv ... / În loc / De-atîtea lacrimi, / Să ploaie, liniștit !” / *Pace*, 276/.

Obsesii : moartea, singurătatea, frigul mizeria, monotonia, timpul ... Ce le unifică ? Sau, mai precis, nu se ascunde oare nimic în dosul lor ? Înăuntrul lor ? Intuiția ne spune că da : toate acestea nu sînt semnificate,

ci semnificante, semne poetice ale unei obsesii mai profunde, mai persistente și, poate de aceea, camuflata : repetiția. Obsesia iterativității. Insuportabilă nu e moartea — care ar putea veni chiar ca remediu — ci revenirea obsedantă a gândului morții : repetiția sa. Cercetarea lingvistică ne confirmă intuiția. Să ne oprim numai asupra numeroaselor ocurențe ale adverbului *iar* : „În parc regretele pling iar . . .” / *Decor.*, 7 / : starea depresivă de regret e introdusă, pentru prima dată, ca repetiție. Similar : „Și tu iar tremuri, suflet singuratec, —” / *Singur*, 37 / ; „Azi iar nă-i frică . . . și cred, și sper . . .” / *Amurg*, 116 / . Verbul *a veni* este deseori introdus în discurs cu semnul iterativității, întărit și prin conjuncție : „Iubito, și iar am venit . . .” / *Trudit*, 38 / , prin interjecție : „Oh, primăvara, iar a venit . . .” / *Nervi de primăvară*, acesta, ca vers repetat, dublind iterația / , prin reflexul intonecat al figurii, ca umbră : „Eu singur, cu umbra iar am venit” / *Ecov de serenadă*, 98 / etc. Insuportabil prin repetiție este și mersul timpului și mersul omului : „Voi trece iar pe lângă ape . . .” / *Vae soli* . . . , 130 / ; „Trec iar printr-o grădină cu copii pletoși și guvernante” / *Dintr-un text comun*, 335 / . Una din cele mai cutremurătoare poezii bacoviene, *Plumb de iarnă* / 96 / are drept prag liric, subliniat de punctele de suspensie, o semnificativă asociere a conjuncției și adverbului prin care principiul iterativității se intensifică la maximum, trădind excesul unei obsesii debordante : „Și iar . . .”.

Există și alte mărci gramaticale, îndeosebi adverbe, prin care se exprimă cea mai adâncă suferință a lui Bacovia : vechiul, continuarea inertă, rutinieră, monotonă a vieții, a tuturor actelor și stărilor : absența unei autentice schimbări și înnoiri. Impactul între repetiție și moarte constituie în noosfera bacoviană *agonical*. În una din primele sale poezii, *Pastel* / 6 / , agonical este enunțat din pragul liric : „Buciumă toamna / Agonic — din fund —”, pentru că în final această trăire liminară să fie etalată în componentele sale esențiale : repetarea indefinită a unor sunete disforice / , „trist/ și dizarmonice / „dogit” / , ca și a faptului de a trăi sub semnul morții, ca și cum viața ar fi o supra-viețuire, ambele microtexte puse în paralel prin trăsătura semică : *prelungire*, manifestă și prin adverbele „tot” și „mai” : „Tălângile, trist, / Tot sună dogit . . . / Și tare-i tîrziu, / Și n-am mai murit . . .”.

O seamă de indici gramaticali / *ambreiori*, după terminologia științifică a lui Jakobson / intensifică această obsesie de ultimă adăncime a lui G. Bacovia : iterativitatea. Dacă *iar* designează repetarea ritmică a unor acte sau situații, între care se presupune că s-ar fi intercalat altele, *tot*, *mereu* etc. arată o repetare neîntrepută : „Ninge mereu în zarea-nnop-tată . . .” / *Tablou de iarnă*, 13 / ; „O, dormi adine mereu, așa. / În vise dulci, hidos burghetz” / *Serenada muncitorului*, 74 ; subliniem și *ambreiorul* identității, *așa* / ; „E fals de la o vreme / Oricîte s-ar vorbi, / Grozave iscusinți / Mereu a cîntări . . . // Afară-i umed, / Moină, / Ca și demult, mizerii . . .” / *Verset prozaic*, 290 / etc. etc., culminînd cu strigătul din *Requiem* / 187 / : „Dar, mereu aceleași uitări! / Dar, tot aceeași poezie la infinit ? I” Și, cu acea unică intonație seacă și insolită pînă la artificial a „poemelor în proză”, repetiția ca numitor comun al întrebărilor obsesive cu privire la rostul vieții, al omului, al artei etc. ; „Fiindcă nu știam ce să fac, mi se părea că scriam în noaptea aceea, în pat, privindu-mi, din cînd în cînd, umbra pe perete, sau ascultam tăcerea nopții care nu trebuia să

fie ascultată . . . Se părea că exist, și chiar mă speriam că exist. Se știu acestea din cărțile adinci, sau nebunești, unde se vorbește foarte mult despre om, ca ceva foarte periculos sau foarte măreț, care a greșit de la început și greșește mereu, de nu se mai înțelege nimic" / *Pe gânduri*, 365 /. Sau : „Să tot aștepti ca, din cultura secolului, să prinzi un ce tot mai mult, cind interesante actualități par a fugi în trecut, este a te apropia, fără să știi, de inacțiune. De aceea, vreo trei pseudonime cu trecutul ei de poezie în care mai persistau se trezeau, uneori, mereu citind, fără a mai fi scris cît de puțin". / *Impresii de roman*, 377/.

Tot ce este insuportabil de *identic* sieși, prelungit din cale-afară, vechi, neschimbată, *alterează* veritabila identitate care, în viziunea bacoviană, trebuie să fie transformare și innoire. Frecvența pronomelor și adjectivelor nehotărîte ale identității : *același, așa, la fel* etc. etc. este simptomatică pentru acest sentiment existențial cotropitor și paradoxal al identității alienante în fond. Cu ironie tragică, la un moment dat, schimbarea / „altfel" / e anulată ca repetiție / „bis" / : „O, va fi cindva altfel natural. / Bis." / *Monosilab de toamnă*, 58 /. Trecerea timpului e surprinsă ca o reiterare a neantului : „Și iată, ne-a surprins seara / Peste zi nefiind nimic. La fel / Ca de atâtea ori". / *Sic transit . . . II*, 192). Imaginea dezolantă a singurătății și anxietății exacerbate pină la leșin cu care începe prima secvență din *Bucăți de noapte* e caracterizată tot ca veșnic identică, sieși, prin negarea alterității : „Altfel nu a fost niciodată . . ." /315/. Pină și un eveniment aparent atît de banal ca mutarea, căutarea *altui* domiciliu, este impregnat de sentimentul opresiv al non-schimbării la care se caută un remediu : „În curte, aceleași distracții observate mereu, în anii cît a fost locatar . . . Viitorul îl mingiia cu iluzia și surpriza unei locuințe mai confortabile și un trai mai comod / . . . / Pușin efort, și în curind alte zile cu alt cadru, cu alt decor, pentru a-l dispune spre noi lucrări. . ." / *Dintr-un text comun*, 349/. Iluzie, într-adevăr, căci : „Va fi aceeași odaie ce se încălzește cu greu, unde vor trece și aceste zile, la fel sau mai trist ca celelalte". Și textul continuă cu aceeași alternare între *la fel* și *altfel*, ca realitate și speranță, prezent și viitor care, ineluctabil, devine trecut și își *alterează* provizoria *alteritate* a proșetății în *identitatea* unei vetusteți „poetizabile" ca similaritate și diferență/transfigurare ; „Sunt mulți ani, și palate vechi, și case vechi stau uitate în depărtări de sate . . . și cite alte ziduri din zilele noastre nu vor deveni odată tot atît de fantastice . . ." / *id.*, p. 354/. Este chiar ultimul cuvint al textului.

Poate nimeni în poezia română nu a simțit cu mai multă intensitate opresiunea repetiției și nu a dotat cu mai multă pregnanță trăsătura semică *identitate* cu o conotantă disforică, fie că e vorba de poetologic. „*Același limbaj*" / *Din explorări*, 266 /sau de cosmologic : „. . . mereu / *Aceeași rotație* / În Univers." / *Verset slav*, 299/.

Este firesc, așadar, să găsim în limbajul bacovian și alte semne particulare ale iterativității. De pildă, prefixul *re-*. Cîteva exemple : „Și cad, recad" / *Sonet*, 11 / ; „Și toate se re-ntorc din drumul lor" / *Și toate*, 179 / ; „Reintram în tirg" / *Boemă*, 217 / ; „Reamintiri / Pentru mai tîrziu / *Senin*". / *Negură-n oraș*, 265/. Dar, mai ales, verbul *a repeta* chiar : „La geamul tău, în spaima nopții, ca un prelung final, / Voi repeta că anii trec mereu mai greu, și mai brutal." / *Nervi de toamnă*, 55/5 ; „Lugubrul marș al lui Chopin/ Îl repeta cu nebulie . . ." / *Marș funebru* /. Pină și efectele

de lumină alternantă sint resimțite tot ca o repetiție : „... și luna repeta lumină și întunerec prin nouri” / *Pe gânduri*, 366/. Și de asemeni, unda apei : „Plins de ape se repetă” / *Matinală*, 50/.

Principiul repetiției este prin excelență tragicomic, și aceasta constituie una din trăsăturile fundamentale ale noosferei bacoviene. O mică proză, *Întuneric*, ce-l amintește pe Kafka prin straneitatea absurdă a unei situații anodine și-i anunță pe Ionesco și Beckett prin incongruența frințurilor de dialog și sentimentul unui mister metafizic degradat, începe cu enunțarea motivului „muzical” fundamental : repetiția, cu accente sociologice și ontologice : „Treceam cufundat în estetica și morala timidă dictată de o normă veche. Timpul se repeta inspăimintător în haos, și calculat în artificial” /369/. Grotescul e adesea forma acestei tragice ironii a repetiției, ce nu ocolește jocul de cuvinte și de sunete : „Desigur, dinșii, după toate acestea, suportau zile ce nu produceau decit reprezentări de repetiri [...]” *Impresii de roman*, 377 /.

Personanța obsesiei iterativității se efectuează și prin diferite reprezentări ale pendulării. Epitetele discreditează imaginea de obicei „frumoasă” a legănării copacilor : „Departee plopii s-apleacă la pământ / În larg balans lenevos, de gumă”, / *Amurg de toamnă*, 12 /. Mișcarea ondulatorie nu are nimic liniștitor în noosfera bacoviană ; dimpotrivă, predispune la anxietate și derută și, ca atare, o vom menționa pe traseul alienării. Este și aceasta o deosebire esențială față de noosfera eminesciană, de pildă ; citatele, colajele, pașișele din Eminescu — o dovedește și aceasta — sint procedee regizorale iar nu fenomenele de epigonism și imitație. În peisajul bacovian, altele sint mișcărilor predominante : căderea, zbciumul convulsiv, tirirea, scurgerea, goana etc. etc.

Un rol deosebit de important revine timpului cadentat mecanic de ceasuri : „Cu tictac de tirziu, / Cu tăceri ce plîng, / Cu noaptea ploioasă / De-afară ...” Timpul, așadar, se profilează pe vreme și pe starea sufletească, potențindu-se, toate, reciproc. Dar mai ales „tictacul” este anunțat muzical de acel „Trap-trap de potcoave ” din primele versuri, ca și de intermitența luminii și întunericului, sunetului dizarmonic puternic și surdei melopei vecine cu tăcerea, rezultată din succesiunea imaginilor și mai ales din ritmica gerunziilor : „Autobuze bubuind / Și faruri lunecînd / Pe ferestre luminînd / Odăi întunecate”. / *Noapte de oraș*, 247 /. Mai interesantă însă este partea a II-a a acestei poezii / 248 /. E ca o „prelucrare” a primei părți, o transfigurare în sensul obsesiei fundamentale : abominabila repetiție. Pregnanța iconică, vizuală, auditivă și cinetică a orașului a dispărut : spațiul concret s-a topit. N-a mai rămas decit vremea, timpul și conștiința. Vremea, ca prag liric : „Plouă ...” și ca final, reluat din partea I : „Ca noaptea ploioasă / De-afară ...”. Timpul : îndelung prelungit „De zile, de ani”, „de tirziu” ; mărunțit, măsurat : „tictac” /reluat/, inutilizat : „de tirziu / tot reluat /, anulat ; „Din nici un timp ...” Conștiința : descumpănită : „Nu știu nimic” — de eșecul încercării de schimbare : „Fără a găsi / Cum ar fi *altă* viață” — reintilnind oprimanta repetiție : „Același tictac ...” /s.n.) se scufundă într-o jale despersonalizată : „Cu tăceri ce plîng” / reluat /. Am indicat opoziția *reluat* vs *nou* ca procedeu al repetiției cu variațiuni și am descompus poezia în trăsături semantice și semiotice dominante. Recompunînd-o, găsim o structură interioară de o perfectă simetrie. Opoziția *reluat* vs *nou* împarte poezia în două părți

egale, placa turnantă fiind constituită de indicatorul identității iterate egale sieși : „Același”. Tripla opoziție : *vreme* /V/ vs *timp* /T/ vs *conștiință* /C/ se repartizează astfel : V-C-T-C-T-C-T-C-V. Deci, încadrată între „vreme”, alternanța conștiinței în luptă cu timpul, într-o cadență reglată parcă de un tictac noologic-cosmologic. O simetrie semică inghetată, față de care relativa discontinuitate sintactică și grafică pare mai mult decât un simptom al anxietății : un antidot, o stratagemă de salvare : „Plouă... / Nu știu nimic ... De zile, de ani, / Fără a găsi / Cum ar fi altă viață... / Același tictac de tirziu, / Cu tăceri ce pling, / Din nici un timp ... / Ca noaptea ploioasă / De-afară...”.

Ipostazele timpului bacovian strinse aici laolaltă sint diseminate în întreaga operă. De pildă, în proză : timpul anulat, cu nuanță intențională de stratagemă de scăpare din angrenajul cronologiei : „Ceasul s-a oprit, nu mai vrea să însemne timpul ...” / *Bucăți de noapte*, 316 /; de remarcat și polisemia verbului *a însemna*; nepotrivirea între timp și conștiință, între timpul personal și cel general, care-l face pe cel din urmă inutilizabil iar eforturile persoanei inutile, complex noetic-emotiv tradus în senzația de „tirziu” : „Acest tirziu de tot, ca și pentru mine orice, în norma unui timp, involuntar greșind” / *id.*, 318/; timpul măsurat sacadat, cu conotații de timp inutil și de timp anulat : „țâncănitul monoton al unui ceas vechi, uitat pe un dulap” / *Dintr-un text comun*, 352/ sau : „Ascultau, fiecare în parte, trecerea timpului, mecanica unei vieți pasive”/. *Impresii de roman*, 378/.

Și anumite epitete bacoviene hiperbolizează sentimentul unui timp opresiv, fiindcă repetitiv, fiindcă mereu identice sieși, un timp, de-aceea infinit de lung, „secular” : „Ninge secular”. Dar să cităm întreaga strofă, în care găsim conotația de „tirziu”, iterativitatea în comparația circulară și, nu în ultimul rind, amara ironie : „Ninge secular, tăcere, pare a fi bine. / Prin orașul alb, doar vântul trece-ntirziat — / Ninge, parcă toți muriră, parcă toți au inviat ...” Ironie este și versul : „Ninge grandios în orașul vast cum nu mai este” / *Plumb de iarnă*, 56 /. Vremea și timpul în aceste imagini ale ninsorii colosale și interminabile se confundă. Așa și pragul liric din *Tablou de iarnă* /13/ : „Ninge grozav pe cimp la abator”, reluat în varianta încă pomenită : „Ninge mereu...” Tristețea dilatării unui timp inconfortabil e dată și ca infinită prelungire a unor elemente semnificative și conotative proprii, într-o complexă deși succintă sinestezie : „Îndoliat parfum / Și secular...” / *Din urmă*, 137 /. Propria identitate este resimțită disforic în neschimbarea ei : „Și-acest fel / de-a fi / va fi etern” / *Vobiscum*, 126 /. Cerul, simbol tradițional al binelui, purității și consolării apare la Bacovia cu semn schimbat, malefic, murdar, opresiv și, mai ales, repulsiv, adversar și acesta — ca și propriul fel de a fi, ca și ninsoarea — într-un timp indefinit prelungit, egal sieși : „Sau cerul e rece / La infinit ...” / *Vreodată*, 169. / Nici o mirare, deci, că în poezia bacoviană sint atâtea lucruri vechi, seculare, antice, etc. etc., cu conotații depresive sau / și ironice.

Și totuși — o fatalitate, iterativitatea? „Cind nu știi ce va urma, numai singurătatea spune că va fi asemănător ca și altădată” / *Dintr-un text comun*, 335 /. În filigran — sau poate în negativ — se întrevede firava utopie a unei / cunoștințe și a unei solidarități care să spargă cercul repetitiv. Poate că și expresiile colocviale sint emergente din subconștient ale

acestei năzuinți spre simpatie : a-i chema pe ceilalți să fie părtași descumpănirii : „Uitați-vă ce gol ...” / *Scînteii galbene*, 77/.

Singura soluție rămîne pînă la urmă de natură artistică : obsesia prefăcută în procedeu : repetiția cu variațiuni. O putem defini succint ca reluarea, cu unele modificări, a unui fragment din poezia respectivă în cadrul aceluiași text și, în sens mai larg, drept combinarea unor motive foarte frecvente în sistemul său poetic cu un motiv rar, uneori singular. Am analizat la începutul capitolului concretizarea acestei tehnici în poezia *Spre toamnă* /15/ din volumul *Plumb*. Să abordăm acum poezia *Pastel* /181/ din volumul *Comedii în fond*, caracterizată prin incoerența discursului, mesaje deschise, întrerupte, șiruri sfărmate :

Tăcute locurile... curent
Pe podul girlei... se dezgheață
Corbi...
Ce înțeles.. viață.

Ca altădată, nimeni...
Crengi în violetă ceață
Curent pe podul girlei...
Burgeze zări... viață.

Scriitura eliptică, predominanța frazelor nominale, grafia marcînd întreruperi și lacune etc. instituie poezia *Pastel* ca structură discontinuă. În schimb, prin finalurile de strofă, concluzive și identice, definitiv încheiate prin punct : „viață”, structura se vedește circulară. De fapt, este o combinație între aceste două tehnici compoziționale, subsumate însă, la o mai atentă privire, tehnicii atît de specific bacoviene a repetiției cu variațiuni.

Planul fonologic-grafic impune atenției șirurile cu soț, cu simetria punctuației : —, —, și rima lor unică : *-e/i/ață*. Mai atrage atenția și decuparea diferită în cele două strofe a enunțului „curent pe podul girlei”, dar mai ales contrastul între aspectul grafic și intonațional foarte neregulat al primei strofe și simetric, ordonat al ultimei.

Poziția *pe pod* a enunțătorului este deductibilă din însăși faptul enunțării, întrucît figura sa se estompează în anonimatul golului, desprinzîndu-se din absență doar prin aceea că o spune, sau, mai precis, o îngaimă. Podul nu este un loc de staționare, ci unul de trecere, dar mai ales ceva ce leagă două maluri, și anume loc tăcut cu loc tăcut = „tăcute locuri” Deci, chiar în pragul liric, absența. Și totuși, acest pod, acest drum suspendat între molcoma meandă a girlei și liniaritatea tăioasă a curentului, este obiectul cel mai stabil, cel mai consistent în lumea precarității, relativității, instabilității și vagului sufocant pe care o evocă poezia *Pastel*. Dacă nu greșim, poziția *pe pod* mai apare doar de două ori : în *Plumb de iarnă* /43/ : „Trec singur pe poduri de fier solitare” și în *Bucăți de noapte* unde, ca loc al unei stranii întîlniri este indicat tot „podul de fier” /p. 318/. În ambele cazuri, podul de fier precede o aventură existențială ieșită din comun. Dar — să nu omitem — *de fier* — în ambianța unei rătăcirii „pe margini de linii ferate” /43/. Nimic nu indică ceva similar pentru podul din *Pastel*. În schimb, apa și violetul sînt elemente poetice comune.

Există în opera bacoviană o seamă de elemente itinerante, care circulă — rătăcesc, am spune — dintr-o poezie în alta, transformînd întregul

intr-o uriașă temă cu variațiuni. Așa, de pildă, chemarea dispariției: „Copacii rari și ninși par de cristal. / Chemări de dispariție mă sorb. / Pe cind, tăcut, se-ntoarce-același corb. / Tăind orizontul, diametral.” / *Amurg de iarnă*, 31 / „Același” corb din strofa întâi / „Vislind, un corb încet vine din fund...” / același din poezia *Pastel*, corbul poetului Bacovia, altul decât corbul poetului Tradem — sau poate rezultat al transformării acestuia, ca obiect inter- și intratextual. Pe de altă parte, prin ocurența termenului „corb” și a sintagmei „chemări de dispariție”, care, separate, se cheamă una pe alta, se înnoadă firul și cu poezia *Spre toamnă* /15/. Sint metonimii textuale de o mare diversitate prin care se țese, nod cu nod și în țesătură, textul bacovian. Procedeele are, evident, și ceva muzical. Nu întâmplător tema dispariției este legată contextual de muzică în *Largo* /46/, și anume sub forma repetiției: „Muzica sonoriza orice atom”, ca prag liric și încheiere, și a variațiunii: „Muzica sentimentaliza / Obositor —”, ca nemulțumire față de principiul repetiției.

Alt element recurent al imaginarului legat de obsesia morții și singurătății este luna nouă: „crai-nou”, în peisaj înghețat, cu corbi / *Amurg*, 81 /, cu lupi / *Plumb de iarnă*, 43 /, cu crengi / *Amurg*, 65 / și, în ultimele două poezii, și cu violetul. Astfel de sintagme recurente par — și sint — dislocate „dintr-un text comun”, cu tot evantaiul de semnificații și conotații al termenului „comun”.

Așadar, *Pastel* este, pe plan mai larg, expresia procedurii repetiției cu variațiuni.

Pe plan iconic, poezia aceasta este într-adevăr un pastel. Prin câteva, puține, sugestii de linii și culori așezate disparat într-un spațiu gol se obține, cu eleganță economică de mijloace, o imagine de stampă extrem-orientală: un pod, ca linie dominantă, arabescul mișcat al unei girle în dezgheț, pe orizontală, echilibrato, pe verticală, de arabescurile crengilor cu trunchiurile pierdute în fundalul ceții violete care le reliefează și le estompează totodată și, printre ele, ca singurele forme mai consistente, siluetele negre ale corbilor. În centrul părții de jos, pe pod, o vagă vibrație a penelului a lăsat o urmă în care se poate bănuși — dar bănuși numai — o prezență umană. Un peisaj de o rece, melancolică frumusețe. Dar, dacă rezultanta imaginară este de simultaneitate, de tablou, ficțiunea poetică, să nu pierdem din vedere, se dobîndește din succesiunea percepțiilor designate: auditive, calorice, vizuale etc., într-o anumită ordine.

Unicul verb din această poezie, „se dezgheată”, nu denumește un act, ci o stare a naturii, sugestia unui zbcucium, eliberator poate, care însă, fapt grăitor, nu se mai reia în strofa a doua. Este, în orice caz, unicul element care conține conotația unei promisiuni de primăvară, de reînviere a naturii, în rest viața fiind echivalată cu contrariile ei: moartea, prin simbolul de rău augur: corbii, dezolarea, singurătatea, existența diminuată, prin ceață și frig, și înjosită, ca zare burgheză, dar mai ales ca lipsă de sens, de „înțeles”.

Poezia *Pastel* este și rămîne eminentă statică. Pînă și corbii par a nu mai zbura, a nu mai croncăni, ei a sta doar suspendați într-un mare vid de culoarea tristeții. Sint corbi fantomatici — fantomatici și ca revenire din alte poezii. La fel, crengile; nu copaci în întregime, ci doar brațele lor descărnate plutind în indicibilul ceții/vieții ca orizont închis prin impalpabilul unui perete învăluitoare, de netransgresat. Nu se exprimă

nici măcar dorința transgresării. Nici un gest, nici un itinerar, nici o stragemă de salvare, ca în poezia *Spre toamnă*. E chiar viața ca impas, ca incocrență, ca fragmentare, sfărământură — pe toate planurile: morfo-sintactic, expresiv, semnificativ. Unele elemente: corbii, violetul etc. sint fărăime dislocate din propriul text integral / „comun” /, revenind într-o combinatorie prin care unica semnificație a vieții pare a rezida în lipsa ei de semnificație, în absurdul ei. Și poate tocmai de aceea, aceste strigăte sau îngăimări ale disperării sint „comedii în fond”.

Dacă, în majoritatea cazurilor, microtextele la G. Bacovia sint un fel de „semne” globale, termenii și sintagmele din poeziile discontinue sint adesea asemănătoare unor inițiale sau ideograme ale seriei de micro-texte în care au jucat rolul principal. E vorba, deci, tot de un fel de repetiții în cadrul textului integral, termenii foarte frecvenți ca: viață, ceață, crengi, corbi, violet, burghez, nimeni etc. venind în contrast cu termeni foarte rari, cu rol de variațiune: pe pod, gîrlă, în parte chiar: dezgheț.

Cercetînd microtextele termenului „crengi” constatăm că funebrul, macabrul chiar este o conotantă importantă a cîmpului său semantic, în opoziție cu tradiția care, în general, prin crengi exprimă triumful vieții ca circulație a sevelor etc. În poezia lui Bacovia se sugerează consecvent că e vorba de crengi desfrunzite sau frînte, într-un context mereu disforic. Tentația sinuciderii nu e străină de cîmpul semantic al crengii: „E singe, plumb și toamnă. / Cu negru braț de pace / O cracă tot mă-ndeamnă / Lugubră și tenace” / *Sînge, plumb, toamnă*, 236 /. Termenul „crengi” este asociat cînd cu „schelete”, cînd cu „încilcit”. Metafora coalescentă stabilește clar echivalența: „Vint de gheață s-a pornit, / Iar sub crengile schelete — / Hohot de smintit” / *Oh, amurguri*, 30 /. Poezia are ca prag liric și ca final versul: „Oh, amurguri violete ...”. Tot în context cu violetul, aceeași echivalare crengi schelete: „Crai-nou verde pal, și eu singur / Printre crengile cu sunet de schelet. — / Învinețit ca un cadavru ... Vîno-n zăvoiu violet”. / *Amurg*, 65/. Se observă că lexemul „crengi” apare în distribuții sintagmatice diferite, cu unele conotații specifice, dar nu opuse, ci ca aspecte sau nuanțe ale aceluiași fond existențial, întruchipat în alte simboluri, cu trăsături vizuale, acustice, calorice recurente: violet, sunet sinistru, discordant, frig etc. Asocierea crengilor cu termenul „încilcit” sugerează existența ca rețea în care omul-victimă e prins: „Și parcă mă cheamă, / De crengi atîrnînd, / Avesalomi gemînd / Cu plete-ncilcite ...” / *Furtună*, 115 /. Sau: „Și-am stat singur supărat / În zăvoiu decadent / Și prin crengile-încilcite mi-am notat / Versuri fără de talent”. / *Vînt*, 67/. Nu vom merge — deși ne-ar tenta — atît de departe cu interpretarea modernizantă a poeziei bacoviene pînă la a susține că încileitura de crengi ar reprezenta scriitura textuală spre care poetul tînde, opunîndu-se, din chiar sinul zăvoiuului decadent / simbolist / scriiturii *fin de siècle* printr-o modalitate estetică nouă, nefinisată încă, în curs de experiment, nunită, nu din modestie, ci cu sensuri adînci, la care vom reveni în altă parte, „fără de talent”. Important rămîno că, mereu dezolante, crengile sint cînd un memento mori / „schelet”, cînd un memento al vicisitudinilor vieții / artei ca hățiș inextricabil / „încilcit” /. Ambele conotații, prin efectul de feed-back, contribuie la intensificarea tensiunii din poezia *Pastel*.

Termenul „viață” apare în poezia lui Bacovia în opoziție complementară, de conjuncție cu moartea și în opoziție de negație cu irealitatea : idealul, visul, livrescul. Iată unele microtexte ilustrative pentru prima situație : „Toți se gîndeau la viața lor, / La dispariția lor” / *Largo*, 46/ ; „Pe stradă urle viața, și moartea” / *Poemă finală*, 132/. Și pentru a doua combinație : „Zădarnic e soare, / și-un cer ideal — / Mereu mai aproape / e-al vieții real” / *Ecou de romanță*, 163 / ; „Filozofia vieții mi-a zis : / — Undeva este, cu mult mai departe ... / Atitea și-atitea ... lasă ! ! Visezi, ca din carte !” / *Requiem*, 187 / . Viața și moartea sînt puse în cumpănă și sub semnul derizoriu al facticelui și, mai ales, al plictiselii : „E seară. M-am sculat din somn ... Dormisem mult ... Cîteva somnuri de acestea îmi arată ce este moartea. Ce plictiseală ! / ... / Un cîntăreț dispune cu minciuni amoroase. Dar iată zorile ... Cîteva ocazii din acestea îmi arată ce este viața ... Ce plictiseală !” / *Dintr-un text comun*, 346 / . Evident, emerge aici fondul obsedant al repetiției, despre care am vorbit.

În *Pastel* esențială este echivalarea metonimică din versurile-sfirșit de strofă a vieții cu lipsa de sens / absurdul / și cu orizontul burghez, laolaltă cu implicatul efort de organizare artistică a componentelor. Aici, ca și în noosfera bacoviană în genere, găsim tripletul profund : criză existențială ≈ criză socială ≈ criză estetică.

Nu ne mai oprim la celelalte lexeme dotate cu cîmp semantic care apar în poezia *Pastel*. Putem de acum afirma că poeziile discontinui al lui G. Bacovia își trag farmecul lor straniu și fascinat din faptul că sînt noduri ale unor rețele de asociații, fiecare cuvînt nefiind denumirea unui lucru / un designat /, ci denumirea unei integrale de semnificații și conotații, stări afective, sugestii sensibile etc. / un cîmp semantic /. Putem susține că în aceste fraze eliptice, ceea ce se trece sub tăcere, notîndu-se cu linii sau puncte de suspensie, sînt enunțurile poetice din celelalte poezii, în care lexemele respective apăreau în combinații sintagmatice mai bogate, iar nu un oarecare termen substituibil pentru a face ocurența gramaticală și logic acceptabilă. Altfel zis, aceste lexeme dispartate, singuratice se completează prin circuitul interior al operei, decelabil analitic, dar acționînd asupra cititorului ca focare de impresii, tilcuri, senzații mai mult sau mai puțin conștientizate, mai mult sau mai puțin intense de la caz la caz. Lacunele indică locul unei lecturi care recuperează noosfera fie și ca simplă presupunere a unui supra-text.

Dacă, deci, pe plan iconic poezia analizată e un pastel în stil extrem-oriental, pe plan semnificativ ea e o definiție a vieții. Cuvîntul „viață” ca atare, cu care se încheie ambele strofe, și singurul după care urmează punct, ne face să citim enunțurile discontinui, eliptice, ca tot atitea note caracteristice ale vieții în viziunea bacoviană, într-o perioadă de extremă criză lăuntrică. E de observat că aceleași elemente care compun peisajul alcătuiesc, ca simboluri existențiale, și trăsăturile definitorii ale vieții, într-o alcătuire metonimică de factură aparte.

Ca structură de adîncime, poezia *Pastel* ne relevă următoarele trăsături semantice principale : singurătate : „Tăcute locuri” — „Ca altădată, nimeni” ; opresiune : „violetă ceață” — „burgheze zări” ; moarte : „Corbi” — „Crengi” ; tranziție : „curent pe podul girlei” — „se dezgheață” ; căutare a unui sens : „Ce înțeles” — „...” ; ; viață : „viață” — „viață” .

Izbește exprimarea fiecărei trăsături semantice prin cite două ipostaze textuale, lexicale sau grafic-intonațională.

Devine astfel tot mai limpede că, din punct de vedere compozițional, *Pastel* este tot o repetiție cu variațiuni. Reluarea în strofa a doua a microtextului designând o situație singulară în textul bacovian : „curent pe podul girlei”, corespunzând, deci, tehnic, strofei centrale din *Spre toamnă*, apare ca un mod de a transforma „variațiunea” în „repetiție”. Afară de concludivul „viață”, ea este singura sintagmă ce se reia aidoma. Aidoma, și totul altfel, datorită decupajului. Microtextul acesta se găsește în relație întâi cu „se dezgheață”, apoi cu sine însuși, ca identitate „alterată” prin punerea în pagină diferită. „Se dezgheață” la rindu-i, pe baza semei „tranziție” — de la iarnă la primăvară, de la încremenit la fluid ca viață sui generis a materiei — intră în relație și cu „viață”. Mai trebuie remarcat, chiar fără a intra în detalii analitice, că termenii cuplurilor semnificând singurătatea, opresiunea și moartea se opun unul altuia ca : spațial vs temporal, natural vs social, animal vs vegeta. Pe de altă parte, considerind poezia în desfășurarea-i sintagmatică, putem releva opozițiile : obsesie manifestă vs obsesie latentă, concret vs abstract, consistent vs diafan etc. Nu sint antiteze, ci nuanțe care îmbogățesc limbajul aparent simplu, lacunar și ascetic al poeziei.

Motivul dominant în *Pastel* este reacția împotriva izolării/dezolării, prin tentativa inaparentă la prima vedere de a găsi un sens descumpănirii și confuziei. Rezolvarea este diferită față de cea din poezia *Spre toamnă*. E o rezolvare strict estetică : a da formă informului. Prin reluarea elementelor iconice, afective și semnificative și ordonarea lor, în strofa a doua, într-o formă grafică, intonațională și morfo-sintactică de o riguroasă simetrie, poezia pare a da în vileag chiar procesul structurării estetice. Bacovia este, într-un anume fel, un precursor al metodelor contemporane a variantelor succesive, prin care textul, etalindu-și dibuirile, se afirmă ca productivitate. Este poate una din explicațiile atracției de-a dreptul magnetice pe care poezia bacoviană o exercită azi asupra noastră.

UN EXEMPLU DE INTERTEXTUALITATE

ECATERINA MIHĂILĂ

Intertextualitatea¹ este o perspectivă structurală diacronică; textul este privit ca rememorare a unor convenții literare, pe care textul respectiv le afirmă și, în același timp, le neagă. Excluzând situațiile de pastişă, epigonism și manierism, o astfel de abordare este potrivită textelor saturate de cultură.

Din perspectiva intertextualității, vom analiza poemul *Briena* de Cezar Ivănescu².

Jeu d'Amour (*Briena*)

! mă rog, Doamne-Dumnezeu,
Dumnezeule, tu,
nu-mi lega iar inima, nu-mi lega
sufletu
de cea îmbrăcată-n în cu trupul de
Inger
după care Ingerii lăcrimează în cer!

! mă rog, Doamne-Dumnezeu, Doamne,
drăguț Doamne,
s-a brumat singele meu cu brumele
toamnei!
pentru care sfinț potir cu singele singer?
Fecioara lui Dumnezeu cu trupul de
Inger!

! mă rog, Domane, fericit, nu-mi lega vederea
după Inger pământit
muerit ca mlerea
că nu mai văd altul chip încetul cu-ncetul
mă rog, Doamne, nu-mi lega
nu-mi lega sufletul!

! bucuos, evlavios, întimpli durerea
mînc din groază tot plinos
beau ca vinul flerea

¹ Vom folosi conceptul de intertextualitate așa cum a fost definit de către Julia Kristeva, *Narration et transformation*, în „Semiotica”, 4, 1969, 422–449.

² Cezar Ivănescu, *Jeu d'Amor (Briena)*, în „Luceafărul”, anul XXIII, 43 (965), 25 octombrie 1980.

Domnu Kama, Roșul Plug face arătură
Trupu-mi ară din beșug cu tremurătură!

! nu pot, Domane nici în somn,
Doamne, draguț, Doamne
să o ult pe aceea-nșămîntată-n carne
mă trezesc precum un mort
care nu-și mai ține
trupul lui cu trupul lui
nici înima-n sine!

! Doamne, nume aurl,
Briena, Briena,
numele ei auzit, Briena Briena,
îmi topește auzul, Briena Briena
strălucind ca hurmuzul
Briena, Briena!

! reincepe viața mea
Briena, Briena,
trupul tău săltat în șa,
Briena, Briena
îngă trupul meu de fier,
Briena, Briena,
surghlunit de-acum din cer,
Briena, Briena!

! trupul tău cel învăscut
Briena, Briena,
al speranței verde scut,
Briena, Briena,
cu dor mult făgăduit
Briena, Briena,
mă aprinde-n za lelt,
Briena, Briena!

! pe raza pământului
Briena, Briena,
merge raza drumului
Briena, Briena,
sfînt pămînt făgăduit
Briena, Briena
ca un lotus răsărit
Briena, Briena!

! subt vestminte carnea ta
Briena, Briena,
undoale ca vîpia
Briena, Briena
trupul tău iluminat
Briena, Briena,
pentru ce-mi s-a arătat?
Briena, Briena!

! vocea ei ca muzica, fiica cerului e
plcurînd ca lacrima dulce-amărul,
mînurile ei ca-n somn legănate totu-s
înălțînd sfîla trupului ei de lotus!
! îngă trupul-talisman
soarta mi se schimbă
gustul Paradisului iar îl am pe limbă
printre cele porți de rai iar mă duel cu pasul
ca o perla în auz țî se face glasul!

! Trupul ei abia ghicit, trup
de androgin 11
În vestmint de în topit
trupul ei ce în 11
de un nu știu ce voalat
farmecu-l se ține
ca și cum cel sfânt lehor curge-l-ar prin vine!

! tinerețea mea, Mignon,
Briena, Briena,
În al malcă-ții cocon,
Briena, Briena,
nimfă pură magic trup de cerești răsfringeri
intelleto d'amore cetelor de ingeri!

! fiică-a numere de A, — numere de aur
face-ți-oi palat ca pa-
palatul Magnaur,
tot secretul să-ți păstrezi ca vinul aroma
ca împărățiile să-ți pul propoloma!

! și călare doar să mergi
pe-o lapă robalbă
pleptul amindurora o aceeași galbă
cînd la Sfînta Sofia merge-ai ai să
mergi lu
cu inel înconglurat ca să-ți simți
degetu!

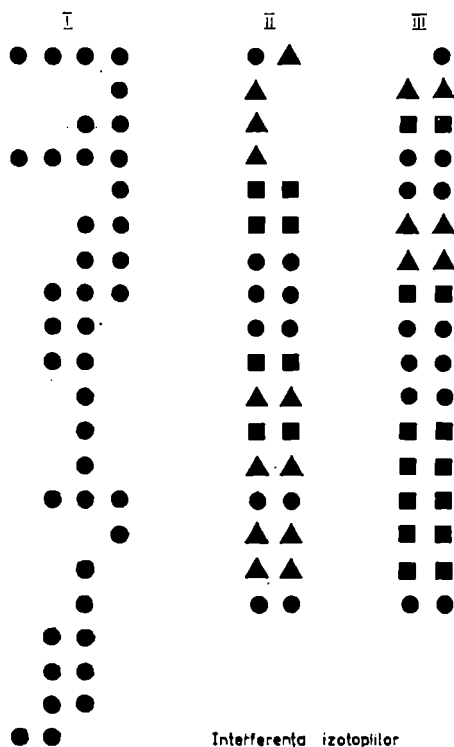
În acest poem sînt evidente convențiile poeziei trubadurilor, începînd chiar cu titlul, convențiile psalmului și convențiile doinei de dor. Fiecare convenție creează o izotopie ce se manifestă la toate nivelele — semantic, gramatical și prozodic —, realizîndu-se astfel un izomorfism structural profund.

Convenția psalmului instituie în poem o izotopie a sacrului: *dumnezeu, inger, cer, mă rog, sfînt potir, fecioara, trupul, sufletul, eclavios, prinos, paradis, iluminat* etc. Această paradigmă semantică este structurată compozițional și gramatical tot după convențiile psalmului: invocația cu repetițiile corespunzătoare, structurile negative, prin care se neagă chiar obiectul dorinței, în genul falsei umilințe, structurile cu determinanți interni și interferența categoriilor gramaticale, ~~peea~~ ce exprimă un gen de comuniune mistică — *brumat cu brumele, sînger cu sîngele, pămîntit, trupul lui cu trupul lui, inima-n sine*. De asemenea, aspectul arhaic al unor cuvinte și construcții amintesc de vechile imnuri sacre: *vipie, învâscut, mînuri* etc. La acestea se adaugă ritmul de înălțare, convenția prozodică a psalmului.

Convenția poetică a doinei de dor creează, de asemenea, o izotopie la toate nivelele: semantică — *nume auzit, nume auzit, topește auzul, strălucind cu hurmuzul, cu dor mult fîgădui, picurînd ca lacrima, vestmint de în topit* —, sintactică — paralelisme și repetiții — și prozodică — versuri scurte, rime perechi sau încrucișate etc.

Convenția poetică a cîntecului cavaleresc și a baladei creează o izotopie semantică corelată izomorfic cu o izotopie a narativității. Este izotopia ritualului erotic cavaleresc: călărie și lupte cavaleresti, cortegii și ritualuri împărătești. În plus, tot în convențiile cîntecului cavaleresc se înscrie o mistică a obiectului adorat: *trupul-talisman, magic trup, secretul, fiică-a numere de A, — numere de aur*.

Elementul inedit îl constituie interferența dintre izotopiile instituite de diferitele convenții poetice folosite. Iată, reprezentată grafic, această interferență (● reprezintă elementele din izotopia sacrului, ▲ reprezintă elementele din izotopia aleanului și dorului, iar ■ reprezintă elementele din izotopia elanului și a gestului erotic cavaleresc; I, II și III reprezintă o segmentare a poemului după convenția dominantă: I este prima parte a poemului, II începe cu versul " ! Doamne, nume aurit" și III începe cu versul " ! vocea ei ca muzica, fiica cerului e") :



Interferența izotopiilor

Elanul sacru, elanul erotic cavaleresc și aleanul de dor, în convențiile poetice ale psalmului, cântecului cavaleresc și doinei devin expresia unei adorații care aparține *acestui poet și acestui poem*.

Izotopia sacrului este cea mai omogenă și, în orice caz, compactă în prima parte a poemului. Ea se difuzează în celelalte izotopii, astfel încât sacrul se profanizează, se desacralizează. Dealtfel, și celelalte convenții poetice, datorită interferențelor, dar și datorită relevării mecanismului de construcție poetică, se golesc de sensul lor și devin mai mult simularea unor gesturi și atitudini. Poetul parcă mimează doar adorația sacră, elanul erotic cavaleresc și aleanul dorului din poezia populară. Din această cauză poezia capătă un ușor aer parodic. Poetul parcă se detașează și se auto-ironizează.

Iată cum, interferența mai multor convenții poetice într-un singur text transformă poemul într-o structură plurivalentă, semnificând conform fiecărei convenții în parte și conform interferenței convențiilor, ceea ce are ca rezultat o pierdere de semnificație pe porțiuni și un câștig de semnificație pe ansamblu. Textul devine o structură polifonică, semnificând pe multiple planuri, fiecare cu o întreagă „istorie”, evocată prin gestul formal al manierei.

De mult ori într-un singur text dorm un șir întreg de texte; este o diacronie reductibilă la sincronie prin *intertextualitate*.

RETORICA LUI IOAN MAIORESCU

ANDREI NESTORESCU

Din volumul V al scriii de *Documente și manuscrise literare*, elaborat în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” de Paul Cernica, Andrei Nestorescu și Petre Coșlinescu, extragem, în cele ce urmează, un fragment din *Retorica* lui Ioan Maiorescu, scriere practic necunoscută, chiar dacă tu ignorată¹, care de o deosebită însemnătate pentru cunoașterea cât mai nuanțată, în amănunte semnificative, a ideologiei literare a epocii prenașoptiste, ca și pentru aprecierea, la adevărată lui valoare, a nivelului atins de învățămîntul umanist în Principate. *Retorica* lui Ioan Maiorescu, în varianta ei din 1842—1843, singura care s-a păstrat pînă azi, aduce date noi, revelatoare, în legătură cu importanta problemă a influențelor exercitate asupra limbii și culturii române și pune în lumină, cu o rară relevanță, efortul întreprins pentru introducerea unei moderne terminologii de specialitate. Faptul că autorul lucrării este tatăl ilustrului critic Titu Maiorescu, a cărui timpurie aplicare către estetică și filosofie nu poate fi despărțită pe preocupările părintești, îl sporește încă interesul.

PARTEA A III-A A RETORICEI GENERALE.

DESPRE ÎNFĂȚOȘAREA IDEILOR.

CAP. I.

Despre stil

§ 34. Ideea și definiția stilului.

Cuvîntul *stil*, de la grecescul *stilos** (*styllus*)**, însemna la cei vechi un instrument, adică un cui de fier străbătut la un capăt, cu care ei săpa în tablele cele unse sau căptușite cu ceară, ori scobeau în piatră literele. La Plautus se găsește această unealtă numită *scobina*, de unde se vede că romanii în vechime nu o numeau „stil”. Cu încetul, însemnarea cuvîntului s-au schimbat și, cu toate că nu o găsim lămurit însemnat, dar cu cuvînt încheiem că mai întîi însemn[area] cuvîntului să va fi mutat la materia scripturei, adică la litere, prin urmare atunci „mașter de stil” va fi însemnat pe acela care forma literele bine. În urmă au pășit mai departe și au dus cuvîntul stil la *șezarca ideilor în scris*; și supt această însemnare s-au ținut cuvîntul pînă astăzi.

Însă cuvîntul acesta și în zilele noastre să mai întreb[uează] în *pietură* sau *zugrăvitură*, unde însemnează caracterul acestor arte, așa s. e. să zice stilul lui Rafael, stilul lui Angelo . . . ; și aici însemnarea cuvîntului este coborîtă de la instrumentul pictorilor, adică de la *penelul* cu carel zugrăvii fac trăsurile. Asemenea să întreb[uează] cuvîntul acesta stil în *sculptură* sau *scobitorie*, adică în arta de a săpa sau a scobi în lemn și piatră; și aici întreb[uează] acestul cuvînt este mai naturală, pentru că unealta artiștilor acestora să apropie mai mult de stilul celor vechi.

¹ Vezi, în acest sens, succintele comentarii ale lui Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, Editura Minerva, București, 1976, p. 223—224, 228—229, 231, 268, 270.

* Gr. στύλος.

** Lat. *stilus*, *stylus*.

Nol însă avem a face cu acel stil care să reducă la așáz[area] ld[ellor] în scris și îl definim: *știința carea propune regulile de a așeza ideile în scris.*

Cu aceasta nu înțelegem nol că în grăire n-ar fi stil, el zicem *în scris* pentru că numai aici putem giudeca bine stilul oamenilor. Sînt mulți care în grăire sînt foarte neplăcuți și chiar greșesc adeseori, iar de altă parte în scris sã pot numãra între clasici. Sînt iarãși alții carli în grăire au o înlesnire și o îndemnãtate cu care nu numai cã sã fac plăcuți, el și farinecã pe ascultãtor], apoi în scris schiopãteazã și incurcã, încit sã fac foarte întunecați. Pe cel din exemplul dintii cu drept cuvînt îl lãudãm. Mãcar cã nu grãlesc așa de bine, iarã pe acela din exemplul din urmã, mãcar cã lumea îl numește retori flegli, nu-l putem învrednici de numele acesta și nici de stilul buni, cãci este în contra naturii ca cineva în grăire sã albã stil mai bun decît în scris, unde are și timp de a îndrepta și de a lãmurii.

În limba româneascã în loc de stil sã întrebunțeamã cuvîntul *condei*, care are toate acele însemnãri pre care le are și stilul: cãci și condei mai întii însemneazã uncaia cu care scriem; al doilea însemneazã] scripura, așa s.e. zicem: *culare are frumos condei*, adecã scrie frumos; mai adeseori decît aceasta din urmã însemneazã condei chipul așezãrii ldellor] în scris și cînd zicem cã *cineva are bin condei* înțelegem cã compune bine.

§ 35. Principul general al stilului și însușirile lui.

Stilul este o știință care ne propune regulile asupra modulului așezãrii ldellor] în scris. De aici nu este greu a afla temelii sau principlul stilului. Vorba este datã omului ca sã-și împãrtãșeascã idelle sale cu alții; scopul împãrtãșirii] este iarãși ca sã fim înțãleși de cãtre alții, adecã ca în mintea celui ce ne ascultã sã se nascã sau sã se producã tot aceleși cugete sau idei care sînt în mintea vorbitorului; mijlocul prin care facem aceasta sînt cuvintele grãite sau scrise; așadar, ca sã putem fi înțãleși, cuvintele noastre și așezarea lor trebuie sã rãspundã pe deplin idellor] și rîndului ldellor] din mintea omeneascã. Urmãzã dar cã principlul stilului este: *deplina egalitate sau potrivire între cuvinte și așez[area] lor între idei și rîndul lor.*

De aici urmeazã:

1) Cã acela care vrea sã aibã stil bun trebuie sã știe gîndi bine și sã albã în putere limba în care scrie cu toate frumusețele ei.

2) Fîlincã mintea omeneascã în fleștecare om sã deșteaptã și sã formeazã într-un chip deosãbit și fîlincã tot dupã aceastã mãsurã și întipãririle lucrurilor și idellor] lor în fleștecare om își lau tot altã formã, urmeazã cã cîte mînti] alite și stiluri trebuie sã fie; cãci dacã în fleștecare om aceleași întipãririi sã modificeazã altfel, și cu condelul trebuie zugrãvite alt chip.

3) De aici urmeazã iarãși cã acela care nu-și are stilul sãu, adecã al cãruia stil nu sã poate caracteriza într-un chip deosãbit, mintea aceluia este încã sclavã, adecã duhul lui nu s-au fãcut neatrnat sau n-au agluns la vrednicã omeneascã, ci sã tirile numai dupã alte duhuri sau momitește cînd pe unul, cînd pe altul.

4) De aici se vede cã cel mai bun mijloc de a giudeca gradul dezvoltãrii] puterilor mîntii în vreun om este stilul, în care reproduce sau înfãțoseazã fleștecine pe omul sãu cel din lãuntru. De aici este cã vine foarte greu a desãvîrși pe cineva prin regulile de stil, care în fleștecare om trebuie sã se formeze altfel; sã pot numai propune regulile] cele ge[nerale] care sã în de sãnãtoasa gîndire pentru toți oamenii, și apoi oarecare observații asupra deosãbitelor chipuri de vorbire. Acela care și-au format o logicã sãnãtoasã și are limba în putere va scrie totdeauna bine; iarã acela care pușin au meditat în viață și nu s-au nevoit a-și face mintea neatrnatã de pãrerile altora, pre lîngã toatã teoria stilului nu va scrie niciodatã bine.

§ 36. Regule practice pentru stil.

Pentru ca sã-și formeze cineva un stil propriu, trebuie sã se deprindã din tinerețã:

1) Toate idelle care îl vin, sau de sine, dau prin meditațiile dinadins, sau cînd cãrțile altora, sã se sileascã a le îmbrãca în cuvinte cit sã va putea mai bine. Mai cu seamã acele idei care le cîștigã prin meditațiile și acelea care, ca niște scintile ale geniului omeneș, ne vin pe neașteptate, sã ne tragã toatã luarea aminte. Acestea, ca niște fecloare nãscute din geniul nostru, sã cuvîne sã fie îmbrãcate în cele mai frumoase veșiminte, ca sã zicem așa, în haine de nuntã.

2) Idelle noastre, îmbrãcate astfel și însemnate în folie deosãbite, sã le vedem la sãptãmîna, la luna sau și la un an, cãci dacã n-am fost leneși, nol am cîștigat în curzul timpului acestula cunoștințe de frumusețile limbii în carea vrem sã scriem: și, gãsind ceva de îndreptat în stilul de mai înainte, sã nu ne fie lene a o face aceasta. Dupã cîtva timp sã ne înturnãm și sã vedem iarãși lucrãrile noastre. Urmind cu chipul acesta, în pușini ani vom dobîndi un stil original și plăcut și o îndemnãtate de a scãpa de orice strimtorare. Scrierile familiare cu amicii noștri sînt un prilej foarte priitor formãrii și curățirii stilului nostru. Despre falimosul zugrav A p e l e s ne spun istoricii cã nu lãsa sã treacã nici un timp în care sã nu facã cu penelul vro

citeva trăsuri ca să se desăvârșească în arta sa. De unde s-au născut despre el și proverbul: *Nulla dies sine linea**. Cei din jur, poetul roman, că el lucra și îndrepta cu lunea la cite o odă de ale sale. În adevăr, poezile lui Horatius vor rămânea în veac de model pentru curățenia stilului.

3) Să ne agiutăm și cu celeritatea scrierilor celor mai aleși ai nației și străinii, căci atunci ne vom putea gludeca mai bine stilul nostru și vom descoperi și greșalele. Însă acest mijloc de deprindere să-l socotim totdeauna ca un mijloc de a doua mână și mai mult ca un mijloc aglutant decât formator; iar lucrul cel de competență să ne fie deprinderea proprie, căci precum mîntea noastră după natura ei nu să poate mîrgini în obezi omeniești, așa și veșmintul ei să cuvina să fie original. Aceasta este cea mai frunioasă însușire a unui om învățat.

§ 37. Trei reguli generale despre stil.

Fîndcă stilul are să așeze cuvintele după cum sînt așezate idelle în mîntea, urmează că numai acele reguli pot fi pentru stil care sînt și pentru dreapta cugetare. Mîntea atunci să zice că cugetă bine, cînd cugetă în rînd, luminat sau ușor și întocmai sau așa pentru este lucrul. Așadar și stilul va fi acela regulat care va răspunde deplin acestor trei însușimi. De aceea cu drept cuvînt punem pentru stil aceste 3 reguli generale: 1) să fie în rînd; 2) luminat sau ușor; 3) să fie întocmai sau adevărat.

Pentru această din urmă însușime au început a să întrebuița și la noi cuvîntul *exactitate*, de la latinescul *exact*. Însă „exact”, după firea acestui cuvînt, însemnează un lucru săvîrșit, adecă căruia nu-i mai lipsește nimic, iar dacă întrece ceva sau dacă este mai mult ceva decît trebuia să fie, aceasta nu însemnează cuvîntul „exact”. De aceea să mai aglutăm unii cu cuvîntul *precizie*, de la latinescul *precis*, care însemnează un lucru în care nu este nimic de prisos, dar poate să-i lipsească ceva, și aceasta nu o însemnează cuvîntul „precizie”. Nouă însă ne trebuie un cuvînt în care să putem îmbrăca ideea aceasta: *nici mai mult, nici mai puțin, nici altfel de cum trebuie*. Asemenea cuvînt, mai cu seamă substantiv, limba latină nu are: dar are limba noastră cuvîntul *întocmai*, care în adevăr însemnează ideea mai sus cerută. Prin urmare, de aici sîntem siliți să formăm subst[antivul] abstract *întocmitate*.

Astfel, întia însușime și prin urmare și întia regulă despre stil vom numi-o rîndul cel firesc; a doua, lumina sau ușurința; și a treia, întocmitatea.

Aceste însușimi sînt de agluns pentru orice stil, fie acela familiar, adecă de scrisori și întrevorbiri prietenești, fie gludecătorec, diplomatic, oratoriu și oricum, pentru că, ori în care din aceste vom scrie, sîntem datorți să scriem în rîndul cel firesc, luminat sau ușor și întocmai după cum cere lucrul.

Prin urmare, orice alte însușimi s-ar mai cere de la stil, ele sau să cuprind în aceste trei sau cel puțin trebuie să răspundă acestora. Cu cît să va desăvîrșe cîteva mai mult ca să se poată apropia de aceste trei însușimi, cu atît va avea un stil mai bun, și acela căruia nu i se va putea băga nici o vină nici din partea rîndului, nici din partea luminii sau a ușurinței, nici din partea întocmității, acela să poate numi desăvîrșit sau perfect în stil.

Afară de aceasta, însușimile aceste să ne slujască totdeauna spre îndreptar, cînd vom gludeca stilurile streine; prin urmare, orice carte vom citi, să căutăm întotdeauna aceste 3 însușimi într-însa. Iar pentru începători nu să poate sfatul îndestul ca să-și pule toată silița spre a se apropia din zi în zi de un grad mai înalt în aceste însușimi.

După aceste 3 reguli putem acum căuta dacă deosebirea între *stil înalt* și *stil popular* este făcută cu vreau temel sau nu. Deoarece stilul ne învață a îmbrăca idelle noastre în cuvinte și deoarece veșmintul acesta trebuie să fie în rîndul cel firesc, apoi luminat sau ușor de priceput, în urmă întocmai, adecă cuvintele să nu fie nici mai multe, nici mai puțin, nici să însemneze altceva decît ceea ce trebuie, urmează că nici un stil nu poate fi înalt sau nici un stil nu poate ostent mîntea omului. Idelle pot să fie înalte, dar veșmintul acestor idel niciodată nu, și dacă vreodată îmbrăcămîntea va fi grea de priceput, atunci stilul acela nu să poate numi stil înalt, ci încurcat, întunecos și, cu un cuvînt, stil rău. Aici iar facem băgare de seamă în contra acestora călii socot că de un om învățat s-ar lînea ca să fugă de stilul cel ușor și scurt al poporului în vorbirea de toate zilele și, ca să se arăte mai învățat, își îmbracă idelle în pște perioade întortocheate, înelt bietul celilor capătă ură și greață într-un singur period. Toți aceștia scriu foarte rău.

§ 38. Despre rînd și ușurința.

Rîndul cel bun stă într-o aceea ca idelle și cuvintele se urmeze în acel rînd în care își urmează ele după firea lor, adecă după cum își urmează lucrurile în natura și după cum cere firea și obiceiul limbii.

* Corect: „*Nulla dies sine linea*”.

Cu puțină băgare de seamă la timp, la loc și la dezbăierea lucrurilor în timp și în loc putem afla totdeauna rîndul cel firesc. Așa s.e. fieștecine pricepe că frazul acesta: *Traian au stîns oastea lui Decebal și au învins-o* nu este bun, căci nu este în rînd după timp, pentru că, ca să stîngă Traian oastea lui Decebal, trebuia mai întîi să o învingă; prin urmare trebuie să zicem: *Traian au învins oastea lui Decebal și au stîns-o*.

Asemenea, cînd și-ar istorisi călătoria sa, d.e. de la Bacău la Tîrgul Frumos și ar zice: *Am trecut peste Moldova, Siret și Bistrița*, iar nu este zis bine, pentru că, venind cineva de la Bacău încoace, are să treacă întîi de toate Bistrița], apoi Mold[ova] și apoi Siret[ul].

Dar sînt și alte împregiurări afară de timp și loc care trebuie să le respectăm. Unele din împregiurările aceste atîrnă de la scopul cuvîntătorului, altele de la publicul pentru care scrie sau grăiește.

Cînd rîndul va atîrna de la scopul cuvîntătorului, atunci fiind el ceva deprins, va ști singur în ce rînd să-și așeze ideile și cuvintele. Așa s. e., după firea lucrului și după prețul moral, *bunul* trebuie să fie înaintea *răului*, *virtutea* înaintea *vișii* etc. Însă cînd oratorul va alătura în abstract virtutea pe lângă vișiu, sau în concret pe omul cel virtuos pe lângă cel vișios, și va vrea să înalte virtutea sau pe omul cel virtuos, atunci de la înțelepciunea lui atîrnă cu să zugrăvească mai întîi icoana vișii sau a omului cel stricat, ca, umplîndu-le inima de urgie, să-i facă nerăbdători a vedea și icoana virtuții sau a omului cel bun — și atunci să înțeleagă că au înălțat virtutea peste vișiu în inima ascultătorilor]. Sau poate să facă din contra, adică după ce au zugrăvit virtutea, să zugrăvească mai pe urmă vișii, așa ca inimile să se întoarnă de la acesta la aceea.

Iar dacă va atîrna rîndul de la împregiurări, atunci să pot aplica aici toate regulile dezbăite în partea despre așezarea ideilor. D.e., dacă avem să dezbăim vreun adevăr înaintea unui public simplu, nel învățat, atunci rîndul cel dintîi îl vor cuprinde lucrurile cele mai simple și, așa, treptat, mai înalte.

Din toate aceste să vede că rîndul să reducă mai mult la idei decît la cuvinte.

Ușurința stilului stă întru aceea, ca cuvintele, frazele și perioadele să fie așa de bine așezate încît fieștecare cetitor care cunoaște limba să poată înțelege îndată cugetul scriitorului. Din rîndul cel firesc urmează și *ușurința* stilului, căci fiind cuvintele așezate în rîndul cel firesc, neapărat urmează ca și idelle să se înțeleagă lesne.

Cu toate aceste, *ușur[in]ța* privește mai mult la sintaxul limbii și la așezarea perioadelor unul după altul; și fiindcă sintaxul unei limbi atîrnă de la obiceiul poporului care vorbește aceea limbă, să întîmplă adeseori ca acest obicei să nu fie răzămătat pe natura lucrului, precum și vedem că, măcar că natura limbilor în sine este tot aceea, totuși fieștecare limbă își are al său sintax deosebit. Așa s. e. obiceiul limbii noastre cere ca să zicem: *nu am făcut*, cînd germanul zice: *am făcut* nu. Așa s. e. după sintaxul limbii biblice sau semidice: *omul care am fost cu el în cutare loc*, iar după limbile noastre europene: *omul cu care am fost în cutare loc*. Acest obicei de a nu declina pronumele relativ cu prepoziție, ci a pune pronumele personal și a-l declina pe acesta s-au vîrît și în limba românească cine știe de unde, de care însă să cuvine să ne ferim. Obiceiul oamenilor în limbă să face și el firea limbii. Cît pentru sintaxul obișnuit la un popor, care, precum am zis, face firea limbii, scriitorul are datorie ca să învețe a-l cunoaște și a-l păzi totdeauna.

Aceasta nu va să zică altceva decît că fieștecine este dator a păzi strîns firea limbii sale. Împotriva acestui reguli lucrează și greșesc lesne traducătorii cărților străine, caril sînt mai des ispitit de a lmita sintaxa străine. Dacă vom privi noi bine cărțile bisericesti, vom găsi la nenumărate locuri strelnizmuri care nu puțin încurcă și îngreulează înțelesul. Să luăm de ex[emplu]: *Cătră corinteni a cărții Sf[întului] Ap[ostol] Pavel cetire*, sau: *De la Marcu a Sf[întei] Evanghelii cetire*. Fieștecine vede că acest sintax nu este românesc, ci întreg grecesc, mult străin de firea limbii noastre care, laudă lui Dumnezeu, este ferită de un sintax atît de încurcat cum este al limbii vechi grecești. Fieștecine ar înțelege mai bine aceste fraze cînd s-ar întoarce pe române astfel: *Cetirea cărții cei cătră corinteni] a Sf[întului] Ap[ostol] Pavel* sau *Cetirea cărții Sf[întului] Ap[ostol] Pavel la corinteni*. Asemenea celalant: *Cetirea Sf[întei] Evanghelii a lui Marcu*. Ar fi de dorit ca, rețipărîndu-se cărțile aceste, să se românească și stilul, ca să fie mai de înțeles poporului.

Acestea pentru sintax. Cît pentru șirul perioadelor, care perioade atîrnă totdeauna de la voința scriitorului, să sfătulește scriitorilor ca să nu le prelungesc. Căci fiind limba noastră din firea ei dăruită cu o țesătură atît de simplă și frumoasă, nimic nu-i șade mai urt decît a o întortochea cu perioade lungi. Cu toate aceste, sînt și în limba românească cărți cu perioade atît de desănătate, încît, de la întîiul mădular al periodului] sau de la întîia frîntură a mădulariului de perînd pînă la cea din urmă, îi mai iesă sufletul și în urmă nu stîl ce al cetit. Acest fel de sint[ax] în limba românească] din partea scriitorilor să poate asemăna cu cea stricătoare datină de unor mume sau crescătoare care pe flicele lor, măcar că de la natură au toate violciunea în față, prin urmare au adevărata frumseță, ele mai pun și rumenele; și așa, vrînd să facă ceva mai frumos, ei sau ele strică în adevăr.

Aceasta vine de acolo că mulți își leu de temel limba veche grecescă, a căria fire, după natura grecilor carii sînt cunoscuți în toată vechimea de oam[eni] mult vorbitori sau polilogi, s-au format așa ca să sufere perioadă mai lungi. Cu toate acestea, la scriitorii cei vechi clasici, la Xenofon, Herodot și mai cu seamă la Tucidid, perioadele sînt destul de rotunzite și scurte și mai multă polilogie să găsește la alexandrii, și de acolo la unii din sf[în]ți părinți, după carii s-au scris cărțile bisericești și de la carii au trecut și în limba românească. Însă limba noastră, precum toate limbile romane de astăzi, nu sufere perioadă lungi, precum suferea odinioară grecesca și latina și precum sufere astăzi limba germană.

Ca să dăm însă stilului românesc mai multă vîrte, putem lua de model stilul clasicii latine. Romanii, a căror caracter era să gîndească mult, să vorbească puțin și să lucreze bărbătește, după firea aceasta și-au format și limba, în perioade scurte și apăsătoare. Nici într-o limbă nu să poate spune în puține cuvinte atît de mult ca în limba latină. Chiar și la retorii și la scriitorii cu stil oratoric, pe la Livie, stilul este mai mult scurt decît lung; dar apoi la Sallustie și la Tacitus este o scurtime și o energie în toată cuvîntarea, încît anevole este de a-l putea traduce în alte limbi și, la unele locuri, cu neputință fără a întrebunța cuvinte mai multe și, prin urmare, a le schimba perioadele. De aceea, acești doi scriitori numai în limba germană s-au putut traduce întocmai, pentru că această limbă este cea mai înduplecătoare și, măcar că după firea sa lubeste perioade lungi, totuși sufere orice sintax strein. Limba noastră are iarăși mai multă vîrte decît celelalte limbi romane și aceasta vine de la clima, căci în vreme ce celelalte popoare române trăiesc într-o climă mai mult fierbinte decît răce, românii, la carii căldura este tot atîtă cît și frigul, mîlmea de miazăzi nu mai înăsprit-o cu răceala de miazănoapte. Prin urmare ea cultivîndu-se bine, va putea înfățișa dulceața limbii italiene, ușurința limbii franceze și vîrtețea limbii germane, pe care acelea nu o au.

§ 39. Despre exactitate sau întocmitate.

Întocmitatea este însușea a stilului după carea nu să cuprînde nici mai mult, nici mai puțin decît să cuvîne, dar nici altfel de cum trebuie. Aceasta ne îndatorează ca să nu întrebunțăm niciodată cuvinte mai multe decît trebuie, nici mai puțin, dară nici să întrebunțăm cuvinte care nu însemnează tocmai acea idee pe carea vrem să o înfățișăm.

Dacă vom întrebunța cuvinte mai multe decît să cuvîne, atunci cădem în polilogie sau întrebunțăm cuvinte de prisos. Dacă vom pune cuvinte mai puțin, atunci să îngreulăm înțelesul și rămînem întunecoși pentru cititorii. Iar dacă vom întrebunța cuvinte care nu însemnează tocmai acea idee pe carea vom să o înfățișăm, atunci cititorul sau ascultătorul nu poate cunoaște cugetul nostru și prin urmare nu ne înțeleg.

Cele dintîi două puncturi, adică a nu întrebunța cuv[înte] mai multe, nici mai puțin, să pot împlini mai lesne, căci nu cer atîta luare amînte, ca pentru al treilea; apoi mai cu seamă punctul al 2-le, a nu întrebunța cuv[înte] mai puțin, nici că este în obiceiul tîrnelmel, carea îndeobște este mult vorbitoare sau polilogă și întrebunțază totdeauna cuv[înte] mai multe decît mai puțin. Dar cu atît mai greu este punctul al 3-le, care ne îndatorează a întrebunța numai acele cuv[înte] care însemnează pe deplin ideea pe carea vrem să o înfățișăm, încît să nu mai rămîie nici o îndolală de adevăratul cuget al vorbitorului sau scriitorului.

Ca să poată păzi cineva regula aceasta, neapărat trebuie să aibă o deplină cunoștință a limbii în care scrie. Pentru cunoștința aceasta avem un izvor sigur: uzul sau obiceiul vorbirii. Acesta este cel de căpîtenie regulator a fieștecăria limbii. Aceea în care s-au obiceiuit toată nația pune îndatorire pentru fiecare scriitor ca să nu să abată de la dînsa. Dar trebuie să deosebim între obiceiul vorbirii pop[orului] și între obiceiul vorbirii scriitorilor, pentru că de multe ori scriitorii, cărora nu le aglunge limba pop[orului] de rînd, sînt nevoiți a-și forma cuvinte nouă și câteodată sînt iarăși siliți a reduce unele cuvinte la adevărata lor însemnare, care poate să nu o aibă poporul. Aceasta să întîmplă mai cu seamă atunci cînd limba unii nații este împărțită în mai multe dialecte de căpetenie, precum este și a noastră.

S-au întîmplat ca multe cuv[înte] adevărat românești să se plardă, care în alte părți au rămas în obicei. Asemenea, multe cuv[înte] în unele părți și-au pierdut adevărata însemnare, care s-au păstrat în alte părți. La toate întîmplările aceste cuvîntătorul mai ales cătră popor este dator să se ilcuiască ca să poată fi înțeles.

Vorbînd noi de uzul vorbirii, însemnăm deosăbît pentru cuvintele slavone vîrte în limba noastră din liturgia slavonă care au domnit atîtea veacuri în biserica românească. Adevărat este că cuv[întele] aceste au intrat și ele în uzul vorbirii, mai cu seamă în cărțile bisericești. Dar fiindcă scopul vorbirii este ca să fim bine înțelegi, și fiindcă este ștut că mai toate cuv[întele] slavone bisericești sînt neînțelese pop[orului], apoi urmează că nu sîntem datori să le întrebunțăm. Mai nime din popor nu știe ce însemnează: *preestanie*, *blagoslovenie*, *slavă* și celelalte multe. Ei, adevărat, vede lucrarea ce să unește cu aceste cuv[înte], dar întrebîndu-l mai de aproape sau volînd să-l ilculești aceste cuv[înte], nu vei putea folosi dacă nu vei lua în aglutor alte cuv[înte] românești. Cuvîntul este că, neavînd acele cuv[înte] rădăcina lor în limba noastră, fîrește că

numai învățaii pot să le înțeleagă, iară pop[orul] niciodată. Așa s. e. poporul niciodată nu va înțelege ce este „precestanie”, pînă ce nu-l vei spune *impărțășire*. Asemenea, el niciodată nu va ști ce este „blagoslovenia”, pentru că el nu cunoaște ce este „blago” și „slovenia”, și prin urmare ești silit să zici *binecuvîntare*. Asemenea, nici „slavă” nu știe ce este, ba încă de multe ori acest cuv[înt] îl iau în loc de *aer* și în loc de a zice: *s-au ridicat în aer*, zic: *s-au ridicat în slavă*, și prin urmare ca să te înțeleagă ești silit să zici *mărie* sau *mărire*. După ce dar pop[orul] cuv[întele] aceste nu le înțelege fără de a i le spune prin altele rom[ânești] tot de acea însemnare, apoi este un păcat mare a mai chinui pe popor cu dînsăle și a mai pierde și scumpul timp cu ălcuirea lor.

Ce să atînge de cuvîntele care ne lipsesc și de care totuși avem trebuință, regula cea mai firească și bună este: *ca să le formăm din rădăcini românești*.

Românul plebeu s-au întîns cu formarea din rădăcină pînă acolo pînă unde au avut trebuință. Așa, de la *bun* au zis *bundălate*, de la *râu*, *răutate*, de la *simf*, *simfire*, de la *așez*, *așezare*, *așezămînt*. Noi, cari după propășirea idellor avem nevoie de mai multe cuv[înte], trebuie să începem de acolo de unde au stat el. Nimic nu stria mai mult uniformitatea în limbă și nimic nu împiedecă mai mult firescul curs al dezvoltării ei decît alergarea la rădăcini din limbi streine, cînd avem noi rădăcină în limba noastră. Așadar, s. e. de la *simf* noi pășind înainte vom zice *simfitalie*, *simficiune*, *simfămînt* ș. c. Căci dacă țărănul de la *așez* au zis *așezămînt* urmează să zicem noi de la *simf*, *simfămînt* și numai o mare necunoștință despre firea limbelor poate să ne facă a zice *sentiment* ș. a., care la întîia auzire să par românului a fi streine.

Cît de pierzător este acest obicei de a alerga la rădăcini streine, cînd ele să află în limba noastră, dovadă să ne fie limbile romane: *italiana*, *spaniola* și mai cu seamă *franțeza*. Cînd au început învățaii a cultivi aceste limbi, ei văzînd mare asemănare între ele și *latina*, măcar că au avut rădăcini în limba lor, au grămădit cuvinte din limba latină și cu aceasta, nelăsînd pe rădăcinele naționale ca să rodească din sine, au oprit firescul curs al dezvoltării și astăzi toate limbile aceste sînt închise, adică nu mai pot purcede, cînd totuși, precum mîntea omenească purcede înainte cu ideile, așa și limba ca organul ei trebuie să pășască înainte. Franțezul s. e. de la *lieu* fără nici un cuvînt au făcut *local* și *localité*, căci rădăcina acestora nu este *lieu*, ci *loc*. Așa de la *loa** au făcut *lejislativ*** , care iarăși nu vine de la *loa**, ci de la *lege*. Adevărat că însemnarea este tot aceeași, dar rădăcina națională s-au înecat și neputînd rodi s-au vîrlt cuvinte de formă streină, care au îngreunat cunoștința limbii pentru popor și au stricat uniformitatea. De aici este că limbile aceste nemalputînd forma cuv[înte] și-au înmulțit frazele și astăzi s-au închis. Mulți zic că limba franțeză este desăvîrșită; noi răspundem că numai neștiutorii pot să numească desăvîrșită o limbă închisă. Precum nu să poate închide mîntea, așa nu să poate închide și limba, pînă ce nu va muri poporul care s-au slujit cu acea limbă.

Nu mai limba *germană* s-au format pe drumul pe care s-au format limba *elenică* și de aceea limba *germană* niciodată nu să va închide cît vor trăi germanii. *Ungurii* au călcat tot pe drumul acesta. De aici urmează că nu trebuie să privim numai la rădăcinele rom[ânești], ci și la formele limbii românești, căci ele dau limbii caracter deosăbit.

Tot de aici vine îndatorire pe[ntru] noi ca, neavînd rădăcină într-un dialect, să alergăm la altul, și numai după ce nici într-un dialect nu vom găsi cuvînt pentru vreo idee, atunci să alergăm la limbă streină, și să înțelege că la *latina*: însă și atunci trebuie să-l dăm pe cuv[înt] după formele limbii românești, ca așa păzînd uniformitatea să ușurăm gramatica.

(B.A.R., Ms. 43, f. 36v. — 53r.)

★

Împrejurările în care Ioan Maloirescu și-a conceput *Retorica* transcrisă de noi pot fi reconstituite cu destulă exactitate. Ca urmare a unor intrigi locale, la 6 martie 1842, printr-un ordin al Eforiei școlaelor, el este înlăturat din postul de inspector și de profesor de „istorie generală și de stilul românesc” la Școala centrală din Craiova și determinat, prin aceasta, să părăsească țara². Destituirea s-a datorat, frește, reclamațiilor cu caracter politic, privitoare la o nefericită atitudine de moment, dar a fost și o consecință, tardivă, a antipatiei întregului corp profesoral față de incomodul dascăl ardelean, care își permisesă să publice, în 1838, în „Foale literare” din Brașov, o aspră critică a realităților culturale, inclusiv școlare, din Țara Românească, acuzînd societatea valahă de „materialism gros” și de „procopsință superficială”, de „judecată stricată” și de „gust primejdios”, iar pe colegi de ignoranță și de lipsă de „flerbințea patriotică” — toate aceste racle fiind socotite ca provenind din „materialismul franțozesc” și din „beletristica frințeză”. Reacția violentă a profesorilor din București, în frunte cu Hellade, precum și a Eforiei

* Fr. *loi*.

** Fr. *législatif*.

² Vezi N. Bănescu și V. Mihăilescu, *Ioan Maloirescu*, București, 1912, p. 48—49

școalelor, care l-a suspendat din profesorat, l-au obligat atunci pe contestatar să-și retracteze afirmațiile, punându-le pe seama necunoașterii situației de fapt³, dar cel încredințat, evident, n-au scăpat prilejul oferit de incidentul din 1842 ca să-l îndepărteze din învățământ. După câteva luni precum la Brașov, Ioan Maiorescu își rela activitatea de profesor la Iași, la Seminarul „Veniamin” de la Socola, unde tocmai se produsese o reorganizare a personalului didactic⁴. Angajat inițial ca profesor „pentru logică, retorică și facerea cuvintelor”⁵, el se pare că a mai predat, în afara acestor materii, „istoria universală plină la căderea Imperiului romanilor”⁶ și un curs de istorie ecleziastică⁷. Nu a funcționat însă la Socola decât în anul școlar 1842-1843, din cauza frecvențelor neînțelegeri cu rectorul Filaret Scriban: „Maiorescu aven asupra alcătuirii unui Seminar idel mai înalțate, ce nu se puteau armoniza cu cele ale lui Scriban”⁸. Deși ar fi putut rămâne în continuare la Iași, ca profesor de „istoria universală, a patriei și a literaturii elene și latine” la Academia Mihăileană⁹, el preferă să se întoarcă la Craiova, unde, prin ordinul Eforiei școalelor din 13 august 1843, este reintegrat în vechile posturi, recunoscându-i-se meritele din trecut și reparându-se, astfel, injustiția ce l-a făcut de anterior¹⁰.

Ioan Maiorescu a lăsat la Școala centrală din Craiova lecțiile de „stilul românesc” atât înainte, cât și după popasul său în Moldova. Textele acestor lecții nu sînt însă cunoscute, fie pentru că n-au fost sistematizate într-un manual, fie pentru că s-au pierdut. O idee clară de alt obiectivă despre modalitatea de tratare a materiei ne putem face, așadar, numai pe baza lecțiilor de retorică de la Iași, singurele ajunse pînă la noi, cu observația că acestea, adresându-se viitorilor preoți, vădese o anumită orientare teologică.

Cursul de *retorică generală* (sau *retorică teoretică*) predat de Ioan Maiorescu la Seminarul de la Socola în anul școlar 1842-1843 nu s-a păstrat într-un manuscris autograf, nici măcar într-o copie, ci în versiunea unui Ioan Cernătescu, seminarist în clasa a IV-a, care l-a transpus cu maximă fidelitate în caietul său de notițe¹¹, probabil după dictare, așa cum se obișnuia pe atunci, astfel că, în pofida prescurtărilor de cuvinte, a ortografiei adeseori incorecte și a punctuației fluctuante, autenticitatea textului maioresean nu poate fi în nici un caz pusă în discuție. În ceea ce privește organizarea de ansamblu a lucrării, al cărei sîrșit lipsește, menționăm că în examenul din 17 martie 1843, la „clasa IV” se cerea: „Din *retorică*: introducerea, invenția, dispoziția și din elocuția o parte; începutul despre stil și cuvinte”¹². Respectîndu-se programa școlară, cele 16 de paragrafe ale *Caietului pentru retorică* au fost grupate în felul următor: *Introducere în retorică* (§ 1-5); I. *Despre cele dinlăuntru ale cuvîntărei* (§6-24); II. *Despre dispoziție sau așzarea ideilor* (§ 25-33); III. *Despre înfășșarea ideilor* (§ 34-46)¹³. Nivelul de predare

³ Întregul dosar al acestui falmos episod este publicat de V. A. Urechla, *Istoria școalelor de la 1800-1864*, t. II, București, 1892, p. 65-81.

⁴ Vezi N. Bănescu și V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 49-54.

⁵ Gh. Adamescu, *Istoria seminarului „Veniamin” din Iași (1803-1903)*, București, 1904, Anexa nr. 17, p. 22.

⁶ Idem, *op. cit.*, p. 73.

⁷ Cf. Constantin Erbiceanu, *Istoricul Seminarului Veniamin din Monastirea Socola, fondat la 1804*, Iași, 1885, p. 133.

⁸ N. Bănescu și V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 53.

⁹ Amănunte extrem de interesante despre perioada petrecută de I. M. la Iași se găsesc în scrierile sale către G. Barițiu, publicate și adnotate în: *George Barițiu și contemporanii săi*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973, p. 253-286.

¹⁰ Vezi N. Bănescu și V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 55.

¹¹ B.A.R., Ms. 43, f. 1-63; „*Caiet pentru retorică, carea să paradosse de către D. D. Ioan Maiorescu*, Ioan Cernătescu, 1842. Oct. 9.” În același ms., urmează un *Caiet de istoria naturală și botanică* (f. 64-89) și un *Caiet pentru economia rurală* (f. 90-152), predate de prof. Ioan Filipescu. Alfabet chirilic. Cerneală neagră. Cumpărat de la anticarul I. Zwibel din București, la 19 mai 1894.

¹² V. A. Urechla, *op. cit.*, p. 243.

¹³ Nu ni se pare inoportună, plină la publicarea textului integral, transcrierea sumarului complet al *Retoricii*: „Introducere în retorică. § 1. Ideea și definiția retoricel; § 2. Începutul retoricel; § 3. Treburința retoricel; § 4. Împărțirea retoricel; § 5. Suptîmpărțirea retoricel generale; Retorică generală. Partea întâi. Despre cele dinlăuntru ale cuvîntărei. Cap. I. Despre aflarea idellor; § 6. Ce înseamnă a afla în retorică? § 7. Sfătulri practice pentru cîștigarea idellor; Teoria despre cîștigarea idellor; § 8. În ce stă teoria aflării idellor; § 9. Facultățile minții; § 10. Memoria și fantazia; § 11. Rația sau cuvîntul; § 12. Vola, îndemurille și puterea pofitoare; § 13. Cum trebuie să fie gătît omul dinlăuntru înainte de a tracta materia? § 14. Tractarea materiel; § 15. Despre dovezi; § 16. Felurile dovezilor; § 17. Dovezille din sînă-

a materiilor umaniste de bază la Seminarul de la Socola nu se deosebea aproape deloc de cel atins, sub îndrumarea lui Gh. Asachi, la Academia Mihăileană. Instituția de învățămînt superior lăcă¹⁴.

Conținutul *Retoricii* confirmă, în bună măsură, cele în general știute despre idelle profesale de Ioan Maiorescu în activitatea sa didactică¹⁵ și filologică¹⁶. În partea sa originală, de comentariu și de exemplificare (nu de structură, care urmează modelele tradiționale, de la Aristotel și Quintilian la Dumarsais, Le Clerc și... Simeon Marcovici), textul trădează același cult pentru antichitatea clasică, îndeosebi latină, și aceeași nelcredere în cultura „nouă”, mai ales franceză¹⁷. „Ca să dăm... stilului românesc mai multă vîrte, putem lua de model stilul clasicilor latini”, se propune într-un loc. „Mulți zic că limba franceză este desăvîrșită; noi răspundem că numai neștutorii pot să numească desăvîrșită o limbă închisă”, se argumentează într-alt loc. Asemenea fraze, ca și multe altele, fac din *Retică* o adevărată verigă de legătură între celebra scrioare din 1838, cea cu privire la „materialismul franțozesc”, și cunoscutul discurs *Despre studiul limbilor vechi clasice, ca un studiu neapărat pentru o cultură mai armonioasă și mai solidă tinerimei*, din 1846¹⁸, în care se proclamă superioritatea limbilor clasice asupra celor moderne, „cu mult mai sărace” decît cele vechi, „atît în armonica și logica dezvoltare a cuvintelor din rădăcinele lor, cît și în cultura formelor”. Fragmentul privitor la „cuvintele slavone vîrte în limba noastră din liturgia slavonă” conduce imediat la articolul violent polemic *Antischiaul. Adecă o înfruntătură dală unui român care voiește a ne face schiași sau sloveni*¹⁹. Ideea despre „uzul sau obiceiul vorbirii” ca „cel de căpitentele regulator a fieștecăria limbii” este una din tezele principale ale concepției lingvistice a lui Ioan Maiorescu și o întâlnim expusă încă din 1838 în studiul *Asupra ortografiei rumânești*²⁰: „Cel mai mare despot au domn al limbii este obiceiul vorbirii de obște, • usus aut consuetudo loquendi communis •”. În sîrșit, preocuparea statornică a filologului pentru cultivarea diverselor dialecte românești, ca manifestări ale limbii poporului, se regăsește, în cîteva locuri, și în textul *Reticii* sale.

Un merit de prim ordin al cursului de retorică maioreșcian îl constituie, fără îndoială, modernitatea terminologiei de specialitate întrebuințate. Nu ne referim numai la existența, desigur surprinzătoare, a unui termen ca *semiotică* (scris: *semiolecă*), remarcat deja de cercetători²¹, ci, cu precădere, la folosirea sistematică a unor cuvinte și sintagme ostentativ „moderne”, de obicei neologisme, cîteodată și construcții proprii, implicînd așadar riscul neînțelegerii lor exacte de către seminarisții, dar, totodată, marcînd intenția salutară de adecvare a expresiei la

tosul cuvînt încredințătoare de-a dreptul; § 18. Dovezi din rație încredințătoare pieziș; § 19. Despre dovezile luminătoare și întăritoare; § 20. Asemănarea, contrariul și exemplul; § 21. Dovezi întăritoare: Inducerea și mărturia; § 22. Experiența și auctoritatea; § 23. În ce stă auctoritatea experienței și cum trebuie cercetată; § 24. Despre argumente mișcătoare sau despre patimi și moravuri; Partea a II-a a retoricii generale. Cap. al II-lea. Despre dispoziție sau așazarea ideilor. § 25. Băgări de seamă asupra dispoziției; § 26. Despre alegerea ideilor și despre frumșea lor; § 27. Povești practice pentru așazarea ideilor; Despre așazarea ideilor în parte sau despre cuvinte (în înfălesul strins); § 28. Despre părțile cuvintelor în general și observații asupra lor; § 29. Despre exordium; § 30. Înșușmele exordiumului; § 31. Pentru propoziție și împărțirea ei; § 32. Despre confirmație sau dezvoltare; § 33. Despre închere și perorație (epilog); [§ 34—39 sînt reproduce în acest articol]; § 40. Despre elips și despre zicerile emfatice și figurate; § 41. Despre ziceri emfatice; § 42. Despre zicerile figurate; § 43. Figuri pentru deșteptarea luării amînte; § 44. Figuri pentru fantezie; § 45. Figuri pentru istețime și ascuțime; § 46. Despre figurile mișcătoare”.

¹⁴ Vezi și opinia lui V. A. Urechin, *op. cit.*, p. 244.

¹⁵ Vezi Marin Stolca, *Ioan Maiorescu*, Editura didactică și pedagogică, București, 1967.

¹⁶ Vezi N. A. Ursu, *Preocupările lingvistice ale lui Ioan Maiorescu*, în „Studii și cercetări filologice”, s. Filologie, t. XII, Iași, 1961, fasc. 2.

¹⁷ În textul *Reticii* nu este elat nici un scriitor francez. Sînt învocați o mulțime de autori antici (Aristotel, Demostene, Socrate, Xenofon, Herodot, Tucidide, Cicero, Seneca, Plaut, Horațiu, Liviu, Salustiu, Tacit), doi renașcențisți (Petrarca, Milton) și un singur orator modern („O'Connell irlandezul”, adică Daniel O'Connell). Se amîntește și de „cartea Gulescului, în carea el descrie starea cea tîcătoasă a Principatelor înainte de tratatul de la Adrianopol” (§ 23).

¹⁸ Publicat în „Foale pentru minte, inimă și literatură”, IX, 1846, nr. 49—51.

¹⁹ Publicat în „Foale pentru minte...”, X, 1847, nr. 2—6.

²⁰ Publicat în „Foale pentru minte...”, I, 1838, nr. 23—25.

²¹ Vezi Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 268; Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 23. Termenul este dealtfel destul de echivoc la Ioan Maiorescu, denumind aceea „parte a retoricii generale, care lucrează despre înfășoșarea cugetărilor noastre” și se substituie, pare-se, *hermeneuticii*.

conținut, la idee. Din acest punct de vedere, comparația cu alte manuale de retorică (inedite) din epocă (B.A.R., Ms. 520, 682, 1219, 3143, 5553), unele dintre ele structurate mai savant, se dovedește a fi net în favorarea cursului predat de Ioan Maiorescu în primele 10–12 file, de pildă, ne împlină, cu sensul lor actual: *definiția retoricii, retorică teoretică, retorică practică, grad de cultură, invenție, dispoziție, modularea tonului, elocuție, stil, mimică, sentenții, declamație, meditații, concept, silogism, tratarea obiectului, memoria, fantazia, facultatea rațională, rațiune, experiențe* etc. La aceste cuvinte trebuie să adăugăm și alți termeni specifici retoricii: *hiperbola, paronimie, melonimie, prosopopee, personificație, alegoric, sinonimie, tropi, metaforă* etc. Nu ni se pare puțin lucru, pentru anul 1842, într-un seminar teologic, în fața învățăcelilor clasei a IV-a, cînd acestora li se preda de-abia „Introducerea” în retorică! Dar preocuparea constantă a lui Ioan Maiorescu pentru extinderea terminologiei retorice, de fapt a unei terminologii care să acopere nevoile comentării operelor literare²², se face simțită nu numai prin utilizarea termenilor ca atare, ci, mai ales, prin recurgerea extrem de frecventă, evident deliberată, la *sinonimie*, înțelesă ca mijlocul cel mai potrivit pentru îmbogățirea lexicului de specialitate, a limbajului științific în general. Dubletele sinonimice abundă în *Retorica* lui Maiorescu și ele sînt de toate categoriile: cel mai adesea însă, cum era de altfel de așteptat, concurează cuvinte din fondul mai vechi al limbii, uneori chiar arhaisme, cu neologisme pătrunse în limbă în special prin filieră latino-romanică. O enumerare a cîtorva dintre aceste perechi de sinonime, chiar și așa, extrase din contextul care le luminează și mai mult rolul explicativ, ni se pare semnificativă pentru evidențierea efortului de obiectivare, de modernizare a terminologiei retorice: *binecîntor sau clovent; acție sau lucrare; facultățile sau puterile; amăruntale (notele); specia sau soiul; închipuiri generale sau concepturi; socotința sau silogismul; memoria (finerea de mințe); rația sau sănătoșul cuvînt; temelul sau principul; experiențe sau pășire; împotrivițoriul sau contrariul; piezișe sau indirecte; credetul sau încrederea; alăturarea sau comparația; asemănarea sau analogia; exemplul sau pilda; exordiu sau urzeala; propoziția sau spunerea lucrului despre care vorbim; confirmația sau dezvălirea; perorația sau recuprinderea; perorația sau închierea; perorația sau epilogul; sculptură sau scobitorie; egalitate sau potrivire; treplata purcedere (gradația); emfatică sau apăsătoare; alocuția sau înturnarea... cu vorbe; contrariul sau antitezul; în sfîrșit, exactitate sau înlocuitate. Și fiindcă a venit vorba de această din urmă pereche de sinonime, să reamintim, în încheiere, exemplul tipic de comentariu terminologic — ilustrînd îndeajuns felul particular al autorului de a găsi sinonimia noțiunilor abstracte — oferit de căutarea, concretizată în seria sinonimică *exactitate / precizie / înlocuitate*, a celui „cuvînt în care să putem îmbrăca ideea aceasta: nici mai mult, nici mai puțin, nici altfel de cum trebuie” (§ 37).*

²² Despre „necesitatea modernizării exprimării literare” prin cultivarea studiilor de retorică, vezi Mircea Frîncușescu, *Retorica și școala în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Limbă și literatură”, 2, 1975, p. 381–392.

Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistica 1870—1877.*

Studiu introductiv de Al. Oprea, 1980,

Editura Academiei Republicii Socialiste România

O ediție nouă a activității ziaristice a lui Eminescu este destinată să fie un eveniment care să depășească lucrări anterioare și adevărul, pe care trebuie să-l mărturisim, este că fiecare ediție în parte a fost o etapă de cunoaștere a lui Eminescu prin texte necomplet reproduse mai înainte.

Direct de la surse plecase N. Iorga la sfârșitul secolului trecut și la începutul celui nou, când cu aspre cuvinte vestejise lipsa de ideal a tineretului și disprețul societății culte de la noi pentru limba și cultura națională. Activitatea de la „Sămănătorul” a lui, ca și a lui Coșbuc, Vlahuță și Chendi, își au izvorul în articolele politice ale marelui înaltaș. Ediția lui Ion Scurtu, *Scrisori politice și literare*, vol. I (1870—1877), București, 1905, era un prim mare eveniment prin care „Curierul de Iași” intra în istoria culturii noastre.

Despre activitatea lui Eminescu la „Timpul” marca mulțime știa prea puțin. Se atrăseseră atenția asupra unei culegeri de articole, transcrise grăbit, cu greșeli în text și urmărind scopul de luptă împotriva partidului liberal care, prin 1876, avusese dușmănoasa idee de-a chema în fața justiției pe conducătorii partidului conservator, idee la care s-a renunțat numai în preajma războiului Independenței.

Defăimările la adresa adversarilor au fost însă începute de liberalii „Românul” scrie o dată că partidul conservator cuprinde elemente străine și înstrăinate care au rămas la conducerea țării numai fiindcă aveau sprijin de la puteri vecine (nr. din 10 oct. 1875). „Românul” ne dă și nume din Camera conservatoare: Antaki, Karavasile Alexi, Volenti, Cilibidaki Aristarc („Românul” 23 ianuarie 1876).

Eminescu a răspuns cu virf și îndesat, mai ales că avea înaintași ca Bărnuțlu, Hașdeu și Eliade Rădulescu, și a pus în articolele lui pasiune din convingere și talent, atât de evidente că lumea a înțeles că avea în fața un ziarist nou și care i-au acordat lui Eminescu o celebritate, omagiu de voie-de nevoie adus talentului. Nu este rău, credem, să fie cunoscute articolele publicate în „Plelada” din 15 martie și 15 mai 1930, *Articolele lui Eminescu în „Timpul” și Teoria păturii superpuse și Eminescu.*

Ediția din 1891, care-a avut o nouă tipărire în 1894, *Culegere de articole d-ale lui M. Eminescu*, cuprinzând texte din 1880 și 1881 în „Timpul”, a apărut cu prefață de Gr. Păucescu și aveau scopul de atacare în multe probleme a partidului liberal. Ediția *Mihai Eminescu — Opere complete* din Iași 1914, în ce privește opera ziaristică, nu aduce nimic nou.

Nu mai o dată cu colecția „Clasicii români comentați” de sub conducerea și îngrijirea profesorului N. Cartojan, colecție cu mărturisit scop didactic, a putut să apară *M. Eminescu, Scrisori politice*, la „Scrisul românesc” din Craiova. În 1931, cu studiul introductiv *Eminescu ziarist și scriitor politic*, în care, în urma cunoașterii edițiilor anterioare și a articolelor direct în „Timpul”, am ajuns la convingerea că mai presus de polemica pe chestia păturii superioare ori a doctrinei liberale a partidului respectiv, trebuie să dea atenție, punând-o în lumină, concepțiile politice conservator-naționale în întregime a lui Eminescu și să fac o antologie de articole care să îndeplinească condiția stabilită.

Putem trece acum la *M. Eminescu, Opere IX. Publicistică. 1870—1877*. Ne oprim mai întâi la *Publicistica lui M. Eminescu*, studiul introductiv de Al. Oprea. Vom spune de la început că fiind, cum este natural, să facă și legături ideologice potrivite cu evoluția vieții politice și sociale de la noi, Al. Oprea este pe calea cea bună a înaltașilor când dă atenție temelor principale din scrisul politic al poetului: primatul națiunii, statul cu scopul de a realiza aspirațiile politico-sociale ale națiunii, legea muncii, legea compensației prin muncă: „O națiune din simțul căreia nu se ridică oamenii de muncă, ci parazitii care debitează fraze e o națiune pe care-o așteaptă ruina și demoralizarea”. Al Oprea recunoaște că îndreptarea lui Eminescu spre trecut este atitudine de poet, dar nu mai puțin și de vizionar în ceea ce trebuie să fie statul care înțelege să pregătească viitorul națiunii.

Se citează în studiul introductiv părerea lui Lovinescu în *T. Maiorescu și posteritatea critică* (1943), că Eminescu „depășea cu mult junlismul”, că afirma „excepția unei structuri

țărănești și tradiționaliste". Adevărul este că Eminescu exprimă o structură statală țărănească numai în basme. În *Călin Nebunul* de ex.:

Nu mai iese sara-n prispă să stea cu țara de vorbă,
Ca un pomăluț de jale și tăcut ca o cocioarbă,
Și-a uitat de mult luleaua și clocește tot pe gânduri,
Doară plosca-l mai ocheste de pe-a policloarei scinduri.

Eminescu are privirea de ansamblu a vieții noastre naționale și critică aspru pe cei socotiți de el dușmani ai națiunii.

Comparat cu Maiorescu, orizontul lui este mai larg, activitatea lui are amploare națională. Nu rămâne un osificat ca glandire politică, statul albinelor este o metaforă. Sentiment al trecutului da, însă din motive afective, temperamentale în opera poetică:

Trecutul e în mine iar eu sunt în trecut,
Precum trăiește cerul în marea ce-l respiră.

Însă în opera practică-ziaristică, el are cultul trecutului din motive sociale: vrea crearea pentru țărâșime a situației bune din vremea marilor voevozi.

Și nici Maiorescu, în gândirea lui conservatoare, nu este om politic rămas fără viziunea a ce pot aduce pentru un stat împrejurări viitoare. Iată un Maiorescu mai progresist decât și-ar închipui lumea, într-un discurs la Camera în 1873: „Noi ridem de mandarinii chinezi, cind cred că statul lor e cel mai perfect; dar alții rid de noi, cind avem aceeași credință pentru statul nostru. Greșala lor este că ideea lor de astăzi voiesc s-o introducă ca o bază neschimbătoare de viitor și greșala noastră ar fi aceeași, cind am voi să judecăm ca o regulă a viitorului tot ce ne pare regulat acum. Nu este lertat ca actualitatea să monopolizeze viitorimea și cine știe, dacă poporul ajungând la maturitate, la o cugetare independentă, nu ne va cere sama de ceea ce am făcut acum și nu va voi să-și facă altfel idealul Statului său?”

Și împrejurările înlocuirii lui Eminescu prin venirea lui Păucescu la „Timpul” ca redactor prim, nu sînt ale unei mărunte preocupări de „rotativa” la guvern. În *Istoria contemporană a României*, junimistul Maiorescu recunoaște meritele lui Ion Brătianu „de-a fi participat la război și de a fi provocat proclamarea și recunoașterea Regatului”. Socoate acest rol „covârșitor” și spune în privința lui Ion Brătianu: „Numele său este pentru totdeauna împreună cu cel mai mare eveniment al Istoriei noastre contemporane”.

Dar Ion Brătianu însuși, ca și junimiștii, condamnă „formele fără fond” în discursul din Adunarea deputaților la 16 dec. 1876, după cum se vede din notele ed., vol. IX, la p. 683: „Dar mai mulți ca toți aceștia, ce face țăranul, pe care noua regenerare l-a găsit cu 4 boi, cu 5 sau 6 vaci și muncind de trei ori mai puțin se hrănea de patru, cinci ori mai bine ca astăzi, ce face el? n-are nici bou, nici vacă și se uită la copilul care tremură de frig și de foame în colțul vetrei”. În această chestiune, vezi și „Revista de pedagogie”, XIII, 1943, caetele I—II, *Titu Maiorescu*, cuvînt rostit la comemorarea criticului de către „Seminarul pedagogic unversitar” din București, 15 febr. 1943. Astfel încă de prin 1877 se pregătea un climat de renunțare la violențele de limbaj din „Timpul” și din „Românul”.

Al. Oprea deosebește două faze în desfășurarea activității ziaristice a poetului: una apolitică, spre deosebire de cealaltă pasionată, subiectivă de la „Timpul”. Atitudinea lui Eminescu se poate urmări. În anul lui de primă tinerețe a apărut drepturile românilor de sub stăpînire Austro-Ungariei, dar paslune și subiectivism se exprimă în *Geniu pustiu* și în *Junii corupți*. La „Curierul de Iași”, din 1 și 3 oct., în marele articol *Grigore Ghica Vodă* (în vol. IX: („Periodul al doilea . . .”) și („În numărul nostru de vineri . . .”), p. 217 și urm.) Eminescu face apel ca la unitatea de gândire și sentimente a poporului român: „Dar venuri de dezbănare neîntreprinsă te-au adus la slăbiciune, te-au adus să-ți vezi rușinea cu ochii. Nu merge la mormintele domnilor tăi cu sămînța dezbănării în inimă . . .” Poetul ziarist își desfășoară paslunea în scris la „Timpul” cîtiva ani, unii junimiștii doresc îndulcirea expresiei atacurilor, alții par a fi bucuroși de felul scrisului. O dată cu venirea ca redactor prim a lui Păucescu, ar fi trebuit să se vadă schimbarea de ton. Se ajunge la aceasta numai cînd începe polemica dușmănoasă între Eminescu și N. Xenopol. Articolul *Materialuri etnologice* . . . apare la 8 aprilie 1882 cu semnătura lui Eminescu, ceea ce însemnează că redacția „Timpului” a socotit că avea a face cu o chestiune personală care nu privea ziarul. La 1 ian. 1883 s-a ajuns la articolul calm și grav, de înălțime a gândirii, *La un an nou* . . . care într-un volum viitor al ediției Academiei se va intitula: [„Se încheie . . .”]

În pagini clare și pline de înțeles, Al. Oprea închină poetului ziarist un studiu serios și vede în el un înnoitor al poeziei tot atât cît și al ziaristicii noastre, prin strălucirea verbului pasionat. Influențează astfel și publicistica românească de după el. Îi recunoaștem lui Al. Oprea și spiritul obiectiv, cînd în argumentări ține seama de înaltași care au căutat să pătrundă prin studiu gândirea politico-socială a lui Eminescu.

În cap. *Lămuriri asupra editării publicisticii eminesciene*, Petru Creția și D. Vatamanlic pun o problemă pe care înțeleg să o rezolve fără să mai albe în vedere ce s-a făcut mai înainte, și

anume a intitulării articolelor. Editorii de pînă acum au avut ca exemplu pe însuși Eminescu, ale cărui articole în „Federațiunea”, „Albina”, „Familia”, „Convorbiri literare”, unele din „Curlerul de Iași”, rar și din „Timpul” sînt semnate cu numele ori cu un pseudonim cunoscut. Că s-a dat un titlu unde nu era, n-a fost un simplu gust al editorilor de pînă acum, ci pentru a ajuta pe cititori în aflarea articolelor care tratau probleme ce-l interesau. Ion Scurtu a greșit schimbînd unele titluri și punînd altele, cum se poate constata. Este bine că s-a revenit la cele ale lui Eminescu.

Să amintim edițiile de articole din „Timpul”, mai întîi ediția care în *Lămuriri asupra editării*... reprezintă „împărțirea prozelor politice a lui Eminescu, rămasă îngropată pînă la acea dată în publicațiile vremii”! Este ediția din 1891 cu prefața de Gr. Păucescu, în care se dau unele din articolele anilor 1880 și 1881, cu titluri care în parte numai sînt ale poetului. Lucrarea și-a avut o nouă ediție în 1894 și apoi o a treia în 1896, „Ediția librăriei E. Græve și comp. ”70, Calea Victoriei, cuprinzînd aceleași articole, cu aceleași titluri din edițiile anterioare și cu prefața lui Păucescu. Ceva nou și cu o organizare serioasă este ediția *Icoane vechi și icoane nouă*, șase articole, fiecare cu titlul lui, datorită lui G. Teodorescu Kirlicău și cu prefața de N. Iorga, la Tipografia „Neamul românesc” din Vălenii de Munte, 1909.

În 1910, la „Minerva”, Institut de Arte grafice și Edituri, apare vol. Eminescu, *Articole politice*, fără prefață, dar cuprinzînd *Icoane vechi și icoane nouă*, urmate de toate articolele care apăruseră în ed. Păucescu, cu titlurile menționate de acesta.

În ed. vol. IX se dau titluri prin cuvintele de început ale articolelor

[„Pseudo-Românul în semibarbaria lui...”].

[„Ar fi un act de adîncă Ingratitudine...”].

[„Meșter în falsificare...”].

Sînt acestea mai bune decît în ed. Păucescu: *Semi-barbaria, Independența română, Cărțile de citire*? Nu sînt și ele puse arbitrar?

Apar cele patru ediții din „Colecția Clasicilor români comentați” la Craiova, între 1931 și 1938, în care se mențin titlurile din ed. Păucescu și se stabilesc titluri potrivite la articolele publicate pentru titlul dat. Articolul din 1 ian. 1883, intitulat *La un an nou*, de valoare și literară, arată privirea generală a ziaristului asupra anului trecut și nemulțumirea că, în împrejurări grele, guvernul are preocupări de partid, Ed. vol. IX dă titlul:

[„Se încheie...”].

Intrucît este acest titlu, care nu se știe ce înțeles are, mai legitim decît celălalt?

O ediție care folosește ce s-a publicat din seriilele politice ale lui Eminescu, adăugîndu-se multe altele, este cea a lui I. Crețu, în două volume, la „Cugetarea — Georgescu Delafraș”, în 1941. Am publicat de curînd în „Cronica” din Iași, anul XV, nr. 24 (750), 13 iunie 1980, *Un articol despre Eminescu în 1881*. Este vorba de un articol în limba franceză, publicat de Gr. Ventura în „L'Indépendance roumaine” sub titlul *Questions du jour*, la 1/13 febr. 1881 și reproduș în românește *Chestiuni la ordinea zilei*, în „Literaturii” din 11, 1881, nr. 2, 15 febr. Pe baza celor scrise de Ventura se confirmă paternitatea eminesciană a celor două articole pe care I. Crețu le-a cuprins în *Eminescu, Opera politică*, vol. II, p. 191 și urm. *Boerii de odinioară*, din „Timpul”, 22 ian. 1881, și p. 195 și urm. *Mihai Viteazul și Matei Basarab în ochii liberalilor*, din „Timpul”, 25 ian. 1881, titlurile fiind date de editor. În ed. vol. IX aflăm că aceste articole se vor intitula:

[„Are haz...”].

și

[„Erodot...”]. Ce poate să înțelegă cititorul din aceste cuvinte de început? Nu este mai bun *Mihai Viteazul și Matei Basarab în ochii liberalilor*, în care Eminescu explică necesitatea națională a „legămîntului — glebae adscriptio” al lui Mihai Viteazul?

Din 1974 este ediția *Mihai Eminescu, Icoane vechi și icoane nouă* de Gh. Bulgăr și Al. Mellan, în care avem titluri de articole *Grigore Ghica Voevoda, Mecanismul administrației, Răpirea Bucovinei*, cărora le corespund în ed. vol. IX:

[„Periodel al dolcea...”].

[„Bugetul pe anul curent”].

[„La anul 1774”].

Titlurile date de Bulgăr și Mellan nu sînt mai bune pentru orientarea cititorilor care urmăresc o anumită problemă?

Dar cu schimbarea titlurilor editorii vol. IX se încercă în propria lor acțiune. Se reproduce din ms. 2257 articolul intitulat de Eminescu *Stringerea literaturii noastre populare*, la p. 453 și urm., dar la capitolul edițiilor, la p. 73 titlul este alcătuit din primele cuvinte:

[„E păcat cum că românii...”].

Amintim opinia editorilor vol. IX: „Titlurile mai vechilor editorii n-au intrat încă atât de adînc în conștiința publică, încît să fi devenit inamovibile și am preferat, în favoarea unei proceduri mai legitime să le lăsăm ultării” (p. 56). Trezind peste eleganța opiniei, preferăm ca editorii vol. IX să aibă grijă într-adevăr legitime.

În ed. Ion Scurtu, la p. 13 și urm. se află articolul *Literatura română înainte de Eminescu*, transcris după ms. 2257, f. 9. La transcrierile după ms. 2257, în ed. vol. IX nu aflăm acest articol important pentru istoria literară. În legătură cu acest articol, vezi informațiile date de Aurelia Rusu, în *Eminescu, Articole și traduceri*, vol. I, 1974 p. L VIII și urm.

În ed. Scurtu, la p. 235, este articolul *Repausul de Duminică*, al cărui titlu dat de Eminescu e *Robie modernă*. În comentariul la acest articol, în ed. vol. IX, p. 679, se dă un citat în legătură cu drama unei cusătorese exploatare, despre care Eminescu scrie în ms. 2285, f. 67 și urm., care se află transcris și de Scurtu în ediția sa la p. 4 și urm. Comentariul din ed. vol. IX trimite și la poezia *Viața*, despre care dă informații Perpessicius în vol. V, p. 387 și urm., citează același text despre cusătoreasa exploatare și amintește ca izvor al poeziei *Viața* traducerea *Chanson de la chemise*, după poetul englez Thomas Hood. În ed. *Eminescu, Poezii*, vol. III, la „Comentarii”, p. 414 și urm. arăta că Eminescu nu urmează fidel nici traducerea franceză și nici pe cea germană, pe care o va fi cunoscut în volumul de poezii al lui Ferdinand Freiligrath, care a tradus poezia lui Thomas Hood sub titlul *Das Lied vom Hemde*. Dar tot din poetul englez Freiligrath traduce și altă poezie, sub titlul *Das Lied des Landproletaries*. Aceasta din urmă ne îndreaptă, ca titlu, spre *Proletarul* de Eminescu, poezie care supusă multor prefaceri, a intrat în *Împărat și proletar*. Articolul din care se citează drama cusătoresei este publicat de Scurtu sub titlu *Despre creștinism*. Nu-l aflăm în vol. IX, deși este îndeosebi un exemplu de *omenie* a lui Eminescu, calitate cu care obișnuiesc să se laude românii, Fac editorii vol. IX excepție?

Editorii vol. IX dau multă atenție Serbării de la Putna și congresului studențesc din 1871. Scrisoarea către Dumitru Brătianu, semnată de Mihai Eminescu și Pamfil Dan, e reprodușă la p. 98 și urm., dar cea către egumenul Putnei, Arcadie Ciupercovici, nu! Se află publicată, cu semnătura lui Slavici ca președinte și Eminescu secretar, în lucrarea lui Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, vol. I, Ed. Academia Republicii Populare Române, 1962, p. 431, reproducere după originalul din Muzeul M-rei Putna.

În ed. Aurelia Rusu, *Eminescu, Articole și traduceri*, vol. I apare articolul *Globul*, la p. 64 și urm. și se arată la comentarii că așa cum a fost publicat de Scurtu este „cu multe modificări și amputări mari de text sub titlul *Despre literatura populară*”. Aurelia Rusu citează, după Perpessicius, versuri dintr-o variantă a *Scrisorii II*, în legătură cu ziarul „Pressa”. Citatul este absolut corect, ceea ce nu se poate spune și de ed. vol. IX. Editorii acestui volum menționează că articolul a apărut „fragmentar” în ed. Scurtu, nu era însă bine să amintească și ed. Aurelia Rusu, unde a apărut în întregime și cu comentarii?

Vol. IX, destinat să cuprindă activitatea lui Eminescu la „Curierul de Iași”, ar fi trebuit să publice și scrisoarea ms. a lui Eminescu în care se arată nemulțumirile care îl fac să se retragă de la redacția ziarului. La cap. „Manuscrite” din volum nu ne este dat acest document important, numai citat la p. 53. Și încă o observație: Scurtu indică ms. 2253, f. 259–261, iar vol. IX ms. 2254, f. 269 r. Undeva este greșită indicația.

În *Studiul introductiv*, în ce privește caracterizarea lui Eminescu ziarist, Al. Oprea observă atent diferența de atitudine și expresie între „Revista internă” și „Revista externă” din „Curierul de Iași”. Iată ceva ce credem că n-ar fi trebuit să scape colaboratorilor care au reproduș și comentat însemnările și articolele lui Eminescu. Poetul, deși publicase înainte câteva valoroase articole, avea vocație și de ziarist și a știut să organizeze tot ce scria pe rubrici statornic numite: „Revista externă”, „Noutăți”, „Diverse”, „Revista internă”, „Bibliografia”, „Revista teatrală” etc. Acestea sînt notate în „Comentarii”, dar în ce se reproduce se mai pun și titluri cu cuvintele de început. Nu ar fi fost utilă pentru cititorii de azi păstrarea rubricilor în care să se cuprindă notele și articolele cronologice? Contemporanii se obișnuiseră cu aceste rubrici și erau bucușori să aștepte zilnic ceva interesant. Iată că dintr-o notă din „Comentarii” aflăm că redactorul de la „Calendarul curierului” — „Foala intereselor generale”, foale adesea dușmănoasă, se plînge că a aflat la „Revista externă” o informație nepotrivită cu rubrica. Este o critică, dar și un omagiu adus ziaristului Eminescu, vădînd clar că de atenți erau contemporanii la ce apărea în „Curierul de Iași”.

Cunoscînd varietatea însemnărilor, ne dăm seama că multe prezintă și astăzi interes pentru cunoașterea gândirii ori sentimentelor lui Eminescu, personalitate complexă și aici ca și în activitatea lui pur literară.

Pentru situația internă se informează din marile zăre bucureștene, alegînd ce crede valoros, și uneori combinînd știrile, iar pentru situația din Austro-Ungaria are la îndemînă îndeosebi „Familia” ori „Telegraful român”. Mai cu seamă în privința războiului din Balcani cercetează și zăre germane ca „Neue freie Presse” ori „Deutsche Zeitung”, informații în privința cărora comentatorul Dimitrie Vatamaniuc ne dă bogate note. Cînd nu are știri noi la vreme, Eminescu se plînge de „șchioapa de corespondență română”, dar și cînd a cules harnic știrile, mărturisește că ele „nu s-au dovedit totdeauna vrednice de credință”.

Marea problemă este cea a războiului din Balcani, iar Eminescu își arată pe față simpatia pentru sîrbi și muntenegrenii în luptă pentru libertate. Se bucură cînd poate vesti victorii contra turcilor, pune în îndolală ce anunță presa austro-ungară, adesea dușmănoasă slavilor de la sudul Dunării. Este atent și la jocul politic și diplomatic: o diplomație engleză care maschează gîndul ca Turcia să nu piardă războiul, alta austro-ungară trează în grija ca Rusia să nu-și realizeze vreun scop de cucerire. Bănănuște că intervenția Rusiei va sili și România să aibă atitudine clară, dar cit țara noastră este neutră, dezminte vreun ziar străin care ne suspectează. Pagini frumoase scrie Eminescu despre Nikita al Muntenegrului și sfatul din jurul lui, Nestorul „cu barbele albe și cu statul dulce ca un fagure de mlere”. Cînd turcii bombardează orașul Calafat, ziaristul știe că urinarea nu poate fi dect ceea ce anunșase mai înainte Domnitorul, că „vom recurge chiar la brațul fiilor țării”. Multe informații sînt în legătură cu luptele de la Plevna, iar una că principele Carol a propus ocuparea unei poziții care separa Plevna de ajutoarele ce-ar putea să-l vină, dar că rușii sub comanda lui Totleben n-au fost de acord. Aceasta este situația încă nehotărîtă la începutul lunii octombrie 1877.

Dar între știrile de pe timpul de luptă, ziaristul știe să gîndească și să înțeleagă dedesubturile diplomației. La 14 Ian. 1877, scrie despre *Protocolul final al Conferinței*, la care, după hotărârile luate, Salisbury, Ignatiev și cellalți „au plecat flecare încotro în chema casa”. Eminescu însă judecă situația, vede un „flasco al conferinței”, „o soliditate aparentă”, „nesoliditate în esență”. Gîndul statornic al ziaristului este la situația României și ne caracterizează politică fatală pe care-o aveam potrivit cu împrejurările: „bizantinismul nostru diplomatic este bun în felul lui, precum e totdeauna bun cînd un om onest se bătăbănește cu cuvinte într-o societate de... onorabili, scăpîndu-și pielea intactă”. Ziaristul știe însă că vine vremea să luăm o hotărîre, că avem nevoie de o situație politică bună a celor din Transilvania, ca să ne asigurăm de un adăpost în caz de primejdurile a existenței noastre. Și lată un pasaj de gîndire politică obscură sub apăsarea împrejurărilor: „Vom spune însă drept că hotărîrea noastră nu atîrnă de la noi, ci de la un vecin al nostru, pe care l-am privit totdeauna cu mare pază. Acest vecin este Austro-Ungaria. Da l-se-va un loc la soare însemnatul fracțiunii a poporulul nostru de peste munte, încît sfărîmați chiar de mișcarea puterii răsăritene să găsim un adăpost pentru bunurile noastre sufletești... bine. De nu... atunci desigur că vom căuta printr-o încercare deznădăjduită de-a crea o pozițiune sigură și neclintită a neamului nostru, sau de-a renunța cu totul la un rol în istoria lumii”.

Pentru chestiunile de limbă și cultură românească, Eminescu folosește la „Curierul de Iași” multe rubrici: Noutăți, Diverse, Revista teatrală, Bibliografie. În aceeași epocă are, tot în chestiuni de cultură și literatură, și unele articole în „Convorbiri literare”.

Limba românească în expresia și înțelesurile ei este o mare pasiune a poetului și ea se poate urmări de la ședințele Societății „România Jună” pînă la scrisoarea către Titu Maloiescu la 15/27 octombrie 1877, cînd se hotărîște să vină la București ca redactor la „Timpul”. Nu știe ce îl așteaptă și crede că va mai putea avea vreme liberă ca să adune locușii și cuvinte și să stringă material pentru o sintaxă a limbii române. Și după ce intră adine în ocupația de redactor, tot mai găsește prilejul să spună cîte ceva și în privința limbii noastre.

Critica severă a ziarist greșelile de limbă dintr-un ziar botoșănesc și neologismele inutile dintr-unul craiovean. În glumă crează și el un cuvînt „să se demodestifice”, în legătură cu niște tineri literați care volau să se infățîșeze ca modeștii (p. 129 și urm). Odată cu critica în chestiunile de limbă, Eminescu îndemna revistele din provincie să culegă legende, proverbe, locușii, numai astfel putînd aduce serviciul literaturii noastre și lexicului. Nu se sfieste să critice și limba cu greșeli dintr-o circulară a ministrului Chîțu, urmașul lui Maloiescu în Instrucțiunea Publică. Arată cu umor greșelile de limbă din *Economia națională*, carte-prilej de a aminti că mulți trăiesc la noi din munca claselor pozitive, fără să dea nici o compensație. Cine vrea să-l cunoască pe ziarist în plin haz sănătos, citească (la p. 122) „Potcoave ortografice”, cu reflecție finală: „Minte la el cit glas la pește!”. Se bucură de apariția la Sibiu a folii „Albina Carpaților”, care propaga fonetismul și avea respect pentru „vechea noastră avere națională: unitatea de limbă și o normă unică în pronunție”.

Eminescu este atent la autorii care fac cunoscute publicului german istoria neamului nostru și scrierile literare românești. Cu preluare scrie despre cartea *Die Anfänge der Rumänen*, despre lucrarea Mittel Kremnitz *Romänische Skizzen*, în care poetul remarcă faptul că se reproduce „pe cît este-n putință orice locuțiune românească prin una echivalentă germană” (într-un articol publicat în „Convorbiri literare”). Scrie despre valoarea activității lui Friedrich Diez și despre „Fundațiunea Diez”, completînd notele din „Albina” (p. 131), apreciînd articolul apărut în „Timpul” (p. 353) și citînd și o scrisoare a lui Hugo Schuchardt „într-un stil atît de demn și depărtat de toate mizeriile politice ale zilei; încît faptul că mai există încă învîțați dezbrăcați de patimile actualităților și pentru noi o adevărată mișcare”.

Cit de adnc cunoaște Eminescu pe Shakespeare și cum poate înflori o notă politică „Turcia-Diplomația cu mersul de culbec...”, cu umor amintind pe John Falstaff din *Henric IV*, este un strălucit exemplu (la p. 195).

Eminescu este atent și la ce se scria serios de către autorii români. Laudă cărțile de Eugen Brote și D. Coșma, *Calendarul bunului econom* de V. I. Agapi, *Cercelări demografice asupra populației României* de Creangă și colaboratorii lui, cărțile de școală, laudă edițiile Alecsandri și C. Negruzzi de la Socec, este aspru însă cu literatura de la Botoșani, oraș care „se remarcă prin pastrarea bună”, apreciază ziarul „Telegraful român” și subliniază valoarea mitropolitului Șaguna, care a adus consolidarea „Asociațiunii”, are vorbe bune despre *Geografia* lui Gorjan, scrie cu căldură despre „Institutul” D-nel Humpel, despre serlozitatea lui A. T. Laurian în organizarea învățământului, bunul mers al „Institutului academic” din Iași cu profesori ca Șt. Virgoleci, Gr. Cobălcescu, A. D. Xenopol, Samson Bodnărescu.

Eminescu, era firesc, a scris și despre prelecțiunile „Junimii”, găsiind pentru fiecare ceva interesant de scos în evidență. Una din pasiunile poetului este și urmărirea activității teatrului în România, cronici care și azi fac specialitatea criticilor literari. Chestiunea *Logiceii* lui Maiorescu este dezbătută de Eminescu și preocupă nu numai „Curierul de Iași” ori „Convorbiri literare”, ci și alte publicații favorabile lui Maiorescu ori adverse.

Eminescu este atent și la cultura muzicală de la noi și scrie despre Caudela ca director al „Școlii de muzică”, despre „Conservatorul din Iași” în plin progres și despre Toma Micheru, pentru care are simpatie deosebită, laudând concertele lui cu programe de muzică valoroasă, dar amintind și că este rău văzut de profesimea de la „Conservator”, care nu-i iartă și nu-l uită originea. Tot în ce privește muzica, Eminescu prețuiește o serată muzicală de la „Pensionatul” Emiliei Humpel, „cel mai bun din România și egalat numai de puține școli din străinătate”.

Spunem cu plăcere că în întregul capitol relativ la articole despre limbă și literatură, comentatorul vol. IX are note bogate și informații totdeauna instructive.

Dacă trecem la capitolul „Din Manuscrise”, am amintit în pagini anterioare că lipsesc unele note importante care-și aveau locul într-o ediție care se socotea completă și atît de definitivă, încît să poată aduce uitarea muncii altora. Căutăm să corectăm ori să completăm unele date.

În „Din ședințele Societății „România Jună” naționalii și cosmopoliții” se citează ca îndolelnic numele „Dongescu”. Credem că este vorba de Drăgescu Ioachim, autor al volumelor *Amor și patrie* din 1869 și *Doruri și speranțe* din 1871. Ziarul „Pressa” protestează, în 1871, contra „aberațiilor și stîlului de apocalips” din *Amor și patrie*. După cum se vede, nici Eminescu nu putea să albe păreră bună despre poezia pe care Drăgescu, după cum spune însuși, a scris-o „cu lacrimi și cu sînge”, deoarece a tratat „despre un popor martir”. În același ms. este amintit Macedonski. Nu este vorba de Alexandru Macedonski, ci de Mihail Macedonski, unchiul lui Alexandru, autor al vol. de poezii *Buchetul primăverii* din 1862.

Cit privește *Stringerea literaturii noastre populare*, afirmația că a apărut întîi în *M. Eminescu. Despre cultură și artă* de D. Irimia, la „Junimea”, 1970, nu este corectă. Articolul a apărut în *Comentarii eminesciene* din 1967, cap. X, în care este încadrat de notarea studiorilor filozofice ale lui Eminescu și pus în evidență prin ideea naționalității imaginilor, conform cu ocupațiunea principală a unui popor, idee cu mult răsunet în activitatea poetică proprie. Numai citatul nemțesc nu l-am dat, fiindcă nu l-am putut descifra mulțumitor. Dealtfel, D. Irimia îl înțelege într-un fel, iar D. Vatamanuc în altul. Scrișul gotic al lui Eminescu este greu de înțeles.

În capitolul „Cu paternitate incertă” se află *Serbarea de la Putna întru memoria lui Ștefan cel Mare* (p. 493 și urm. textul și p. 817 și urm. comentariile). În afară de textele citate în legătură cu această serbare, amintesc încă unul, din revista săptămînală „Sămănătorul” din Brlad, la 29 august 1871. Este trimis sub forma de scrisoare către redacție de Petre Armașu. Fragmente s-au reproduș în „Convorbiri literare”, 1939, nr. 2, februarie.

O primă chestiune pusă de comentator este aceea a colaborării lui Eminescu la „Curierul de Iași” în 1871, admîindu-se instructiva o colaborare Eminescu — Ioniță Bădescu la articolul despre *Serbarea de la Putna*. Există o dovadă, nu pentru serbarea menționată, ci pentru un articol din 3 sept. 1871, intitulat *O pledoarie și semnă de „Cel din Grachi”*, care-s cel doi prețenii menționați. În articol este vorba de condamnarea unor femei pierdute care a luptat alături de comunarzi pe baricade. Eminescu citează un apărător al lor care le găsește în proces o scuză în mizeria vieții pe care o duceau. La redactarea poemului *Împărat și Proletar*, la *O pledoarie* este gîndul lui Eminescu, cînd scrie strofa următoare:

O! luptă-te-nvălîită în pletele-ți bogate,
Eroie este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roșie cu umbra-l de dreptate
Sfîrșește-a ta viață de tină și păcate;
Nu, nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vindut.

Vezi *M. Eminescu, Poezii*, vol. I, p. 428 și urm., la „Comentariul”.

Articolul *O pledoarie* a fost reprodus de un ziar din 1871. În împrejurări triste, caletul meu manuscris s-a pierdut în cea mai mare parte în 1944, pe vremea când Bucureștii au suferit bombardamentul. Citeva fol răslețe rămase cuprindeau însemnările, printre care una era a citatelor din *O pledoarie*, dar folle de la sfârșitul caletului, cu indicațiile bibliografice, s-au pierdut. Colegul prieten N. Barbu m-a informat că în colecția „Curierului de Iași”, pe care a cercetat-o, nu se află numărul din 3 sept. 1871. Rămâne să cercetez din nou publicațiile din anul 1871, sau poate că s-o afla un posesor al întregului ziar „Curierul de Iași” și va da o prețioasă informație.

În comentariul la *Serbarea de la Pulna* sînt unele afirmații supărătoare. Afirmația că Perpersicius îl pune pe Gusti în drepturile lui nu este exactă. Articolul este intitulat: *Poemul Pulnei. O postumă mai puțin?*, așadar cu semnul de întrebare. Se arată mai întîi că informația în legătură cu Gusti a primit-o de la colegul său, iar în restul articolului este străduința de-a dovedi o eventuală colaborare a lui Gusti cu Eminescu. Nota din comentariu că semnalarea poeziei apărute și în „Curierul de Iași” este încă din 1866 nu poate fi decît greșită. La bibliografie (nr. 214) aflăm că semnalarea s-a făcut de D. Vatamanluc în „Cronica” din 3 sept. 1966. Dar și așa nu i se poate aduce vreo învinuire lui Perpersicius, al cărui articol a apărut în „Luceafărul” din 1 ian. 1959. Cum a rămas încă nedumerire în privința autorului poemului, redacția rev. „Gazeta literară” mi-a cerut un articol de lămurire, pe care l-am dat și a apărut în numărul de joi, 14 iulie 1966. Acest articol nu este cunoscut de comentator. Sînt însă în comentariul din vol. IX astfel de greșeli în privința datelor bibliografice, încît acesta parecî nu e scris de D. Vatamanluc, pe care-l cunoaștem și din alte lucrări.

La capătul acestei dări de seamă recunosc că prin vol. IX am aflat multe lucruri noi în legătură cu Eminescu ziarist. Poetul care, în poeziile anilor 1876–1877, rămase în ms. și apărute postum, și-a arătat amarul existenței, zburcîmii, neliniștii, dezamăgirii, a pus atîta hărnicie în ce-a publicat ca ziarist, încît ajungem să credem că în ziaristică și-a aflat nu numai vocația, ci și ultiare a suferințelor.

Cele câteva observații făcute în legătură cu Eminescu, vol. IX, sînt ale unui om care a aflat multe bune în această ediție, dar ar fi voit ca *totul să fie bun*.

D. Murărașu

Studii de stilistică, poetică, semiotică, Universitatea „Babeș-Bolyai”,
Facultatea de filologie, Societatea de Științe Filologice din R. S.
România, Filiala Cluj-Napoca, 1980

Un volum ca cel pe care-l aducem în discuție în rândurile de față reprezintă — în calitatea sa de rod al celui de-al doilea *Simpozion național de stilistică, poetică, semiotică*, desfășurat în noiembrie 1978 — un rar și binevenit prilej de bilanț. El răspunde — cel puțin în intenții — necesității de a avea un *synopsis* al tendințelor ca și al rezultatelor cercetării românești, în trei domenii care au jucat un rol decisiv, în secolul nostru, în rennoirea reflexiei teoretice pe marginea literaturii.

Într-adevăr, în contextul panlingvismului care dă nota dominantă a cercetărilor umaniste post-romantice, ca și în condițiile civașului — survenit în primele decade ale veacului nostru — între practicile inovatoare de creație și teoriile literare esențialiste, de inspirație fenomenologică, discipline ca poetica, stilistica, semiotica, sau, mai recent, retorica rediactivă, tind să instituie un autentic monopol al modelelor de factură lingvistică în abordarea literaturii, forțând teoria literară să-și reexamineze statutul și identitatea.

Am făcut aceste precizări cu scopul de a creiona orizontul problematic actual, cu pornire de la care se cuvine evaluată contribuția românească la expansiunea firească a unor autentice discipline-pilot. Din păcate, o bună parte dintre comunicările incluse în volumul aici în discuție nu reflectă prin nivelurile de vîrf atins — la noi, ca și alturea — de domeniile de la care se revendică, de multe ori numai prin titlu.

O disciplină ca stilistica, de pildă — care prin cercetători ca L. Spltzer, E. Auerbach, T. Vianu sau Damaso Alonso și-a înălțat constant plafonul teoretic, ajungînd la limită — să clameze veleități de unică știință a literaturii — apare aici mai curînd în postura de rudă săracă a cercetării. Ea nu se desprinde decît cu rare excepții (Paula Diaconescu, Felicia Giurgiu) de ceea ce se numește, în termeni didactici, istoria limbii române literare, atînsă parcă de o funcție nepuțință de a-și stăpîni obiectul — faptul stilistic — sau funcțiile — schițarea unui sistem ierarhizat sau a unei structuri stilistice. De cele mai multe ori analiza ignorează sensul fundamental de „valoare de utilizare” (în termeni saussurieni) a faptului stilistic, ca și posibilitatea (sau mai curînd cerința) integrării progresive a stilisticii — ca parte a exegezei literare de text — în sisteme concentrice de semnificație, pe planuri tot mai înalte de referință.

După un număr însemnat de pagini consacrate inventarierii minuțioase a paradigmelor cromatice în opera sadoveniană (Victoria Moldovan, *Structuri stilistice în opera lui Mihail Sadoveanu: Cîmpul semantic al cromaticii*), o cercetătoare care pornise de la premisa reconfirmată că o analiză de acest fel „servește desprinderii unor caracteristici ale operei în totalitatea ei”, eșuează dezamăgitor în concluzia că tabelele obținute ar avea virtutea exclusivă de „a ne da o imagine reală asupra sistemului cromatic al operei unui scriitor, pe axa sincronică și diacronică sau chiar tematică a ei”. Cu un remarcabil simț auto critic, autoarea adaugă studiului să u această frază finală, cu a cărei primă jumătate ne declarăm și noi cu totul de acord: „Multe din aceste observații pot fi făcute și intuitiv, dar, bazată pe analiza semantică a paradigmelor și sintagmelor cromatice, interpretarea stilistică are de câștigat obiectivitate”. Reversul acestui tip de cercetare, emlinamente taxinomică și gîsindu-și rațiunile de existență în sine însăși, ni-l oferă comunicarea intitulată *Efecte de simetrie și echilibru în romanul lui Giraudoux*, semnată de Alexandrina Mustățeș. În acest caz, unel structuri stilistice i se pune în seamă un excedent de semnificații profunde, absolut divergente. La interval de numai o pagină autoarea conchide, pe de o parte, că, prin folosirea numitelor simetrii, „Giraudoux aluneacă conștient într-un manierism facil, proliferînd acest tipar în care Inghesule, ca într-un pat al lui Procust, o materie verbală neadecvată, goală de conținut, ” ajungîndu-se astfel la „noncomunicabilitate” și la o autentică „schizofrenie a limbajului”. Dar pe de altă parte, sistem asigură că, cităm: „Prin aceste efecte de echilibru și simetrie Giraudoux sugerează coerența și unitatea universului”.

Anunțate de sumar, două foarte promițătoare titluri — cu o bătaie teoretică ce ar fi avut, poate, darul să anihileze impresia generală de acută „criză de identitate” pe care o lasă secțiunea consacrată stilisticii — anume, *Coordonate teoretice ale conceptului de stil și Stilistica în cadrul*

interdisciplinar la lingvisticii textului se dovedesc, din păcate, fără acoperire în corpul volumului, unde le corespund comunicările *Conceptul de stil în viziunea lukacsiană* autor, Mathe Gavril și, respectiv, *Importanța semnificării textului pentru stilistică* de Szabó Zoltán. Alte studii de stilistică se mai întâlnesc, travestite, în cadrul altor secțiuni: de pildă, la semiotică, cea consacrată de Mihai Dinu, *Configurațiilor ritmice în Luceafărul* sau, la poetică, aceea în care G. Ivănescu se ocupă de fapt — ca și Ileana Oancea — de valorificarea contribuției lui Ibrăileanu la studierea tiparelor metrice ale versului, în special a celui eminescian.

Venind vorba despre criteriile de compartimentare internă, chiar înțind, firește, seama de granițele fluente între domenii înrudite de studiu, nu putem să nu observăm că o comunicare ca cea a Adrianei Gorăscu, *Act creativ și act vital la Dino Buzzati* — altminteri excelentă — nu se subsumează cu nici un chip genericului semiotic. Este pur și simplu vorba de un text de critică ce-și propune să ia ca punct de pornire o obsesie tematică — „efortul exasperat al omului pentru a da sens existenței sale” -- spre a deduce din ea o atitudine, o aspirație, un sistem spiritual.

În fine, alte două texte „înrudite” — consacrate de Smaranda Vultur și Ioan Vultur *Domeniului intertextului* și, respectiv, *Reconsiderării categoriei de gen literar* — deși repartizate unor secțiuni diferite, se subsumează, după noi, aceleași sfere problematice, conținând suficiente argumente și fertile sugestii pentru instituirea — poate cu ocazia viitorului simpozion național — a unei secțiuni de *retorică*. Așa cum este înțelesă în studiile la care ne referim — și care depășesc stadiul de conspect necritice, dincolo de care atâtea comunicări incluse în volum reușesc cu greu să treacă — retorica, știința generală a manipulării discursurilor, se dovedește un instrument util în studierea unelă dintre cele mai delicate probleme ale creației culturale: cea a raportului dintre invenție și repetiție, unitate și serie, constrângere și libertate, pornind de la o anumită concepție asupra raporturilor dintre individ și grup, în crearea de valori culturale. Limitând controlul autorului asupra discursului său, retorica accentuează, fără să absolutizeze, determinarea generică a discursului, ca și structurile sale transindividuale.

Dacă secțiunea de stilistică se caracterizează de regulă prin empirism și lipsă de orizont teoretic, cele de poetică și semiotică par să se situeze mai degrabă la nivelul înregistrării fidele și conștințioase a stadiului atins de cercetare pe plan mondial — cu o vădită supralicitare a surselor franceze — adesea fără o asimilare corespunzătoare a materialului utilizat. Dintre aplicațiile interesante am cita pledoaria lui Alexandru Niculescu pentru introducerea noțiunilor semiotice în stabilirea filologică a textului, studiul semiotic al argoului efectuat pe bază de anchetă de Emese Kis, sau schița de abordare semiotică a formei particulare de cunoaștere și de narativitate care este mitul, aparținând lui Mihai Nasta.

Rămâne încă deschisă problema pătrunderii unghiului de vedere al pragmaticii în cercetările literare de inspirație semiotică, în cluda unei pertinente tratări teoretice a chestiunii în comunicările semnate de Carinen Vlad sau Emanuel Vasiliu, și a sugestiilor Smarandei Vultur, cu privire la formele în care știința actuală a textului își poate îngloba teoria actelor de limbaj privită ca „zonă de intersecție a filosofiei limbajului cu scopurile inițiale ale retoricii” (I-am reproșat, în trecut, în treacăt, Smarandei Vultur, că îl citează pe Bahtin exclusiv via Kristeva, acenat din urmă nefăcând, în cea mai mare parte, decât să transcrie într-un discurs teoretic elaborat, dar nu chiar sofisticat, tezaurul de ipoteze, risipele cu neglijență generozitate de cercetătorul rus în studiile sale stufoase despre Rabelais, Dostoievski și, mai cu seamă, despre roman).

Apoi, studiile care se subsumează unghiului de vedere al naratologiei par încă împotmolite în stadiul Brémond, într-un moment în care, pe plan mondial, se admite deja că narativul nu este apt să dea seamă decât în mod parțial și uneori deformant de specificul textului de ficțiune, și mai ales de statutul său literar.

Acolo unde există, încercările de poetică aplicată eșuează adesea în truisme, de tipul celor „citeva concluzii preliminare” cu care se alege Paul Scheveiger, în urma studiului său: 1) poezia este semn și sistem de semne (în același timp), 2) numărul lecturilor posibile este bazat pe textul explicit și pe ideologia lectorilor potențiali.

Am mai semnalat în încheierea acestor observații — în mod inevitabil fragmentare — că studiile de semiotică se resimt serios de pe urma privilegiilor informației franceze sau anglo-saxone, în dauna importanțelor contribuții ale semioticilor germane, italiene și sovietice; după cum cele de poetică nu par la curent, de regulă, cu punctele de vedere mai mult decât stimulatoare, ca și cu rezultatele notabile ale unor confrăți cum sînt K. Hamburger, Ihwe, Stalger, Lämmert, H. Weinrich, K. Stierle ș.a.m.d.

Dincolo de toate observațiile pe care le-am făcut — fără nici un fel de intenții distructive — în cele de mai sus, trebuie deslușită convingerea că inițiativa ca cea de la Cluj-Napoca, din 1978, se cer încurajate, că tradiția simpozionelor naționale de acest fel și a publicării în volum a comunicărilor trebuie pe orice căl conservată, firește cu rectificările de rigoare ce apar ca necesare pe parcurs.

Deficiențe ca cele semnalate — care, reluate într-o frază, se referă la lipsa de omogenitate valorică a culegerii, la caracterul său eclectic și nereprezentativ — sub aspectul problematicii

atacate — și necritic — sub același alitudinii față de sursele utilizate — nu fac decât să sublinieze, poate mai clar decât orice encomion, că asemenea manifestări de nivel național, instituite cu o oarecare ritmicitate reprezintă un instrument eficace de radiografiere a stadiului în care ne aflăm și de sondare a căilor viitoare, într-un anumit domeniu de cercetare.

Monica Spiridon

Livius Ciocârlie, *Negru și alb*.

De la simbolul romantic la textul modern,
Editura Cartea românească, 1979

Într-un larg (și binevenit) ansamblu de preocupări vizând racordarea cercetării literare românești la cele mai fecunde orientări ale criticii și teoriei literare europene contemporane, ansamblu ce include nume și demersuri evaluative de diverse fakturi (de la Eugen Simion, Ion Pop și Al. Călinescu la Marian Papahagi, Ion Vartic și Ioan Holban, de la Adrian Marino și Silviu Iosifescu la Mihai Zamfir, ș. a.), sistemul de lectură al lui Livius Ciocârlie constituie una din cele mai pregnante metode de abordare textuală, relevând un spirit de finețe, care acționează cu siguranță în hățișul unei bibliografii pline de capcane, un sistem ce reunește frenezia asociativă cu rigoarea demonstrației, informația exactă cu speculativul exersat pe spații culturale diverse. Totul — în numele unui cuvânt: textul, și al unei metode de certă aplicabilitate: semiotica.

Asupra statutului, posibilităților și limitelor semioticii nu este cazul a insista acum. Numai o opacitate vecină misologiei ar mai milita la ora de față pentru o radicală învialdare a metodei, tot așa cum numai o exacerbare teoretică și unilateralizantă ar putea-o decreta drept unică (sau: unica pe deplin revelantă) cale de acces în inima textelor literare. Justa măsură impune a accepta sugestiile semioticii atât din unghi teoretic, cît și, mai ales, din perspectiva analitică literară. Personal considerăm că numai o încadrare a principiilor semioticii în alături cu alte metode (fenomenologică, tematistă, istorică, psihocritică, sociologică) poate garanta o lectură critică profundă. Ceea ce nu înseamnă deloc că șansele semioticii — în pofida impasului în care se pare că a ajuns aceasta — ca metodologie autonomă, ar fi diminuate.

În secțiunea „Poezie și text sau despre devenirea textuală a poeziei” din volumul său de debut *Realism și devenire poetică* (1974), carte ce urmărea transformarea prozelor franceze din ultimele două secole către o „conformitate din ce în ce mai evidentă cu limba și poezia”, Livius Ciocârlie ajunge la necesitatea unei urmări a „deplasării diacronice a simbolului” pornind de la premisa că „atît simbolul clasic cît și cel romantic au în comun un aspect din care le decurge poeticitatea: îl repercutază pe simbolizat, dar fiecare se simbolizează pe sine”. Studiile care compun volumul *Negru și alb* continuă acest drum, „de la simbolul romantic la textul modern”, demonstrînd, prin diferite aplicații, ideea că „după ce în romantism practica modernă se ascunde ca sens secund în adîncimea simbolului, fără a fi altfel decât sporadic practică, scriitorii noi o vor aduce la suprafață, o vor practica, adică o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificatului”. Altfel spus, textul literar modern „a rezultat din transformarea simbolului prin juxtapunere de enunțuri contradictorii, producătoare de sens dar interzicînd extragerea lui din ansamblu. „Drumul de la simbolul romantic la textul modern este, prin urmare, unul de progresivă ambiguitate, către chiar abolirea sensului: în timp ce simbolul romantic „se deschidea ca o cupă pentru a primi „graalul”, circularitatea, perturbarea autodistructivă prin contradicție, polymorfismul și criptica totalitară a textului modern creează specificul (esențialul) auto-meditativ al discursului literar.

Metafora textului și diferitele doze ale componentelor acestuia constituie liantul celor cincisprezece studii din *Negru și alb*. Cel dintîi, dedicat lui J. J. Rousseau, operează, pe urmele lui Starobinski, cîteva esențiale disocieri între dominantă simbolului la romantic și apetența față de textualitate a lui Rousseau. Prezența elementelor ce vădese această apetență în *Visările unui hoinar singular* și revelarea unor noțiuni și procedee de pură textualitate (transă, rețea, țesătură, vîrtej, labirint) nu ajung totuși pentru a scoate *Visările*... din cadrele prozelor accentuat simbolice. În *Poetica răsturnată la E.T.A. Hoffmann* sînt urmărite unele „metafore ale literaturii” (ca de pildă *Ureiorul de aur* ca „meditație simbolică despre literatură” prin emblemele texturii) prin acceptarea alterității ce divide planul simbolic, tendința rîmînerii în text prin frînarea elanului către transcendent și sublinierea simbolului prin automatizare.

În următoarele trei studii: *Edgar Poe sau vîrtejul scrisului*, *Litera stacojie* (Hawthorne) și *Moby Dick sau balena scrisă*, reflecția asupra literaturii, a textului ca textură și scriitură, se axează în

principal pe emblematica autorevelării prin încifrare decodată (paradoxul își pierde aici specificitatea). Virtutea, textura plurisimbolică a apei, legănarea și aparenta debusolare, naufragiul, mesajul, labirintica, semnificarea prin refracție. — la Poe, pădurea — text, marea — text, raportul același — alter — și plasa sa de semnificații, litera — semn și textul activat prin mascarea semnificațiilor, — la Hawthorne, apoi analiza lui *Moby Dick* ca „un vast poem despre scriere” (vinerea ca metaforă a actului creator, rătăcirea, harmonizarea de sensuri, aerul — spațiul textual, albul păsării și al balenei tatuate — textuate etc), — totul converge către ideea inter-relării și a „contaminării reciproce a opuzilor”, ca semn distinctiv al modernizării (prin autoscopie) a planului simbolic.

Teama de text la Baudelaire, Arthur Rimbaud: de la simbol la text, Poetica textului în „Cinturile lui Maldoror, Semnele textului la Mallarmé și Diviziunea și inversarea sensului la Paul Valéry sînt cele cinci studii care sîntelizează procesul de textualizare a simbolicului în poetica modernă, către des-văluirea acestuia în semnele scriiturii. Ocupînd o poziție axială în cadrul demersului de față, Baudelaire va releva „acțiunea corosivă” a textului asupra structurii simbolului, revelare săvîrșită în planul sensului secund”. Marea ca „semn al tulburării simbolului”, risul, ploaia ca semne abătute de la simbolicul transcendent al, converg către o poetică a contrapunctului ce-l va apropia de Lautréamont. Studiul dedicat lui Rimbaud concentrează ideea cărții, aceea că, după ce în romantism poetica modernă se ascunde ca sens secund în adîncimea simbolului, scriitorii noi „o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului”. *Bateau ire* este textul ce realizează joncțiunea între factura romantică și „poetica explorării” (R. Barthes), semn al textualizării simbolicului. Relația Rimbaud-Lamartine și, mai ales, lectura „correspondenței africane” a lui Rimbaud (structurată pe tema aurului și pe cea a plictisului) sînt pagini din cele mai revelatoare în acest context. Secțiunea dedicată lui Lautréamont, unul din autorii-pivot ai teoriilor Tel Quel (principalul — mai este cazul să subliniem? — punct de sprijin al lui Livius Ciocărlie) este cea mai substanțială a cărții: adresarea către ocean ca simbol al activității „generatoare de limbaj”, relația limbaj profan-limbaj artistic, alunecarea dinspre poetica semnificată către cea explicit comunicată, neutralizarea simbolului, toate fac din Ducasse „cel dintîi autor de text, în înțelesul plener atribuit aici cuvîntului”.

După Lautréamont, Mallarmé și Valéry furnizează, cum era și firesc într-o atare succesiune, cele mai captivante pagini. Pierderea prestigului sensului simbolic și deplasarea spre text realizată prin elemente ce codifică actul creației (azurul, apa, vîntul, pasărea, sirena, virtutea, oglinda etc) — la Mallarmé, apoi analiza „modalității scrierilor despre literatură” la Valéry prilejuiesc pagini de subtilitate asociativă revelatoare.

Dubla reflectare a textului la Franz Kafka (anularea, prin aglomerare de contrarii, a sensului unic, melanjul limbajului simbolic cu imaginația textuală) și *De la simbolul romantic la metafora textuală* (secțiune ce lămurește mare parte din demersul întregii cărți, și care, în mod normal, trebuia să încheie excursul) oferă la tot pasul sugestii din cele mai fertile pentru o lectură reevaluativă.

Firește că „grila” de lectură propusă, ca în cazul oricărui demers generat de o unică metodă, unilateralizează sensurile operelor abordate și riscurile în receptare devin inevitabile; o calitate remarcabilă, însă, este utilizarea creatoare a unei bibliografii pretențioase și nu o dată spinoase (Tel Quel-ul și J. Kristeva, apoi Starobinski, Todorov, Ricardou, Barthes, Genette, Blanchot, Richard, Mauron, Marthe Robert, David Galloway, J. J. Mayoux, ș. a.) și care conferă, fără îndolală, coerență întregului traiect.

O ultimă problemă: i s-a reproșat lui Livius Ciocărlie abordarea șovăitoare sau insuficientă a literaturii române, cu toate că studiile cuprinse aici (*Eminescu și Crengă, Universul simbolic în poezia lui Macedonski și Simbolul creației în poeziile lui V. Voiculescu*) aduc, toate, puncte de vedere din cele mai interesante. Reproșul poate fi justificat numai în măsura în care sugestiile preluate din bibliografia semiotică europeană nu-și află un plan predilect de aplicabilitate (nu se placă, deci) în valorizarea unor texte literare autohtone, cu toate că, din unghiul teoriei, zona de abordare devine secundară. Etapa în care credem că se află la ora de față Livius Ciocărlie este una de însumare, de asimilare și perfecționare a limbajului critic specific, o etapă de clarificări esențiale — teoretic, metoda abordată avînd nevoie întîi de toate de timp și zone de exersare pentru a se putea cristaliza la un moment dat într-un sistem teoretic bine asamblat, în care utilizarea unor „grile” analitice să devină *creatoarea* unui adevărat sistem de lectură.

Oricum, lucrările de pînă acum ale lui Livius Ciocărlie conțin cele mai generoase premise și, indiferent de opțiunea noastră, autorul — prin soliditatea culturală, siguranța și finețea interpretativă, frecvența sondărilor evaluative și pertinenta concluziilor — se arată a fi unul din cele mai sigure talente ale teoriei literare românești de astăzi.

Dan C. Mihăilescu

Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii (Moscova, 1980)

Dintre volumele de critică și istorie literară apărute la Moscova în 1980 sub egida Institutului de literatură universală „M. Gorki” se distinge prin originalitatea temei abordate culegerea de studii *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii*¹, cu subtitlul semnificativ *Ipotezele naționale ale genului*. După cum reiese din studiul introductiv, este vorba nu doar de o primă cercetare complexă a formării romanului oriental în corelație cu speciile narative medievale, ci și de afirmarea unui punct de vedere nou asupra interdependenței dintre acesta și romanul european.

În studiul introductiv² se pornește de la constatarea că secolul trecut, cu extinderi, în funcție de aria geografică, spre sfârșitul secolului anterior sau spre următorul, a marcat schimbări semnificative în literaturile orientale, mutări generate de elementele noi din viața socială (lichidarea relațiilor feudale, trecerea la sistemul capitalist), elemente ce nu puteau să nu influențeze structura psihică și sistemul de valori din conștiința acelor popoare. Ca o consecință, apare și un alt climat artistic, cu o rețea nouă de genuri și specii, ce vor înălțura abundența de note de călătorie, jurnale și memorii, propulsând ca specie de bază romanul istoric și social, novela, povestirea și drama istorico-socială. În acest context se mai menționează că, după opinia unanimă a specialiștilor, de o atenție aparte în această nouă rețea de genuri a literaturilor orientale se va bucura romanul care, în diferitele sale forme, va influența masiv nu numai viața literară, ci și pe cea socială. Toate acestea în contextul în care, după opinia majorității criticilor, romanul oriental apare pe un loc aproape pustiu, având în spatele său doar o amorfă tradiție narativă locală, direcționată spre alte specii literare. În studiul introductiv se mai precizează că această părere înțelățită se bazează în principal pe două argumente³: pe de o parte, literatura orientală medievală a cultivat în special poezia, proza fiind reprezentată de cronici istorice, studii și comentarii științifice, opere semifolclorice, situându-se, astfel, la periferia sau chiar în afara literaturii propriu-zise; 2) pe de altă parte influența romanului occidental asupra celui oriental este incontestabilă, ca exercitându-se pe măsura apariției traducerilor și adaptărilor din literatura europeană.

Cum o recunosc chiar numeroși critici orientali, împrumutul acestei specii a devenit posibil și necesar deoarece genurile tradiționale limitate de strictele canoane poetice nu puteau să înădă pasul cu dinamica schimbărilor sociale și politice, intervenite în secolele XVIII—XX. Această teză se împletește strâns, cum se afirmă în studiul introductiv la care ne referim, cu cea conform căreia însuși romanul european se formează în epoca modernă.

Dealtfel, pornind tocmai de la enunțarea acestei teze, colectivul de autori se departajează de concepțiile tradiționale și formulează concluzia deosebită la care a ajuns, conform căreia atât apariția romanului european, cât și geneza celui african și asiatic ar trebui privite din alt unghi de vedere. Astfel, se lansează ideea dezvoltării stadiale a romanului european și a existenței a cel puțin două forme premergătoare celei moderne: a) romanul antic, elen, ale cărui caracteristici sînt cunoscute din istoria literaturii, asupra lor nefiind oportun a ne opri în recenzia de față; b) romanul medieval, cu tipologia și problematizarea specifice. Paralel cu această afirmație, se consideră eronată concepția despre apariția romanului asiatic și african pe teren viran, autorii lucrării de față prezentînd, pe baza unei informări minuțioase, diferitele specii literare care au premerse acestuia; se amintește, în primul rînd, moștenirea literară în limba sanscrită, considerată drept formă embrionară a romanului indian și oriental, în ansamblu, cu caracteristicile asemănătoare celei elene. Între formele medievale și cele moderne ale romanului oriental există uneori întreruperi temporare (cum se întîmplă în India), altelei procesul este continuu sau întreruperile sînt cu totul insignifiante (China, Japonia), iar în alte cazuri (în țările Africii), romanul pur și simplu nu are precursori între speciile moderne. De fiecare dată însă, devenirea romanului oriental nou a fost strîns legată de puternica influență a romanului european. Întrucît forma romanescă, așa cum s-a afirmat anterior, nu le era străină literaturilor orientale, împrumuturile au trecut prin filtrul tradiției locale, suferind transformări substanțiale, iar în ultimă instanță ea, tradiția, era cea care hotăra ce și cum putea fi preluat.

Aceasta este teza fundamentală pe care se axează autorii volumului de care ne ocupăm, teză ce este argumentată în diferitele studii care îl compun, studii care ilustrează amploarea și diversitatea surselor cercetate: *Speciile narative ale literaturii indiene vechi*, de I. D. Serebrakov; *Sursele literare ale romanului medieval japonez*, de I. D. Boronina; *Geneza și problemele de stil în*

Genesis romana v literaturah, Azii i Afriki, Naționalne istoki janra Izdatelstvo „Nauka” Moskva, 1980.

³ P. A. Grințer, *Dve epohi romana* (Două epoci ale romanului).

romanul național arab din Siria, de B. P. Sldfar; *Povestirea medievală malaeziană în corelație cu romanele timpurii malaezo-indoneziene*, de B. B. Parnkel; *Constituirea romanului chinez*, de B. L. Riffin; *Căile de constituire ale narațiunilor cu subiect în proza tradițională mongolă*, de I. I. Neklludov; *Poemul narativ vietnamez din secolul al XVIII-lea — jumătatea secolului al XIX-lea și romanul modern*, de N. I. Nkulin; „*Proprii*” și „*Împrumutat*” în noul roman indian, de S. D. Serebriani; *Particularitățile de apariție ale romanului în literaturile Africii tropicale*, de I. D. Nikiforova; *Formele timpurii ale romanului în literatura africană de expresie portugheză*, de E. A. Reanzova; *Izvoarele romanului algerian de expresie franceză*, de I. I. Djușavili.

Neavînd posibilitatea a ne opri asupra fiecăruia din studiile enumerate, ne vom limita la evidențierea doar a acelor laturi care prezintă din punct de vedere teoretic și metodologic o însemnătate deosebită. Astfel, în studiul său, I. D. Serebrakov se referă la problematica și caracteristicile sistemului de personaje din formele incipiente de proză în limba indiană veche. Se explică prezența lor în spațiul literar al vremii ca strîns determinată de factori istorici și culturali. Interesul pentru asemenea „momente narative” se explică prin diversitatea lor, generată de neomogenitatea etnografică pe care au reprezentat-o, ca și prin prezența, ca părți componente, în literatura de limbă sanscrită. Din păcate, se menționează în studiu, poetica clasică sanscrită nu cuprinde o reflectare adecvată a bogățiilor genurilor narative și a caracteristicilor fiecăruia din ele, în multe cazuri ca rezumîndu-se la simpla lor enumerare. Problema sistemului genurilor narative ale literaturii indiene vechi, ca și cea a genezei și tipologiei lor este considerată ca analizată insuficient, autorii specificînd că ea ar putea da o cheie spre înțelegerea multor fenomene și interdependențe literare. Evitînd, intenționat credem noi, să recurgă în cercetarea genurilor literare indiene la conceptele uzuale caracteristice literaturilor europene, autorul studiului subliniază și în acest mod specificitatea primelor. Concomitent, această particularitate dovedește posibilitatea și necesitatea comparării tipologice a genurilor narative indiene cu cele din alte zone geografice. Se arată, în această perspectivă, pe baza unor exemple concludente, cum în literatura indiană se cristalizează interesul față de personalitatea omului ca centru al universului, față de oglindirea vieții cotidiane cu contradicțiile ei, față de realizarea unei compoziții ramificate — date importante pentru înțelegerea asimilării organice de către literaturile naționale ale Indiei moderne a unor genuri narative contemporane, printre care romanul, din literatura europeană. Iată deci una din modalitățile prin care, argumentînd propria opinie asupra problemei studiate, autorii înfirmă teza tradițională, expusă în studiul introductiv, conform căreia romanul indian contemporan apare sub influența nemijlocită și exclusivă a literaturii engleze, neavînd practic, ca gen, rădăcini naționale.

Dacă în articolul dedicat romanului indian autoarea apelează, pentru demonstrarea acestei teze, la enumerarea principalelor specii literare, cu caracteristicile fiecăreia, în studiul referitor la apariția și formarea romanului japonez, cercetătoarea I. A. Boronina se oprește, practic, la o singură operă literară, care este considerată a fi jucat rolul de pivot în modelarea acestuia. Este vorba de *Povestirea lui Genji*, scrisă în perioada 1001 — 1010 de Murasaki Shikibu, apreciată a fi mostra cea mai elocventă pentru romanul japonez medieval — precursorul nemijlocit al celui contemporan. Argumentînd opțiunea pentru evidențierea acestei singure „piese”, autoarea studiului arată că printre izvoarele ce au dus la crearea ei se numără poezia lirică, povestirea lirică, jurnalul liric — genurile lirice, deci, bine reprezentate în acea vreme, romanul fiind considerat chintesența lor. În momentul apariției lui, în Japonia existau exponenți de seamă ai prozelor istorico-documentare, pe care, judecînd după unele afirmații din roman, Murasaki Shikibu le cunoștea bine; de asemenea, ca altă sursă pentru crearea acestui prim roman este indicată și proza artistică de tipul basmelor. Se arată, însă, că nu acestea au fost izvoarele potențiale ale romanului, aici intervenind o interesantă opinie proprie autoarei studiului, conform căreia influența covârșitoare asupra lui Murasaki Shikibu, și deci asupra genezei romanului japonez, au avut-o speciile literare lirice enumerate mai sus. Pe parcursul analizei se indică similitudinile cu poezia, nuvela și jurnalul liric, opțîndu-se prin argumente pe text, asupra rolului decisiv jucat de poezie; ea atinsese în secolele al X-lea — al XI-lea apogeul său, canoanele sistemului armonios al poeziilor vremii fiind unanim recunoscute. Poezia, se arată, este cea în care sălășluiește embrionul romanului, metoda de creare a acestui speciei literare, ca și o serie de particularități ale genului, cum ar fi preponderența elementului liric, concentrarea cu precădere asupra lumii sufletești a croulului, sistemul filozofic budist ce stă la baza universului spiritual al acestuia. Ca o concluzie, în studiu se subliniază importanța faptului că romanul a fost acela care a dezvoltat, la un nivel nou, cel al prozelor narative, tradiția îmblînării organice a elementelor lirice și realiste, tradiție ce a jucat un rol decisiv în destinul ulterior al prozelor artistice japoneze, fiind exploatată deosebit de fructuos în condițiile procesului literar contemporan în Japonia.

Am insistat în recenzia de față asupra acestor studii pentru că ele reprezintă două metode de bază folosite de autori în abordarea problemei genezei romanului asiatic și african. Într-un caz este vorba de analizarea tuturor speciilor care au dus la formarea lui, în celălalt — de concentrarea atenției asupra unor exemplare singulare care, după părerea autoarei, sînt relevante în

definirea izvoarelor romanului nou. Lansind de fiecare dată ideea că sursele lui trebuie căutate. În general, în elementele proprii, și cu multă prudență în cele de împrumut, că tradiția locală se constituie ca o plasmă de continuitate ce trebuie studiată cu atenție maximă, fiind singura punte de legătură între romanul european și cel oriental, acest îndrăzneț volum înfirmă convinșător doctrinele existente cu privire la problema cercetată.

Floarea Bucur

Penjo Rusev *Elin Pelin* — hudožestveno viždane i tvorčesko svoeobrazie, Sofia, „Nauka i izkustvo”, 1980, 181 p.

Cartea lui Penjo Rusev, intitulată *Elin Pelin — viziune artistică și originalitate creatoare*, este alcătuită din cinci studii, legate printr-o continuitate logică, referitoare atât la marele beltrist bulgar Elin Pelin, cât și la conceptul de artist-creator în genere. Ea cuprinde investigații concrete, legate de viața și creația lui Elin Pelin, dar și cercetări de psihologie a creației artistice — ceea ce oglindește, de altfel, și bivalența preocupărilor acestui scriitor: literare și psihologice. În acest sens, autorul cărții a vădit un interes permanent pentru opera lui Elin Pelin, pe care l-a și cunoscut în tinerețe și care a exercitat o influență hotărâtoare asupra propriilor sale preocupări: literatură comparată, raporturi culturale și psihologia creației artistice. Trebuie remarcat faptul că în lucrările autorului (cărți, studii, articole, comunicări științifice), mai vechi sau recente, apar, de cele mai multe ori, referințe directe la opera lui Elin Pelin; mai mult, la baza acestor lucrări stau, de regulă, studiile dedicate în mod special lui Elin Pelin (Penjo Rusev este de altfel și îngrijitorul [în colaborare cu T. Borov și Kr. Ghenov] al celor trei ediții ale *Operele alese* ale lui Elin Pelin).

În alegerea de față, după cum afirmă clar autorul, au fost cuprinse cele mai reprezentative dintre aceste studii. Ele alcătuiesc cele cinci capitole ale cărții, referitoare la formarea concepției artistice a lui Elin Pelin, la specificul acesteia și la importanța ei pentru originalitatea operei sale. Autorul face, în perfectă cunoștință de cauză, numeroase referințe la amănunte din viața lui Elin Pelin, la sursele concrete de inspirație ale acestuia și la etapele mai importante ale procesului de formare artistică și ale procesului de însușire treptată a experienței literare și a măiestriei artistice. În acest sens, în afara valorii științifice, lucrarea prezintă un deosebit interes atât pentru nespecialiști, cât și pentru cunoscătorii operei lui Elin Pelin.

În primul capitol, intitulat „Creația lui Cehov și Gorki — școală pentru realismul și măiestria lui Elin Pelin”, Penjo Rusev întreprinde o amplă cercetare asupra perioadel inițiale, de „înstruire” a scriitorului bulgar sub influența unor opere fundamentale din literatura rusă. Pentru argumentarea teoretică a punctului său de vedere, autorul face numeroase referințe la lucrările lui Mihail Arnaudov, *Psihologia creației literare* și K. S. Stanislavski, *Munca actorului asupra sa* (bazându-se pe psihologia comună a actorului și a creatorului artistic în privința procesului de creație a unui rol sau a unei opere literare).

În literatura bulgară Elin Pelin este cunoscut ca maestru al povestirilor scurte, ca un al doilea Cehov. Este cunoscut, de asemenea, faptul că el s-a inspirat în mod special din creațiile cehoviene, fiind însă influențat și de Gorki și Turgheniev, mai ales în legătură cu subiectul, personajele și maniera artistică. Penjo Rusev urmărește etapele dezvoltării valențelor creative și maturizarea psihologică ale lui Elin Pelin în strinsă legătură cu pătrunderea operelor unor scriitori ruși în Bulgaria și influența lor binefăcătoare asupra stării de spirit a intelectualității bulgare. Penjo Rusev molvează de ce tocmai Cehov și Gorki au fost principalii învățători ai lui Pelin, de ce acesta din urmă a devenit adeptul genului literar scurt (cehovian); prin ce l-au ajutat acești scriitori ca să înțeleagă mai profund realitatea socială din Bulgaria de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, și prin ce lațuri și particularități ale creațiilor lor Cehov, Gorki și în parte Turgheniev l-au determinat pe Elin Pelin să-și însușească concepții și viziuni noi, prin care să devină un realist critic.

Pe baza unor studii de literatură comparată și a unor precepte din psihologia creației artistice, P. Rusev consideră că un artist-creator se formează și se dezvoltă înregistrând și valorificând trei feluri de informații: 1) din viața la care participă, o observă, cunoaște și reproduce în opera sa; 2) din operele creatorilor care au reprodus astfel de observații, trăiri, fapte și fenomene; 3) din propriile sale încercări creator-artistice, mai mult sau mai puțin reușite. Rolul determinant în acest proces îl revine informației provenite din viață, din realitate, luând în considerație firește și capacitatea de autoperfecționare a creatorului respectiv. Penjo Rusev abordează toate aceste probleme subliniind în permanență similitudini tipologice între Cehov, Gorki și Elin Pelin, evidențind originalitatea creatoare a acestuia din urmă.

În cel de al doilea capitol, intitulat „Despre esențialul influențelor literare și despre rolul acestora în procesul de formare a scriitorului”, autorul încearcă să generalizeze rezultatele obținute în vederea elaborării unei „teorii generale a influenței literare”, în cadrul căreia acordă un loc deosebit rolului pe care îl joacă influența literară în procesul dezvoltării creației artistice. Pornind de la noțiunea de influență literară, însoțită de un scurt istoric, Penlo Rusev subliniază faptul că aceasta este o modalitate de deșteptare a propriilor forțe creatoare ale scriitorului respectiv și în același timp o școală a măiestriei artistice. Sunt expuse cu această ocazie formele exterioare de instruire a unui scriitor în perioada formării sale, rolul pe care îl joacă exemplul operelor unui alt scriitor cu experiență, modul în care aceste forme depind de personalitatea scriitorului respectiv. Este subliniat faptul că secretul unei influențe literare eficiente îl constituie înțelegerea deplină a unei opere și interesul pentru aceasta.

Influența literară, după Penlo Rusev, reprezintă un proces necesar de „instruire”, o școală, un proces literar absolut creator care depinde de anumiți factori și se manifestă prin stimularea progresivă a scriitorului în devenire. Ea contribuie la formarea viziunii sale, orientându-l spre anumite domenii, și la formarea metodelor sale de creație, în funcție de atitudinea acestuia față de lumea înconjurătoare. În acest context, P. Rusev abordează dialectic câteva categorii estetice, ca: Idee, concepție, viziune artistică și metodă artistică, precum și rolul determinant al acestora asupra conținutului și formei unei opere literare. Toate aceste probleme sunt încadrate în domeniul psihologiei creației literare și al raporturilor culturale.

Urmiind firul psihologic al lucrării sale, Penlo Rusev pune problema personalității umane, ascensiunea și decăderea acesteia, cu referințe la aspectele filosofice ale creației lui Elin Pelin — o latură mai puțin abordată de critica literară bulgară, sau interpretată doar în mod teoretic. În capitolele III și IV ale cărții, respectiv în studiile intitulate „Poveste despre o sete nemărginită pentru pământ” și „Ascensiunea și decăderea personalității umane în opera lui Elin Pelin”, autorul analizează din perspectivă psihologică, pe de o parte, patimile ucigătoare ale omului însetat de pământ, care îl transformă în propria sa victimă, și pe de altă parte, bogăția valorilor umane. Această contradicție spirituală a ființei umane este interpretată în lumina umanismului lui Elin Pelin, care se bazează pe concepția dualistă, bogomilică, despre om și spiritul acestuia. Umanismul lui Pelin a fost influențat însă în mod deosebit și de operele lui Cehov și Gorki, fiind în același timp apropiat de umanismul marilor poeți bulgari Botev, Smirnenki și Vaplarov.

„Sistemul genurilor la Elin Pelin” este titlul studiului care alcătuiește ultimul capitol al cărții. Autorul abordează aici anumite particularități ale creației literare a lui Elin Pelin determinate de viziunea sa artistică. Penlo Rusev justifică preferința lui Pelin pentru genul literar scurt, ca fiind determinată de conținutul, scopul și adresa operei literare, respectiv omul „mic”, cu existența lui „măruntă”, esențialul cărora se dezvăluie printr-o întâmplare aparent măruntă, obișnuită și uneori amuzantă. Este de reținut faptul că Elin Pelin avea marele talent de a descoperi în viață semnificativul, esențialul și de a-l reda în creație prin aparent obișnuitul și nesemnificativul. Astfel se explică și preferința lui pentru micile forme literare, abordate de el și în domeniul liricii, umorului și al satirei. Miezul creațiilor sale îl constituie întâmplarea accidentală, spontană și irepetabilă, însoțită și de o nuanță lirică. Prospețimea formelor este o trăsătură caracteristică a întregii sale opere, care demonstrează încă odată originalitatea și specificul viziunii artistice ale lui Elin Pelin, datorită cărora întreaga sa creație reprezintă un sistem unic de genuri literare. Elin Pelin — relevă P. Rusev —, este primul scriitor bulgar care a abordat micile forme literare, creând în felul acesta un tipar original pentru viitoarele generații de scriitori, fiind și întemeietorul unei originale școli literare în domeniul prozelor, umorului, satirei și al literaturii pentru copii.

Cartea lui Penlo Rusev este una dintre cele mai valoroase cercetări științifice dedicate lui Elin Pelin. Ea este concentrată în jurul unuia dintre cele mai importante probleme ale științei literare contemporane — problema modului în care artistul-creator își însușește experiența literară acumulată înainte de el, o dezvoltă și perfecționează. Soluționarea acestei probleme, după Penlo Rusev, este posibilă numai prin depășirea „metodei structuraliste” de abordare a operei literare și studierea ei cu mijloacele oferite de psihologia activității de creație artistică.

În acest sens cartea lui Penlo Rusev este foarte actuală și binevenită, în special pentru că oferă și un bogat material pentru efectuarea în continuare a unui studiu comparat mai amplu în ceea ce privește influența literară a lui Cehov, Gorki și Turghenlev asupra lui Elin Pelin.

Violeta Pikova

În perioada 10 sept. — 3 dec. 1980, Nicolae Mecu, cercetător științific la Institutul „G. Călinescu” a beneficiat de un stagiu de documentare în S.U.A., având statutul de „visiting scholar” al Universității New York (NYU), care i-a oferit toate facilitățile legate de acest statut și în primul rând posibilitatea de a studia în biblioteca NYU și în aceea a Universității Columbia (două dintre marile biblioteci universitare americane, impresionant atât prin bogăția fondului lor, cât și prin sistemele foarte practice și rapide de servicii). De asemenea, a făcut cercetări în Biblioteca Congreselor, din Washington, și în biblioteca Universității Harvard. Programul de documentare a cuprins două teme: 1) Ecourile ale literaturii și ale culturii române în Statele Unite în a doua jumătate a sec. XIX și în primele decenii ale sec. XX; 2) Direcții actuale în sociologia americană a literaturii.

Pe parcursul perioadei de documentare, a avut fructuoase întâlniri cu prof. dr. James Tuttleton, președintele departamentului de engleză al NYU, cu prof. dr. Anna Balakian la departamentul de literatură comparată, fost președinte al Asociației Internaționale de Literatură Comparată și unul dintre președinții actuali ai acesteia, cu dr. David Kraus, „acting chief” al diviziunii europene a Bibliotecii Congreselor ș. a. , cu care a purtat discuții legate de temele cercetării sale, ca în cazul întâlnirii cu prof. Balakian, de domeniul literaturii comparate (în această privință, a constatat prețuirea de care se bucură activitatea în A.I.L.C. a unor comparatiști români ca Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Adrian Marino, Alexandru Dușu).



În ziua de 24 februarie 1981, a avut loc, în localitatea Stoenești, județul Olt, sub patronajul Inspectoratului școlar și al Casei corpului didactic ale județului Olt, sesiunea științifică cu tema „Creația populară — izvor nesecat de valori, mijloc de formare a tineretului generațiilor”.

Din partea Institutului nostru a fost invitat să participe tov. dr. I. Opreșan, cercetător științific principal, care a prezentat expunerea *Metodologia cercetării folclorice a unei localități în perspectivă monografică*. După comunicările profesorilor Elena Dunghă, Vlorel Pînzaru, Elena Maria Pogan, Maria Cebuc, Victoria Zimbren, Ion Popa, Ana Ene, Ionel Nicolăescu, Maria Clipuș și Tudora Enăchloaia, a urmat o șezătoare literară pe tema „Cum știm să culegem și să prețuim creația populară locală”. Concomitent a fost organizată și o foarte interesantă expoziție de artă populară din localitate.



În cinstea celei de a 60-a aniversări a P.C.R., a avut loc, sub egida Academiei R. S. România, a Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de etnologie și dialectologie, pe data de 18 martie 1981, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, o sesiune științifică pe tema *Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești*.

După Cuvîntul de deschidere rostit de acad. Alexandru Graur, președintele Secției de Științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. România, au fost prezentate comunicările: *Comentarii pe urmele unui vechi etnec bătrînesc* (de Al. I. Amzulescu), *Adevăr istoric și ficțiune artistică* (de Adrian Fochi), *Tipologia peisajelor etnografice românești* (de I. Ghinolu), *Caracterul popular al creației lui George Enescu* (de Speranța Rădulescu), *Exigențe actuale ale interpretării textului folcloric* (de Nicolae Constantinescu), *Destinul unei specii folclorice necercetate: răvașul versificat* (de I. Opreșan, din partea Institutului nostru) și *Mesașul de pace al cîntecului popular românesc* (de Alexandru Dobrea).



Sub egida Academiei R. S. România, a Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a avut loc, în ziua de 3 aprilie 1981, în aula Academiei R. S. România, sesiunea științifică „Octavian Goga”, prilejuită de aniversarea a o sută de ani de la nașterea poetului.

Lucrările sesiunii au fost conduse de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice.

După vibrantul cuvînt de deschidere al prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga — în care a fost subliniată atât contribuția lui Octavian Goga la evoluția liricii românești, cât și gene-

roasa sa dăruire cetățenească în sprîjinul realizării idealului de libertate și unitate națională — au urmat o serie de șase comunicări dedicate diverselor aspecte ale vieții și operei poetului.

În comunicarea *Poezia lui O. Goga. Arhitectura structurilor lirice*, dr. Al. Săndulescu a detectat o serie de termeni recurenți ai poeziei lui Goga care se organizează în jurul citorva nuclee semantice, alcătuiind un adevărat arbore genealogic. Au fost relevate, astfel, ideile de *jale*, *nădejde*, *renolță*, care structurează mesajul patriotic și social al poetului, precum și unele aspecte noi, de pildă cele ale tehnicilor impresioniste — în tratarea omului și a naturii. Luînd ca punct de reper frecvența deosebit de mare a diversilor termeni, autorul a insistat asupra lui Octavian Goga ca „poet al milniilor” (al „milniilor nerăspălitite”) și ca „poet al lacrimel” — expresie a durerii multiseculare a Transilvaniei înrobite. Întreg demersul analitic, utilizînd mijloacele stilisticii și ale retoricii literare, a dus spre luminarea din interior a poeziei lui Goga.

În comunicarea *Octavian Goga — poet simbolist*, dr. Emil Manu s-a oprit asupra creației lirice din ultima parte a vieții marelui luptător pentru dreptate socială și națională, afirmînd ideea că, prin versurile sale, — poetul a contribuit substanțial la autohtonizarea simbolismului. Deosebit de semnificativ e faptul că și în această ultimă fază a poeziei lui Goga simbolurile și metaforele sînt tot ale lumii satului; satul constituind un element de atmosferă folclorică, de vizlune a arhaicului, (înlînd — după cum se exprima G. Călinescu — locul „cetății moarte” a poeziilor flamanzli.

În intervenția sa, *Nostalgia liniștii creatoare*, dr. I. Opreșan a înfățișat — pe baza unui bogat material inedit din Arhiva Octavian Goga de la Biblioteca Academiei — o serie de aspecte necunoscute ale omului politic din ultima parte a vieții, remarcînd că politicianismul a constituit (după 1920 — 1923) o adevărată povară pentru poet, povară de sub tirania căreia nu a avut, totuși, tăria să se desprindă, spre a se dedica creației artistice. Cîteva atitudini și decizii politice, subliniate cu bucurie de autor, dovedesc perpetuarea filonului democrat-umanitar în anii alune-cării sale reversibile spre dreapta, relativizînd imaginile omului politic, prezentat de obicei monocrom.

În comunicarea *Goga, sentimentalul*, Roxana Sorescu a evidențiat în activitatea poetică a lui Octavian Goga existența a două etape: prima, — în care „eu”-l liric se subordonează complet imperativelor naționale și în care materialul poetic se alcătuiește dintr-o succesiune de toposuri fixate în memoria colectivă; și a doua — în care domină reacțiile sentimental-individuale, ale unui elegiac minor. Cu deosebită aplicație, autoarea a analizat apoi figurile poetice specifice fiecărei etape de creație.

În comunicarea *Apa și focul în universul imaginar al poeziei lui Goga*, Nicolae Mecu a încercat o interesantă abordare a liricii lui Goga din perspectiva tematismului și a poeticii elementelor, demonstrînd din aceste unghiuri metodologice modul în care se întîlnesc și se completează cele două atitudini fundamentale ale poeziei în discuție: elegiacul, pe de o parte, și sentimentul liberator și vindicativ, pe de alta.

În ultima comunicare, *Națiune și umanitate în opera lui Octavian Goga*, Ioan Șerb a stărui — în marginea poeziilor fundamentale ale acestuia — asupra raporturilor dintre umanitarismul poetului și tendința sa fierbinte de realizare a idealurilor concret-naționale; concluzia autorului fiind că între cele două aspecte se întrec punți semnificative deosebit de interesante pentru relevarea mesajului poetic al scriitorului aniversat.

Poetul Nichita Stănescu a încheiat lucrările sesiunii științifice printr-o sugestivă alocuțiune, în cadrul căreia Octavian Goga a fost pus în descendența lui M. Eminescu, evidențindu-se valoarea de excepție a activității sale în sfera literaturii, culturii și istoriei naționale.

I. Opreșan



În cadrul manifestărilor prilejuite de Centenarul Octavian Goga, în zilele de 28 și 29 martie 1981 a fost organizat — de către Societatea de științe filologice din R.S.R., în colaborare cu Institutul de învățămînt superior Sibiu și cu Filiala S.S.F. din același oraș, — un simpozion în cadrul cărui au fost citite peste 35 de comunicări științifice, elaborate de cadre didactice universitare, cercetători științifici, profesori. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” au vorbit: cercetător principal dr. Rodica Florea despre *Poezia „Noi” — proiecție simbolică a ideii de unitate națională*; cercetător principal dr. Al. Săndulescu despre *Poezia lui O. Goga — Arhitectura structurilor lirice*; cercetător principal dr. I. Opreșan, despre *Publicistica lui Goga în slujba idealului național* și cercetător Nicolae Mecu despre *O. Goga, contemporanul nostru*. În ziua de 29 martie 1981, participanții la simpozion au făcut o vizită în satul Rășinari, la casa natală a poetului.

— Invitații de Filiala Societății de științe filologice din Căllărași, la Simpozionul organizat, în localitate, în ziua de 21 martie 1981, cu prilejul Centenarului Goga, Rodica Florea și Al. Săn-

dulescu au participat cu comunicările științifice privind — respectiv — : *Poezia Noi — sublimare a sentimentului patriotic și Poezia lui O. Goga — între jale și nădejde.*

— În ziua de 31 martie 1981, a avut loc, în sala mică a Casei de cultură a sindicatelor din Sf. Gheorghe, din județul Covasna, un program omagial dedicat aniversării centenarului nașterii poetului Octavian Goga, program organizat de Filiala Societății de Științe Filologice din localitate, în colaborare cu Liceul de filologie-istorie. Din partea Institutului de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, au fost invitați să conferențeze Rodica Florea și Nicolae Mecu.

— În cadrul manifestărilor omagiale prilejuate de sărbătorirea a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, Filiala Societății de Științe Filologice din Breaza, județul Prahova, a organizat, în ziua de 6 mai 1981, un simpozion la care au fost invitați să participe, din partea Institutului de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”, Rodica Florea și Emil Manu. Rodica Florea a vorbit despre *Vocația constructivă a poporului român oglindită în literatură*, iar Emil Manu despre *Șteea de real a poeziei românești contemporane*. Membri ai cenuclurilor literare din localitate au citit din poezile proprii.

Rodica Florea

Probleme actuale ale criticii literare și de artă

În ziua de 20 aprilie 1981, în Sala de consiliu a Academiei de Științe Sociale și Politice, a avut loc un simpozion științific dedicat aniversării a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, organizat de Secția de teorie și istoria artei a Academiei de Științe Sociale și Politice, de Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu” și de Secția de critică a Uniunii Scriitorilor. Genericul dezbaterii a dat ocazia unui număr important de specialiști să abordeze principalele probleme actuale ale criticii literare și de artă: *Caracterul militant al criticii românești de azi; Contribuția criticii la valorificarea moștenirii culturale; Rolul informativ și formativ al criticii; Limbajul criticii literare și de artă; Critica și afirmarea valorilor naționale.*

Au participat criticii și istoricii literari, criticii de artă, cercetătorii științifici din domeniile umanistice, cadre didactice, scriitorii, publiciștii. Lucrările simpozionului au fost conduse de prof. univ. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, director al Institutului de Istorie și teorie literară „G. Călinescu”.

Au luat cuvântul Mircea Angheliescu, Radu Bogdan, Alexandru Dușu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Emil Manu, Alexandru Paleologu, Alexandru Piru, Alexandru Săndulescu și Valentin Silvestru.

Vorbitorii au subliniat caracterul activ, angajat, al criticii noastre de azi, dinamismul, nivelul estetic și principalul ridicat, diversitatea direcțiilor, a gustului public și a stilurilor, adoptarea creatoare a noulor metode din critica mondială etc. În concluzie, s-a pus accentul pe contribuția specifică a criticii românești la mișcarea de idei a lumii contemporane.

E. M.

Primul simpozion de filologie germanică, Cluj-Napoca, 14—17 mai 1981

Sub înțelegerea egală, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Societatea de Științe Filologice, Filiala Cluj-Napoca și Secția Shakespeare, Catedra de filologie germanică a Facultății de Filologie din Cluj-Napoca a organizat lucrările primului simpozion de filologie germanică. Reuniunea, așteptată cu o justificată bucurie științifică de germaniștii români, prima de această anvergură organizată pe plan național, a dovedit prin largă participare nu numai interesul real al specialiștilor, ci și bogăția și seriozitatea școlii de germanistică din România care, recunoscând, fără îndoielă, remarcabilele merite ale înaintașilor interbelici, rămâne prin caracterul ei instituționalizat o creație a anilor noștri.

Desfășurat în centrul universitar clujean, care l-a găzduit cu prietenie și sollicitudine pe confrății din alte orașe universitare, simpozionul, inaugurat festiv în prezența rectorului Universității, Ion Vlad, a decanului facultății de Filologie a acestei universități, Octavian Schiau, a altor personalități, printre care Ion Zamfirescu și Leon Levițchi din București, a avut 11 sesiuni de lucru, grupate în jurul a două teme principale: lingvistică în spațiul german și englez

(teoretică și aplicată, fonetică, lexicologie, morfologie, poetică, stilistică) și literatură (relații culturale și receptare, literatură comparată, romanul american și englez, poezia engleză și americană, literatură germană și de limbă germană), la care se adaugă și cele două sesiuni plene la secția engleză și la cea germană.

Secțiile au dat posibilitatea unui mare număr de participanți să prezinte comunicări, să contribuie la discuțiile care au favorizat acel schimb de opinii atât de necesar între colegii din diferite instituții cu același profil din țară, pentru stimularea lor profesională, pentru susținerea efervescentei intelectuale creatoare și critice. Cu atât mai mult cu cât prin înruderile tematice care au permis organizatorilor să stabilească componența secțiilor, s-au regăsit în aceeași sală angliștii și germaniștii care se cunoșteau din publicații și care au prețuit aceste ore de întâlnire profesională pentru confirmarea rezultatelor lor și pentru stabilirea contactelor de perspectivă. Cadre didactice din învățământul superior (Universitățile din București, Cluj-Napoca, Timișoara, Iași, Academia „Ștefan Gheorghiu”, Institutele de învățământ superior din Sibiu, Pitești, Galați, Oradea, Bala-Mare, Bacău), cercetători (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, Institutul de lingvistică și istorie literară și Institutul de istorie din Cluj-Napoca, Centrul de științe sociale Sibiu), redactori (Sibiu, Brașov), profesori (licee din Iași, Cluj-Napoca, Salu-Mare, Gherla) au prezentat comunicări a căror arie specifică a demonstrat varietatea direcțiilor de cercetare științifică în domeniul germanisticii, muncă desfășurată în jurul unor puternice nuclee de specialiști care se constituie în acea generație de angliști și germaniști, filologi și comparatiști, a căror experiență devine sursă și model pentru pregătirea studenților.

Recomandând încă o dată inițiativa organizării și reușita susținerii acestui simpozion, care revine în primul rând Centrului universitar din Cluj-Napoca prin cele trei foruri amintite, dar și fiecărui participant care a demonstrat progresele filologilor români în sectorul germanisticii, avem datoria de a continua în alte orașe întâlniri periodice între profesioniștii atât de competenți și atât de entuziaști care s-au cunoscut și s-au revăzut în această primăvară la Cluj-Napoca.

Ileana Verzea

- ALUCĂI, Aurora, *Lucian Blaga 1895–1961. Bibliografie*, Iași, /f. e./, 1979, XLVI + 1265 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu”. Iași. Serviciul bibliografic).
- BOWERS, Fredson, *Textual and Literary Criticism by ...*, Cambridge, At the University Press, 1966, 186 p.
- BOYD, George N. and BOYD, Louis A., *Religion in Contemporary Fiction: Criticism from 1945 to the Present*. Compiled by ... San Antonio, Trinity University Press, 1973, 100 p.
- BRIEF *History of the Revolutionary Activities of Comrade Kim Il Sung*, Pyongyang, Foreign Languages Publishing House, 1969, 296 p. (The Party History Institute of the Central Committee of the Workers' Party of Korea).
- CARAGIALE, Ion Luca, *Schițe și povestiri — Sketches and Stories*. Versiune engleză de E. D. Tappe, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, 288 p.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 304 p. (Poétique).
- COLOCVII de critică ale revistei „Transilvania”. *Ediția a IV-a. Lectura clasicilor și teoria modernă a textului; Centenar Tudor Argezi*, Sibiu, /f. e./, 180 p. (Comitetul județean de cultură și educație socialistă, revista „Transilvania” și Asociația scriitorilor din Sibiu).
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 256 p. (Poétique).
- FLOREA, Alexandru, *Antologie de folclor dobrogean*. Introducere și texte selectate de Florea Alexandru, Constanța, /f. e./, 1980, 312 p. (Inspectoratul școlar județean. Casa Corpului Didactic. Constanța. Societatea de Științe Filologice din R. S. România. Filiala Constanța).
- GRUNFELD, Frederic, V., *Prophets Without Honour. A background to Freud, Kafka, Einstein and Their World*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, XV + 350 p.
- HELBO, André, *L'enjeu du discours. Lecture de Sartre*, Bruxelles, Édition Complexe, 1978, 296 p. (Croussets, 55).
- JULLIEN, François, *Lu Xun. Écriture et révolution*. Ouvrage publié, avec le concours de l'Université de Paris VII, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 128 p. (Pens.).
- LACAN, Jacques, *Écrits*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 298 p. (Points, 5).
- REFERINTE critice, vol. I–II. *Estetică și teorie literară 1972–1976*. Indice de semnalară a articolelor apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită în cadrul Serviciului bibliografic de: Cornelia Valda, Monica Gădăleanu, Ana Mihu și Susana Olchivary, Cluj-Napoca, /f. e./, 1979, IX + 1114 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară Cluj-Napoca, Serviciul bibliografic); vol. 1, A–POV, IX + 562 p.; vol. 2, POZ. – Z., p. 563–1114.
- SOZILGESCHICHTE der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart / Verfasser: / Jan Berg, Hartman Bohme, Walter Fähnders, Jan Hans, Heinz – B. Heller, Joachim Hintze, Helga Harrenbrock, Peter Schütze, Jürgen C. Thöming, Peter Zimmermann, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, /x/ + 788 p. (Fischer Taschenbücher, 2980).
- STĂNCIULESCU, Alexandru, *Cronografele — elemente ale influenței bizantine la români de ...*, 12 p. (Extras din „Mitropolia Banatului”, nr. 4 /6/1980, p. 270–282).
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 208 p. (Écriture).
- VLAD, Gheorghe, *Comedii cu otleni. Teatru*. București, Edit. Cartea Românească, 1980, 512 p.
- WOMAN and Society in Eighteenth – Century France. Essays in Honour of John Stephenson Spink. Edited by Eva Jacobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey & Eileen Le Breton, London, The Athlone Press, 1979, XII + 286 p.

Publicații periodice

CEHOSLOVACIA

Československá rusistika, Praha, XXV (1980), nr. 5; XXVI (1981), nr. 1.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1981, nr. 3–4.

Rev. isl. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 491–492, București, 1981.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 81(1981), nr. 1

R. F. GERMANIA

Komparatistische Hefte, Bayreuth, 1980, Heft 2. (Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur).
Literature. Music. Fine Arts. German Studies. Section III, Tübingen, 1981, vol. XIV, nr. 1.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1980, vol. 21, nr. 1.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXI (1979), nr. 352–355; XXXII (1980), nr. 359–362.

JUGOSLAVIA

Jezik in sloostvo, Ljubljana, XXVI (1980/81), št. 4.

POLONIA

Biuletyn Polonistyczny Kwartalnik, Warszawa, XXIII (1980), Zeszyt 4(78).
Kwartalnik neofilologiczny, Warszawa, XXVII (1980), Zeszyt 3.

ROMÂNIA

Ramuri, Craiova, 1981, nr. 1(199) – 2(200).
Viața românească, București, XXIII(1980), nr. 12.

SPANIA

Rivista de Literatura, Madrid, 1980, Tomo XLII, nr. 84.

URSS

Voprosy literatury, Moskva, 1980, nr. 11–12.

Georgeta Stoia-Mănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains, in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.



Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.



Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.



The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world, with other printed matter of a similar type.

**Din lucrările apărute
în Editura Academiei R.S. România
mai găsiți în librării:**

- Sub red. D. Panaitescu Perpersicius, M. Eminescu,
Opere, VI, 1963, 56 lei.
- Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere* I, 1965,
32 lei
- Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967,
37 lei.
- Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*,
I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
- Sub red. Adrian Fochi, I. U. Jarnik, Andrei Birseanu,
Doine și strigături din Ardeal, 1968, 63 lei.
- Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui
I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
- I. C. Chițimla, *Folcloriști și folcloristică românească*,
1968, 24 lei.
- Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio
Moldaviae*, 1973, 41 lei.
- Sub red. V. Căndea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974,
36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

